Université Bordeaux Montaigne
École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)
CLARE – Cultures Littératures Arts Représentations Esthétiques (EA 4593)

Généalogie du *family drama*

Représentations des familles américaines dans les séries télévisées dramatiques familiales depuis les années 1970

Thèse de Doctorat en Arts (Histoire, Théorie, Pratique)

Option « Études cinématographiques et audiovisuelles »

Soutenue publiquement le jeudi 27 juin 2019

par

Camille Dupuy

Sous la direction de Geneviève Sellier et Michael Stambolis-Ruhstorfer

Membres du jury

Pierre BEYLOT
Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Bordeaux-Montaigne

Marlène COULOMB-GULLY
Professeure en sciences de l'Information et de la communication à l'Université Toulouse-Jean-Jaurès

Jamil DAKHLIA
Professeur en sciences de l'Information et de la communication l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Sarah HATCHUEL
Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paul-Valéry-Montpellier

Geneviève SELLIER
Professeure émérite en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Bordeaux-Montaigne

Michael STAMBOLIS-RUHSTORFER
Maître de conférences en études américaines à l'Université Bordeaux-Montaigne



Everyone's Waiting (*Tout le monde attend*, *Six Feet Under* S05E12) – 21 août 2005 – HBO (tous droits réservés)

'' You can't take a picture of this, it's already gone. ''



2302 W 25th St, Los Angeles, CA 90018 – 16 mars 2015 – Photographie personnelle

REMERCIEMENTS

À ma directrice, Geneviève Sellier – qui a accepté de diriger cette thèse (2012) et surtout d'en modifier la trajectoire (2015) –, pour sa franchise, sa disponibilité et son exigence tant sur fond que sur la forme ; à mon co-directeur, Michael Stambolis-Ruhstorfer – qui a accepté de codiriger cette thèse au moment le plus opportun (2017) –, pour sa bienveillance, son intérêt et son apport à mes recherches ; aux autres membres du jury – Pierre Beylot, Marlène Coulomb-Gully, Jamil Dakhlia et Sarah Hatchuel –, qui ont accepté de lire cette thèse et de débattre de sa pertinence.

À celles et ceux de l'Université Bordeaux Montaigne : les doctorant·e·s – notamment Jules Sandeau et Sye-Kyo Lerebours –, le personnel administratif de l'école doctorale – et plus particulièrement Lorraine Martin qui m'a sauvé plus d'une fois ! –, les enseignant·e·s qui m'ont parfois accompagné depuis le Master – notamment Gwenaëlle Le Gras et Camille Gendrault – et les étudiant·e·s de L1 (2012-2013) et L2 (de 2013-2014 à 2018-2019) en Licence Cinéma Audiovisuel à qui j'ai eu le plaisir de donner mes premiers enseignements.

Aux autres chercheuses et chercheurs rencontré·e·s lors de ces années de recherches, notamment Kim Akass et Janet McCabe – en souvenir de nos discussions inspirantes lors du congrès de l'AFECCAV de 2016 – mais aussi Séverine Barthes et Florent Favard – vos thèses ont été des bouées de sauvetage plus d'une fois !

Au personnel du site François Mitterrand de la BNF à Paris – de la salle P et de l'Inathèque de France, temple de la recherche audiovisuelle française – et à celui de la bibliothèque d'étude de la Bibliothèque de Bordeaux Meriadeck.

À mes ancien·ne·s collègues de chez Jules, avec une pensée toute particulière pour Chantal Blasquez qui achève sa carrière au moment où je m'apprête à débuter la mienne.

À toutes et tous à Radio Campus Bordeaux et plus spécifiquement à l'équipe de *Milkshake* – Mehdi Boukhari, Yohann Desalles, Annabel Gazzano, Nicolas Gruszka et Laura Khassouf – mais également à Ghislain Fernand qui m'a fait confiance depuis le début.

À mes ami·e·s, parmi lesquel·le·s : Piéric, pour son amitié inconditionnelle et sa liberté d'esprit ; Sébastien, pour son érudition et sa curiosité, des qualités qui auraient pu faire de lui un grand chercheur, mais qui sera un tout aussi grand exploitant cinématographique ; Caroline, pour nos débats, nos goût communs en matière de séries et pour sa détermination à poursuivre ses études ; Mathieu, qui me pardonnera de mettre parfois un peu trop « d'étiquettes » ; Aymeric, qui aime les séries surtout quand elles ont un début et une fin (et qu'elles sont bien filmées).

À ma famille : mes tantes et oncles, cousines et cousins, trop nombreuses et nombreux pour les citer toutes et tous – aucun *family drama* contemporain n'a un casting aussi grand que nous. Une pensée également pour Dolorès, qui n'avait pas de liens familiaux avec nous au sens strict mais qui pourtant, faisait partie de notre famille.

À Anne-Marie et François, mes grands-parents paternels, pour m'avoir accueilli lors de mes trois premières années d'études universitaires et qui vont, je l'espère, comprendre l'objet et le but de mon travail et pourquoi sa gestation a été (un peu) longue.

À Janine et Roger, mes grands-parents maternels, qui m'ont permis par leur soutien moral et financier de vivre correctement pendant toutes mes années d'études et pour m'avoir donné le goût des autres, des « vrais gens » comme disait Agnès Varda.

À ma belle-famille – Virginie, Fausto et Hugo –, chez qui j'ai pu écrire de nombreuses lignes de cette thèse avec pour décor la bastide de Domme et ses verdoyantes collines.

À mes frères : Vincent, qui comprendra en parcourant ce travail, que l'on peut (et qu'il faut !) questionner des œuvres artistiques qu'elles soient musicales, théâtrales ou télévisuelles ; et Martin, qui m'a fait (re)découvrir le plaisir du football, loisir nécessaire qui a accompagné la rédaction de cette thèse.

À ma sœur, Alice, pour ses conseils et son hospitalité (avec Charles, mon beau-frère), pour m'avoir hébergé lors de mes (nombreux) séjours de recherche parisiens et à ma future nièce ou mon futur neveu que j'ai hâte de rencontrer !

À mes parents, qui m'ont toujours encouragé à dépasser ma zone de confort : Corinne, ma mère, qui m'a appris, parmi tant d'autres choses, la persévérance ; Eric, mon père, sans qui je n'aurais peut-être pas pensé à faire une thèse.

À Benoît Lagane, sans qui je n'aurais peut-être pas pensé à faire cette thèse, qui a inspiré bon nombre de réflexions, d'hypothèses, d'idées à l'origine de ce travail et qui m'a ouvert tant de portes : *L'Amérique en 24 épisodes* restera pour moi l'origine de mon monde (et si on en faisait un *reboot* ?).

À Arnaud ★★, qui a vécu à peu de chose près les mêmes joies et peines que moi durant cette période. Qu'il n'oublie jamais d'être ambitieux… quand on maitrise la force, à quoi bon rester un simple fermier sur Tatooine quand on peut sauver la galaxie ?

Et enfin à Emmanuelle, « a star in my universe », qui m'a rassuré, consolé, supporté… Pour sa présence, son amour, sa patience, ses encouragements constants et répétés qui m'ont permis de mener ce travail jusqu'à son terme. La langue française ne comporte pas un mot assez fort pour lui exprimer toute ma gratitude. A défaut, je lui dirais donc simplement merci. Merci beaucoup. Merci infiniment.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **5**

TABLE DES MATIÈRES **7**

AVERTISSEMENTS **13**

INTRODUCTION **17**

GENÈSE DU FAMILY DRAMA 17

LES ÉTUDES TÉLÉVISUELLES EN FRANCE 20

DÉFINITION DU *FAMILY DRAMA* 26

UNE APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE ET CULTURELLE 32

LA GÉNÉALOGIE ET LES IMAGINAIRES DU *FAMILY DRAMA* 38

I. NAISSANCE DU *FAMILY DRAMA*, CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FAMILIAL IDÉAL (1972-1983) **41**

I.1. CONTEXTE SOCIOCULTUREL DE LA NAISSANCE DU *FAMILY DRAMA* 43

I.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1970 : la résurgence des mythes familiaux *44*

I.1.2. La famille comme sujet de fiction télévisuelle : histoire de la télévision américaine des années 1950 aux années 1970 ..... *50*

I.1.2.1. Genèse de la forme fictionnelle télévisuelle 50

I.1.2.2. Les genres de séries populaires des années 1950 à 1972 : sitcoms, westerns et séries policières 54

I.1.2.3 La purge rurale : une reconfiguration du modèle économique de la télévision américaine 60

I.2. MODÈLE DOMINANT DE *FAMILY DRAMA* DES ANNÉES 1970 : LE *FAMILY DRAMA* RURAL 63

I.2.1. Histoire de la production et de la diffusion de The Waltons et Little House on the Prairie *64*

I.2.2. La nostalgie au service du présent : l'imaginaire familial du family drama rural *73*

I.2.2.1. Les familles de classes populaires du passé : un collectif autosuffisant patriarcal 73

I.2.2.2. Construction différente des rôles socio-sexués : entre modernité et tradition 81

I.3. MODÈLE ALTERNATIF DE *FAMILY DRAMA* DES ANNÉES 1970 : LE *FAMILY DRAMA* PÉRI-URBAIN 93

I.3.1. Histoire de la production et de la diffusion de Family et Eight is Enough *94*

I.3.2. La recherche d'émancipation des classes moyennes : l'imaginaire du family drama péri-urbain *99*

I.3.2.1. Family : la classe moyenne supérieure 99

I.3.2.2. Eight is Enough : la classe moyenne inférieure 105

I.4. ÉVOLUTION DES *FAMILY DRAMAS* DE 1972 À 1983 111

I.4.1. Un dénominateur commun : la représentation de familles blanches *112*

I.4.2. A la marge du family drama dans les années 1970 : la quasi inexistance des familles non-blanches *116*

II. POPULARITÉ DU *FAMILY DRAMA*, DÉCONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FAMILIAL IDÉAL (1977-1993) . 123

II.1. CONTEXTE SOCIOCULTUREL DE LA POPULARITÉ DU *FAMILY DRAMA* 125

II.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1980 : la révolution conservatrice et le backlash 125

II.1.2. La révolution sera-t-elle télévisée ? histoire de la télévision américaine au tournant des années 1980 135

II.1.2.1. L'évolution des techniques : la télévision câblée et le magnétoscope 136

II.1.2.2. L'évolution des contenus : de la jiggle television à la quality television 141

II.1.2.3. L'évolution des genres : l'exemple du nighttime soap 145

II.2. MODÈLE DOMINANT DE *FAMILY DRAMA* DES ANNÉES 1980 : LES *NIGHTTIME SOAPS* 149

II.2.1. Histoire de la production et de la diffusion de Dallas, Knots Landing, Dynasty et Falcon Crest 150

II.2.2. Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980 160

II.2.2.1. La place des femmes dans les nighttime soaps : une étude quantitative 161

II.2.2.2. Le corps des femmes comme instrument de punition de la transgression : le viol dans Knots Landing et les catfights dans Dynasty 168

II.2.3. La déconstruction du modèle familial nucléaire dans les nighttime soaps : outil conservateur ou volonté libérale ? 175

II.3. MODÈLE ALTERNATIF DE *FAMILY DRAMA* DU TOURNANT DES ANNÉES 1990 : LES NOUVEAUX *FAMILY DRAMAS* PÉRIURBAINS 181

II.3.1. Histoire de la production et de la diffusion de Our House, thirtysomething, Life Goes On et I'll Fly Away 182

II.3.2. Construction d'un imaginaire familial commun : perpétuer l 'imaginaire traditionnel 191

II.3.2.1. Disparités des représentations genrées dans les family dramas périurbains du tournant des années 1990 191

II.3.2.2. Un rapport au passé plus nuancé mais toujours idéalisé dans Our House et I'll Fly Away 201

II.4. ÉVOLUTION DES *FAMILY DRAMAS* DE 1977 À 1993 209

II.4.1. Un dénominateur commun : la famille nucléaire et traditionnelle renforcée 210

II.4.2. A la marge du family drama dans les années 1980 : l'évolution de la représentation des homosexuel·le·s 212

III. DIVERSITÉ DU *FAMILY DRAMA*, COHABITATION D'IMAGINAIRES FAMILIAUX ALTERNATIFS ET TRADITIONNELS (1994-2015) 221

III.1. CONTEXTE SOCIO-CULTUREL DE LA DIVERSIFICATION DU *FAMILY DRAMA* 225

III.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1990 et 2000 : l'évolution des modèles et le renforcement des valeurs traditionnelles 225

III.1.2. L'ère « post-network » : brève histoire de la télévision américaine depuis les années 1990 232

III.1.2.1. La fin du monopole : l'émergence de nouveaux réseaux de télévision gratuite 232

III.1.2.2. « It's not TV » : l'évolution éditoriale des chaînes payantes premium 236

III.1.2.3. De l'offre à la demande : les nouveaux modes de consommations des programmes 239

III.1.3. Les family dramas entre 1994 et 2015 242

III.1.3.1. Party of Five et 7th Heaven : le family drama sur les nouvelles chaînes gratuites 243

III.1.3.2. Providence, Once and Again, Judging Amy et American Dreams : le retour du family drama sur les chaînes gratuites historiques 247

III.1.3.3. Gilmore Girls et Everwood : le family drama sur The WB 252

III.1.3.4. Resurrection Blvd., Soul Food et Six Feet Under : le family drama sur les chaînes payantes premium 254

III.1.3.5. Desperate Housewives et Brothers & Sisters : la double programmation du dimanche soir sur ABC 260

III.1.3.6. Army Wives et Parenthood : des adaptations télévisées d'œuvres préexistantes 264

III.2. LA DÉCONSTRUCTION DE LA FAMILLE NUCLÉAIRE ET LA DIVERSIFICATION DES IMAGINAIRES FAMILIAUX DANS LES *FAMILY DRAMAS* DU TOURNANT DES ANNÉES 2000 269

III.2.1. La rupture de la famille nucléaire : faire mourir les parents 269

III.2.1.1. Les fantômes et leurs secrets : les familles bouleversées 271

III.2.1.2. Retours et réconciliations : la famille en reconstruction 274

III.2.2. Diversification des modèles : les familles monoparentales et recomposées 278

III.2.2.1. Les mères isolées : l'incapacité de mener une vie professionnelle et familiale épanouie 279

III.2.2.2. Les familles recomposées : présentes mais trop peu visibles 286

III.2.3. Diversification des profils : les familles non-blanches et homoparentales 296

III.2.3.1. Les familles noires et latinas : les minorités visibles ghettoïsées 296

III.2.3.2. Les familles homoparentales : les minorités invisibles invisibilisées 304

III.3. LA RÉSISTANCE DU MODÈLE TRADITIONNEL FAMILIAL ET LA RESTAURATION DE LA NORME DANS LES *FAMILY DRAMAS* DU TOURNANT DES ANNÉES 2000 319

III.3.1. American Dreams et 7th Heaven : deux familles nucléaires traditionnelles, des contre-exemples ? 320

III.3.1.1. Helen Pryor et Annie Camden : deux femmes au foyer, l'une contrainte, l'autre pas 320

III.3.1.2. 7th Heaven : une série ouvertement conservatrice 326

III.3.2. Les femmes dans les family dramas des années 1990 et 2000 : vers un nouveau backlash ? 329

III.3.2.1. Les « soccer moms » dans les family dramas : les mères au foyer modernes 330

III.3.2.2. Des personnages féminins qui n'arrivent pas à se conformer aux « règles » 339

III.4. ÉVOLUTION DES *FAMILY DRAMAS* DE 1994 À 2015 347

III.4.1. Un dénominateur commun : une diversification de façade pour mieux réaffirmer les normes 348

III.4.2. A la marge du family drama dans les années 1990 et 2000 : la quasi inexistance des familles des classes populaires, un rempart infranchissable ? 353

III.4.3. Épilogue : enjeux contemporains du family drama à l'époque de la « peak tv » 356

CONCLUSION 365

« *THE MORE THINGS CHANGE…* » 365

« *…THE MORE THEY STAY THE SAME* » 367

LES IMAGINAIRES FAMILIAUX AU-DELÀ DU *FAMILY DRAMA* 369

GÉNÉALOGIE DE LA THÈSE DE DOCTORAT : INTROSPECTION ET PERSPECTIVES 373

LE FUTUR DU *FAMILY DRAMA* 374

VIDÉOGRAPHIE PRINCIPALE 377

VIDÉOGRAPHIE SECONDAIRE 387

Family dramas : corpus secondaire 387

Téléfilms et mini-séries à l'origine ou issus de family dramas 388

Films à l'origine de family dramas 388

Autres séries télévisées américaines citées 389

Autres téléfilms et mini-séries américaines citées 392

Autres programmes télévisés américains cités 392

Séries et programmes télévisés étrangers (hors Etats Unis) cités 393

Autres films cités 393

BIBLIOGRAPHIE 395

B.I. OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGES, ACTES DE COLLOQUES ET ARTICLES ACADÉMIQUES 395

B.I.1. Histoire des États-Unis, des Américain·e·s et sociologie des familles américaines 395

B.I.2. Images, cinéma, télévision et séries télévisées américaines 400

B.I.3. Représentation des américain·e·s et des familles à la télévision américaine 406

B.I.4. Divers 408

B.II. AUTRES RESSOURCES 411

B.II.1. Articles de presse 411

B.II.2. Sites web et ressources numériques 415

B.II.3. Ressources audiovisuelles 416

ANNEXES 417

A.I. SOURCES DES CLASSEMENTS D'AUDIENCES PAR SAISON TÉLÉVISUELLE 417

A.II. GRAPHIQUES ET SCHÉMAS 421

A.II.1. Durée des family dramas 421

A.II.1.1. Nombre de family dramas diffusés simultanément par saison télévisuelle 421

A.II.1.2. Nombre de family dramas créés par saison télévisuelle 422

A.II.1.3. Frise chronologique des séries du corpus principal (1972-2015) 423

A.II.2 Audience des family dramas des chaînes gratuites 424

A.II.2.1. 1972-1994 (en « rating points ») 424

A.II.2.2. 1994-2015 (en millions de téléspectateurs/trices) 425

A.III. SCHÉMAS DES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES PRINCIPAUX 427

A.III.1. The Waltons 427

A.III.2. Little House on the Prairie 428

A.III.3. Family 429

A.III.4. Eight is Enough 430

A.III.5. Dallas 431

A.III.7. Dynasty *433*
A.III.8. Falcon Crest *434*
A.III.9. Party of Five *435*
A.III.10. Judging Amy *436*
A.III.11. Once and Again *437*
A.III.12. Six Feet Under *438*
A.III.13. American Dreams *439*
A.IV. IMAGES ET DOCUMENTS 441
A.IV.1. Pochettes des éditions DVD de The Sopranos (2000-2007) *441*
A.IV.2. Couverture de Life (1971) *442*
A.IV.3. Couverture de Newsweek (1972) *443*
A.IV.4. Publicité pour Eight is Enough / Lorimar (1978) *444*
A.IV.5. Publicité pour HBO (1980) *445*
A.IV.6. Couverture de TV Guide (1985) *446*
A.IV.7. Photogrammes du générique de Our House (1986) *447*
A.IV.8. Couverture de Newsweek : « The Marriage Crunch » (1986) *448*

Concernant la désignation des titres d'œuvres et d'épisodes de séries

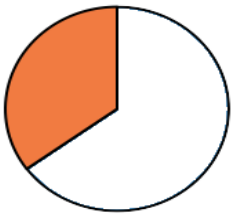
Pour la désignation d'une série, il sera fait état du titre original, avant de préciser entre parenthèse son titre français si elle en possède un, puis la chaîne sur laquelle elle a été diffusée et sa période de diffusion originale. Par exemple : *The Waltons* (*La Famille des collines*, CBS, 1972-1981). Pour la désignation d'autres œuvres (roman, film, etc…), il sera fait état du titre original, du titre français si l'œuvre en possède un, ainsi que sa date de publication dans son pays d'origine. Par exemple : *Das Schloss* (*Le Château,* 1926) de Franz Kafka. Les épisodes de séries seront cités selon le modèle suivant : « S01E01 », le chiffre suivant le S correspondant au numéro de la saison et celui suivant le E correspondant au numéro de l'épisode dans la saison. Nous préfèrerons ce modèle à d'autres parfois répandus, mais peu lisibles par des non-initié·e·s (tels « 01x01 » ou « 101 »).

Concernant la notation de l'audience[1]

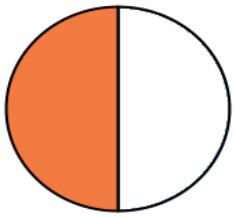
Aux États-Unis, c'est l'institut Nielsen qui est en charge de la mesure de l'audience des programmes télévisées. Il existe deux indices différents qui permettent l'expression de cette audience, dans le but de la comparer au fil des années, malgré une évolution de la population et de l'audience des chaînes. Le premier indice est le *rating*, il mesure l'audience moyenne. Il s'agit du nombre de foyers dont la télévision est allumée sur un programme en particulier, par rapport au nombre total de foyers possédants une télévision. Par exemple, admettons qu'un territoire compte 100 millions de foyers équipés de la télévision, et que 35 millions regardent une même série, ce programme obtiendra une audience moyenne de 35%. Le second indice est le *share*, il mesure la part de marché. Il correspond au partage de l'audience totale à un instant donné, et donc du pourcentage de personnes regardant un programme donné, par rapport au nombre total de foyers dont la télévision est allumée au même moment. Ainsi, cela signifie, pour faire le lien avec notre exemple précédent, que si sur les 100 millions de foyers équipés, seuls 70 millions sont devant leur télévision ce soir-là, alors les 35 millions de

[1] Stanley J. BARAN, *Introduction to Mass Communication*, New York, Mc-Graw Hill Education, 2013, p. 184.

téléspectateurs/trices correspondent à 50% de l'audience totale à ce moment-là, soit une part de marché de 50.



Audience moyenne (*rating points*)



Part de marché (*share*)

Étant donné que l'audience moyenne est l'indice utilisé pour le suivi des audiences annuelles, nous l'utiliserons aux dépens de la part de marché, qui est un indice moins pertinent sur le long terme. A partir des années 1990 – une période qui correspond à la troisième partie de cette thèse –, les audiences sont exprimées en millions de téléspectateurs/trices, puisque c'est l'unité de mesure qui a été la plus utilisée jusqu'à aujourd'hui (le *rating* n'étant aujourd'hui plus mesuré que pour la tranche d'âge 18-49 ans, qui correspond à une cible publicitaire mais qui ne nous renseigne pas sur l'audience globale d'une série).

Il n'existe pas d'ouvrage référençant les audiences télévisuelles annuelles dans le détail au-delà des 30 programmes les plus populaires de chaque saison. Aussi, j'ai compilé les données à partir de multiples sources que ce soit dans la presse spécialisée et généraliste américaine (années 1970, 1980 et 1990) ou sur des sites web spécialisés (années 1990 et 2000). Pour éviter d'avoir à les répéter en note de bas de page, les références utilisées pour les chiffres des audiences seront indiquées en annexes.

Quand nous exprimeront l'audience d'une série lors d'une saison donnée, il sera fait état du classement de la série, suivi de son audience soit en *rating points* (de 1972 à 1993) soit en millions de téléspectateurs/trices (depuis 1994). Par exemple, pour l'audience de la saison 1972/1973 de *The Waltons* : (19ème/20,6 *rating points*) ou pour l'audience de la saison 1995/1996 de *Party of Five* : (96ème/6,8 millions).

Concernant l'horaire de programmation

Les États-Unis comptent quatre fuseaux horaires différents : le *Eastern Time* (ET), correspondant à UTC-5 ; le *Central Time* (CT) correspondant à UTC-6 ; le *Moutain Time* (MT), correspondant à UTC-7 ; le *Pacific Time* (PT), correspondant à UTC-8. Les chaînes de télévisions ne procèdent pas à quatre diffusions différentes, mais seulement à trois. Traditionnellement, les programmes sont d'abord diffusés pour la côte Est et la zone Centrale en même temps. Ainsi, quand une vidéo promotionnelle pour une série annonce l'horaire « 8/7c », cela signifie que la série sera diffusée à 20h, heure locale, dans toutes les zones, exceptées la zone centrale, où elle sera diffusée à 19h, en même temps que la diffusion de la côte Est. Quand nous parlerons de l'heure de diffusion d'un programme, nous nous baserons sur l'heure la plus répandue, soit 20h si un programme est diffusé à « 8/7c ». Les horaires de diffusion des programmes télévisées saison par saison sont référencés de manière synthétique dans CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016 et BROOKS, MARSH, 2007. A des fins de facilités de lecture, ces références ne seront pas précisées à chaque fois qu'il sera fait état d'un créneau de diffusion.

> BRENDA : J'ai l'impression d'être dans un film d'apprentissage des années 1950 qui montre comment les gens normaux se comportent.
> NATE : Ma famille est tout sauf normale.
> BRENDA : Comparée à la mienne, ce sont les putains de Cleaver[2].

Dans une scène de *Six Feet Under* (*Six pieds sous terre*, HBO, 2001-2005 ; S02E06) lorsque Brenda se rend à son dîner de fiançailles avec Nate, elle compare sa belle-famille aux Cleaver, les personnages principaux de *Leave it to Beaver* (CBS, 1957-1958 ; ABC, 1958-1963), une *sitcom*[3] familiale très populaire aux États-Unis. Alors que jusque dans les années 1950, c'était dans un espace public – la salle de cinéma – que les Américain·e·s trouvaient leur « site principal d'accès aux divertissements[4] », c'est désormais dans la « sphère privée de la maison[5] » et plus précisément devant la télévision que cela se passait. La télévision et ses programmes ont non seulement reconfiguré les pratiques culturelles, mais ont participé aussi depuis plus de soixante-dix ans à l'évolution de la société américaine et plus particulièrement des familles qui la composent. Depuis les débuts de la télévision commerciale dans les années 1950, plusieurs genres de fictions télévisuelles – qui sont des « catégories culturelles[6] » permettant aux téléspectateurs/trices – ont ainsi placé la famille au centre de leur narration, des séries qui sont parfois devenues des références culturelles, à l'image de *Leave it to Beaver*.

Genèse du family drama

Dans un article consacré à la série *This Is Us* (NBC, depuis 2016), la philosophe française Sandra Laugier explique que selon elle, « les séries télé sont désormais des lieux d'hybridation des genres et des modèles du genre (sauf originalité et création géniale devenues

---

[2] Ma traduction de : « BRENDA : I feel like I'm in a training movie from the '50s about how normal people behave. NATE : Well, my family's anything but normal. BRENDA : Compared to mine, they're the fucking Cleavers. ».
[3] Pour le terme *sitcom*, voir partie I.1.2.2.
[4] Ma traduction de : « primary site of exhibition for spectator amusements ». Lynn SPIGEL, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. 1.
[5] Ma traduction de : « the private space of the home ». *Ibid.*
[6] Ma traduction de : « cultural categories ». Jason MITTELL, *Genre an Television, From Cop Shows to Cartoons in american Culture*, New York, Routledge, 2004, p. xi.

rares, telles *Twin Peaks*, *Six Feet Under*, *24*, *The Leftovers*[7]). ». Sandra Laugier laisse entendre qu'Alan Ball – créateur de *Six Feet Under* – aurait inventé une nouvelle formule, comme David Lynch pour *Twin Peaks* (*Mystères à Twin Peaks*, ABC, 1990-1991) avant lui. Le journaliste anglais Mark Lawson semble du même avis, puisqu'il affirme que non seulement *Six Feet Under* est « originale et audacieuse dans le contexte de la programmation télévisuelle, mais qu'elle n'a également aucun ancêtre dans n'importe quel domaine artistique que ce soit[8] ». L'universitaire américaine Jane Feuer, en réfutant Mark Lawson, apporte un avis divergent puisqu'elle « pense que *Six Feet Under* a non seulement un ancêtre, le cinéma indépendant, mais qu'elle a aussi une dette importante envers la tradition que j'appellerai la '*quality television*[9]'».

Comme le dit en substance Jane Feuer, *Six Feet Under* n'a en effet rien d'un *deus ex machina* dans la généalogie de la fiction télévisée américaine, elle est un maillon de cette histoire. Pour autant, si la chercheuse pointe des ressemblances entre le public de cette série et celui de *The West Wing* (*À la Maison Blanche*, NBC, 1999-2006), elle ne mentionne pas d'autres références qui paraissent pourtant plus évidentes. La série *Providence* (NBC, 1999-2002), apparue deux ans avant *Six Feet Under*, avait en effet débuté son récit sur un postulat narratif très similaire : la mort d'un parent (la mère dans *Providence* / le père dans *Six Feet Under*) entrainant le retour d'un enfant déjà adulte (Sydney / Nate) dans le foyer familial, qui abrite en sous-sol l'activité professionnelle du père (un cabinet vétérinaire / une chambre funéraire). Difficile, du moins en France, de rapprocher *Providence* et *Six Feet Under*, la première étant, au mieux ignorée, au pire considérée comme *un soap opera* peu digne d'intérêt[10], alors que la seconde est systématiquement ou presque portée aux nues[11]. On aurait

---

[7] Sandra LAUGIER, « 'This Is Us', une Amérique de la compassion est possible », *Libération*, 1er décembre 2017.
[8] Ma traduction de : « *Six Feet Under* is not only that it is bold and original within the context of television schedules but also it has no clear ancestry in any area of culture ». Mark LAWSON, « Foreword : Reading Six Feet Under », Kim AKASS (dir.), Janet MCCABE (dir.), *Reading Six Feet Under, TV to Die for*, Londres, I. B. Tauris, 2005, p. xix.
[9] Ma traduction de : « I believe that *Six Feet Under* not only has a clear ancestry within art cinema but also that the series bears a significant debt to a tradition that I am going to call 'quality television' ». Jane FEUER, « HBO and the Concept of Quality TV », », Kim AKASS (dir.), Janet MCCABE (dir.), *Quality TV, Contemporary American Television and Beyond*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2007, p. 145.
[10] *Providence* fut diffusée, selon l'Inathèque – inatheque.ina.fr – au printemps 2001 le dimanche après-midi, à l'automne 2002 en semaine l'après-midi et au printemps 2006 en semaine le matin sur TF1, des créneaux horaires « non-nobles », qui rassemble généralement un public familial ou féminin. Pour la question du *soap opera*, voir partie II.1.2.3.
[11] Camille DUPUY, *De quelles manières sont regardées les séries télévisées ? Réception critique et ordinaire de* Six Feet Under, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2012, p. 15-31.

pu également penser à rapprocher le personnage de Claire dans *Six Feet Under* à celui de Myra Wringler dans cinq épisodes de la sixième saison de *Party of Five* (*La Vie à cinq*, Fox, 1994-2000), diffusés à l'automne 1999. Dans les deux cas, ces personnages sont interprétés par la même actrice (Lauren Ambrose) et ont des points communs, notamment le fait d'être présentées comme deux adolescentes introverties et en conflit avec leurs mères. Il est possible de penser que l'équipe créative de *Six Feet Under* connaissait à la fois *Providence* et *Party of Five* qui sont deux séries contemporaines à sa création et qu'elle a pu s'inspirer de ces deux œuvres préexistantes pour en créer une nouvelle. Malgré leurs différences, on remarque que ces trois séries ont en commun de faire d'une famille leur sujet principal.

Au même titre que le *Mayflower* – un navire qui transporta en 1620 des réfugiés anglais venus établir la deuxième colonie d'Amérique, la colonie de Plymouth[12] –, la famille est un mythe fondateur américain. Elle occupe une place politiquement et symboliquement importante aux États-Unis et fait souvent l'objet d'une mythification, comme celle du prétendu âge d'or de la famille dans les années 1950, qui est au centre du livre de Stephanie Coontz, *The Way We Never Were*. C'est à cette époque que la télévision américaine s'est construite à la fois sur le plan technique et sur les contenus. Dans son ouvrage *TV: The Most Popular Art*, Horace Newcomb, l'un des pionniers des études télévisuelles – ou *television studies* –, dit de la famille qu'elle est « le symbole central de la télévision[13] ». En 2011, la thèse d'Aurélie Blot en études anglophones – *La représentation de la famille dans les family sitcoms américaines depuis les années 1950* – fut le premier travail universitaire français à explorer un genre de fiction qui prend comme sujet le motif familial, plus précisément des séries à visée comique appelées *sitcoms* – bien qu'elle analyse également *7th Heaven* (*Sept à la maison*, The WB, 1996-2006 ; The CW, 2006-2007) et *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012). Plus récemment, en 2018, la thèse de Juliette Guillot en Arts / Études cinématographiques et audiovisuelles – *Représentations de la famille dans les séries télévisées américaines contemporaines: "Malcom in the Middle" (2000-2006), "Gilmore Girls" (2000-2006), "Six Feet Under" (2001-2005), "Parenthood" (2010-2015)* – a traité comme son nom l'indique de séries télévisées américaines, tous genres confondus, qui ont développé le motif familial au XXIe siècle. Notre

[12] Bernard VINCENT, Jean BÉRANGER, « L'Amérique coloniale (1607-1774) », VINCENT Bernard (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. Champs Histoire, 2012 [1997], p. 10-11.
[13] Ma traduction de : « family, the central symbol of television ». Horace NEWCOMB, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor Books, 1974, p. 236.

travail trouve sa place dans un espace encore inexploré par les deux thèses précédemment citées, en ce qu'il se propose de faire la généalogie d'un genre télévisuel dramatique américain qui met la famille au centre de sa narration : le *family drama*.

La genèse de ce travail de thèse est en lien avec nos travaux antérieurs, les mémoires de Master 1 – *Les séries télévisées, une représentation réaliste de l'Amérique ? La diversité de la société américaine vue par Six Feet Under* (2011) – et de Master 2 – *De quelles manières sont reçues les séries télévisuelles par le public et la presse ? Une étude de la réception critique et ordinaire de Six Feet Under* (2012). D'abord envisagé comme un travail monographique sur *Six Feet Under*, le sujet de cette thèse a lentement glissé vers un corpus plus vaste, qui nous amène aujourd'hui à faire la généalogie du *family drama*[14], un genre dont la série créée par Alan Ball est un des derniers avatars. En analysant plus précisément les représentations des familles américaines dans les *family dramas*, nous envisageons ces séries comme l'expression d'un imaginaire collectif en évolution. Par ailleurs, notre apport à la recherche vise à combler deux manques dans la recherche française : celui concernant les études sur la plupart des *family dramas*, qui plus est sur le *family drama* en tant que genre, mais plus généralement celui de la recherche française concernant les séries télévisées. En effet, si les *television studies* se sont constituées comme champ de recherche existant depuis le tournant des années 1990, le monde anglo-saxon étudie les séries télévisées depuis les années 1970, alors qu'elles ne sont devenues un objet d'étude en France que très récemment.

Les études télévisuelles en France

Dans *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* (2010), Jean-Pierre Esquenazi pointait le fait qu'en France, les « séries [n'étaient] pas prises au sérieux […] par les chercheurs[15] » tout en notant une « production universitaire américaine et anglaise débordante[16] ». La même année, Séverine Barthes notait, dans l'introduction de sa thèse *Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005* que « le discours

[14] La littérature francophone à propos des séries télévisées accorde l'anglicisme « *drama* » au masculin, nous ferons de même pour la locution « *family drama* ».
[15] Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 4.
[16] *Ibid.*

universitaire à son sujet est quasi-inexistant en France[17] ». Le discours critique en français sur les programmes télévisés américains a d'abord été produit non pas par des universitaires, mais par des « téléphiles » érudits, « amateurs et connaisseurs au sens fort du terme comme Martin Winckler (2002) et Alain Carrazé (2007) [qui] défendent et analysent avec énergie l'univers des séries[18] ». Alors que les ouvrages de la collection « Guide du Téléfan », publiée entre dans les années 1990 chez DLM Editions, étaient des monographies sur des séries télévisées américaines – mise à part celle sur la série anglaise *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, ITV, 1961-1969) –, l'essai du romancier et médecin Martin Winckler – *Les Miroirs de la vie* (2002) – et l'ouvrage encyclopédique d'Alain Carrazé – *Les séries télé* (2007) – visent à considérer les séries télévisées comme un tout. Avant eux, le dramaturge belge Jean-Marie Piemme avait écrit l'essai *La Propagande inavouée* (1975), qui constitue, à notre connaissance, l'une des premières perspectives critiques francophones sur les séries télévisées. *Les Miroirs obscurs* (2005), un ouvrage collectif dirigé par Martin Winckler, fait le lien entre la tradition de l'écriture critique française sur la télévision et la recherche universitaire, puisque certains de ses articles ont été écrits par Diane Arnaud – maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris Diderot – ou Séverine Barthes – maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Sorbonne Nouvelle, alors doctorante. Ambitionnant de raconter l'histoire des séries américaines en vingt-quatre épisodes de 30 minutes, la série documentaire radiophonique *L'Amérique en 24 épisodes* – produite par Benoît Lagane et Eric Verat, diffusée lors de l'été 2008 sur France Culture – réussi également à faire le lien entre les univers « téléphile » et universitaire français en mêlant par exemple les voix de Martin Winckler et Alain Carazé à celles de Marjolaine Boutet, Séverine Barthes, Cyrille Rollet et Jean-Pierre Esquenazi.

Au début des années 2000, si des ouvrages universitaires sont consacrés au media télévision – comme *Introduction à l'analyse de la télévision* (1999) de François Jost –, ceux spécifiquement consacrés aux séries télévisées sont rares – on peut citer *Séries et feuilletons TV - Pour une typologie des fictions télévisuelles* (2002) de Stéphane Benassi. *Les séries policières* (2004) dirigé par Pierre Beylot et Geneviève Sellier, est la publication des actes d'un colloque

[17] BARTHES Séverine, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.
[18] *Ibid.*

qui s'est tenu en 2002 à Bordeaux et constitue l'une des premières – et des seules – incursions de membres de la 18ème section du Conseil National des Université (CNU) dans le champ des séries télévisées. En effet, si le cinéma est, en France, une discipline universitaire – partie prenante de la 18ème section du CNU : Architecture et Arts : plastiques, du spectacle, musique, musicologie, esthétique, sciences de l'art –, la télévision peine à trouver sa place. Ce média est abordé par des disciplines des lettres et des sciences humaines et sociales aussi diverses que les langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes (11ème section), la philosophie (17ème section), la sociologie (19ème section, dont est issu Jean-Pierre Esquenazi), l'histoire du monde contemporain (22ème section) ou les sciences de l'information et de la communication (71ème section). Dans son article consacré aux *television studies* dans *Encyclopedia of Television*, Charlotte Brunsdon constate que « la caractéristique distinctive de ce champ d'étude inclut l'hybridité des disciplines[19] ». Au tournant des années 2010 le discours académique sur les séries télévisées se diffuse principalement à travers des revues – si *Television* (depuis 2010) fut la première à s'intéresser à ce média en France, seule *TV/Séries* (depuis 2012) est spécialisée dans les séries télévisées, alors que *Genre en séries* (depuis 2014) s'intéresse notamment aux séries télévisées mais également au cinéma par le prisme des études de genre – ou dans des essais qui abordent des questions d'ordre général – *Mythologie des séries télé* (2009) de Jean-Pierre Esquenazi ou *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* (2011) de François Jost. A la même époque, *Décoder les séries télévisées* (2011) dirigé par Sarah Sepulchre fut le premier ouvrage francophone à proposer aux étudiant·e·s des éléments propres à l'analyse des séries télévisées, au travers des aspects d'histoire, de production, de programmation, de réception et de narratologie. Selon les données de theses.fr, seule une quinzaine de thèses de doctorat françaises soutenues entre 1995 et 2011 avaient été consacrées spécifiquement à l'analyse d'une ou de plusieurs séries télévisées. Ce chiffre est aujourd'hui en croissance exponentielle – plus d'une centaine de thèse soutenues ou en cours de préparation à l'heure où nous écrivons ces lignes – et peut s'expliquer par le fait que de nombreuses disciplines universitaires françaises se sont emparées de cet objet d'étude depuis une décennie.

[19] Ma traduction de : « the disinctive characteristics of this field of study include its disciplinary hybridity ». Charlotte BRUNSDON, « Television Studies », Horace NEWCOMB (dir.), *Encyclopedia of Television*, Chicago, Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Vol. 3, p. 1646-1649.

En 2012, les Presses universitaires de France (PUF) ont créé la collection de monographies « La série des séries ». Dans le dossier de presse qui présente la collection, la co-directrice Claire Sécail est présentée comme souffrant « d'addiction sériephilique », quand le co-directeur Jean-Baptiste Jeangène Vilmer dit avoir « souffert d'une addiction à *24 heures chrono* ». On aurait pu trouver insignifiants ces artifices de communication s'ils n'étaient pas extrêmement récurrents dans le discours français sur les séries télévisées, que ce soit dans la presse[20] ou même dans des travaux universitaires – Virginie Marcucci dit que « les téléspectateurs ont développé une véritable addiction à *Desperate Housewives*[21] ». On comprend mieux la remarque de Jean-Pierre Esquenazi sur le fait que les séries sont prises à la légère en tant qu'objet d'étude. Sans présumer de la qualité des différents essais, on remarque que sur les vingt-quatre monographies parues dans cette collection, seules trois – *Grey's Anatomy, Du cœur au care* de Barbara Laborde et Laurent Jullier (2012), *Lost, Fiction vitale* de Sarah Hatchuel (2013) et *The West Wing, Au cœur du pouvoir* (2016) de Carole Desbarats – sont écrites par des chercheurs/ses issu·e·s de la 18ème section, dont la compétence première est l'analyse filmique. Les autres monographies sont notamment écrites par le philosophe Tristan Garcia – *Six Feet Under*, *Nos vies sans destin* (2012) –, l'angliciste Virginie Marcucci – *Desperate Housewives, Un plaisir coupable* (2012) – ou l'historienne Marjolaine Boutet – *Cold Case, La mélodie du passé* (2013). Ainsi, les études cinématographiques et audiovisuelles françaises semblent encore hésiter à s'emparer de cet objet d'étude. D'autres collections ont depuis vu le jour : *Serial* aux Presses Universitaires François-Rabelais (depuis 2014, co-dirigée par Stéphane Rolet, Sarah Hatchuel, Ariane Hudelet, Claire Cornillon et Eric Maigret), puis *L'univers des séries* chez Vendémiaire (2017, dirigé par Ioanis Deroide) qui a été transféré chez un nouvel éditeur, Armand Colin, en 2018.

Très récemment, certains ouvrages francophones à visée thématique concernant des séries télévisées ont commencé à paraître comme *La question raciale dans les séries américaines* (2014) d'Olivier Estes et Sébastien Lefait – enseignants en civilisation américaine –, *La Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur* (2016) du politologue Dominique Moïsi mais également *Sex and the Series, Sexualités féminines, une révolution télévisuelle* (2016, puis

[20] DUPUY, 2012, p. 13.
[21] Virginie MARCUCCI, « *Desperate Housewives*, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ? », Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 31.

réédité en 2018) d'Iris Brey et *Rêves et séries américaines, La fabrique d'autres mondes* (2015) de Sarah Hatchuel. Si les deux premiers ouvrages tentent d'aborder un sujet dont les auteurs sont spécialistes en prenant exemple sur des séries télévisées, les autrices des deux autres analysent des thématiques par le prisme des analyses filmiques, outil propre aux études cinématographiques et audiovisuelles. Sarah Hatchuel analyse ainsi le motif onirique dans plusieurs séries télévisées et dit notamment du rêve qu'il « étend la sphère du montrable et de l'acceptable[22] », permettant ainsi une négociation idéologique entre les créateurs/trices et les téléspectateurs/trices. Au travers divers exemples, l'autrice fait dialoguer les œuvres entres elles et interroge parfois les intentions de leurs créateurs/trices ainsi que de leurs publics.

L'un des premiers ouvrages francophones qui analyse des séries télévisées dans une perspective générique, *Séries Télé, visions de la justice* (2005) de Barbara Villez, définit un genre fictionnel télévisuel, les séries judiciaires, comme « centrées directement sur le domaine juridique, c'est-à-dire le procès, les professions juridiques et les questions de droit[23] » puis établit un corpus non exhaustif d'une « centaine de téléfictions judiciaires pour la période allant de l'automne 1948 au printemps 2004[24] », soit entre le début de la télévision commerciale américaine jusqu'à la date de rédaction de l'étude. Cette méthodologie fut une des sources d'inspiration pour la construction du sujet de notre travail. Le fait que Barbara Villez soit franco-américaine n'est peut-être pas étranger à son approche, car c'est seulement dans le monde académique anglophone que les *television studies* se sont installées comme une discipline spécifique.

Dans *Encyclopedia of television*, Charlotte Brundson dit qu'il est possible « en 1996 de parler d'un véritable champ des études télévisuelles dans la recherche anglophone, alors que cela n'existait pas en tant que tel en 1970[25] ». On peut penser que Charlotte Brunsdon fait référence à l'un des premiers ouvrages qui a pris pour sujet les séries télévisées : *TV, The Most Popular Art* (1974) d'Horace Newcomb, où l'auteur tente de dresser un panorama représentatif de la fiction télévisée américaine à travers différents genres et différentes thématiques : les

---

[22] Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines, La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 72.
[23] Barbara VILLEZ, *Séries Télé, visions de la justice*, Paris, PUF, 2005, p. 31.
[24] *Ibid*., p. 31.
[25] Ma traduction de « in 1996 to speak of a field of study 'television studies' in the anglophone academy, in a way which was not in 1970 ». BRUNSDON, 1997.

sitcoms familiales, les westerns, les séries mystérieuses, les séries médicales, les séries judiciaires, les séries d'aventures et les *soap operas*. S'il n'est pas encore question d'un genre spécifique du *family drama*, Horace Newcomb évoque cependant la série *The Waltons* (*La Famille des collines*, CBS, 1972-1981) dans la catégorie des « nouvelles séries » – contemporaines de la parution du livre –, la définissant comme un « *family show*[26] ». A la suite de ce premier essai, Horace Newcomb va lancer un ouvrage collectif, *Television: The Critical View*, qui a connu sept versions successives entre 1976 et 2006. Au fur et à mesure des éditions, le livre a rassemblé les plus éminent·e·s spécialistes anglophones de la télévision parmi lesquel·le·s : John Fiske et John Hartley, qui publièrent ensemble *Reading Television* (1978), le premier ouvrage qui tenta de mettre en place une méthode spécifique d'analyse de la télévision qui fait encore référence aujourd'hui, alors que John Fiske publia seul *Television Culture* (1987), qui se veut comme un prolongement de *Reading Television* ; Ien Ang qui a publié *Watching Dallas, soap opera and the melodramatic imagination* (1982 en néerlandais, 1985 pour la version anglaise), une étude de réception de la série *Dallas* à partir d'un échantillon du public néerlandais de la série ; ou Lynn Spiegel qui publia *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (1992), une histoire culturelle de la télévision américaine de l'immédiate après-guerre (1948-1955).

Après avoir étudié l'histoire de la télévision américaine et de ses programmes à travers des ouvrages comme *The Columbia History of American Television* (2007) de Gary R. Edgerton, *The Television Will Be Revolutionized* (2010) d'Amanda D. Lotz et *Watching TV, Eight Decades of American Television* (2016) de Harry Castleman et Walter J. Podrazik, nous avons entrepris la lecture d'ouvrages plus spécifiques. Le premier d'entre eux fut *Prime Time Families, Television Culture in Postwar America* (1989) d'Ella Taylor, dans lequel son autrice établi un panorama du motif familial dans les séries télévisées américaines du début des années 1950 à la fin des années 1980. Elle divise sa chronologie en deux périodes – 1946-1969 ; 1970-présent – dont elle place la césure au moment de l'apparition de *All in the Family* (CBS, 1971-1979), une sitcom qui bouleversa la formule canonique du genre mise en place dans les années 1950. C'est à cette même période qu'est apparu *The Waltons*, une série que Ella Taylor nomme

[26] NEWCOMB, 1974, p. 240.

« *family drama* », sous-genre fictionnel, qu'elle définit comme « une série dont l'action se passe principalement dans la maison[27] ».

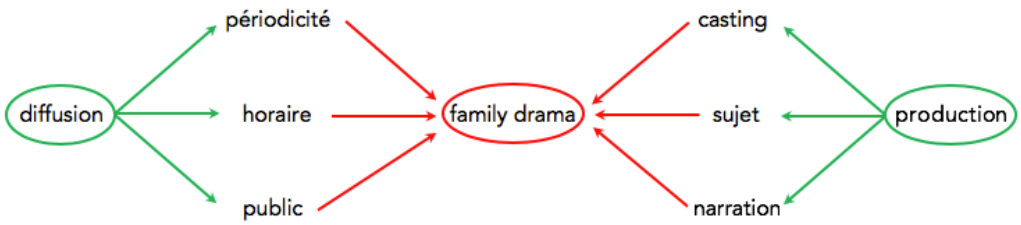
Définition du *family drama*

Si le *family drama* trouve son origine notamment dans des considérations industrielles relatives à l'époque de l'apparition du genre[28], on peut notamment situer sa genèse culturelle dans un genre théâtral anglais apparu au XVIe siècle : le *domestic drama*. Dans son livre consacré à l'œuvre de Thomas Dekker et Thomas Heywood – deux dramaturges anglais contemporains de William Shakespeare –, G. Nageswara Rao définit le *domestic drama* comme « un genre de pièce qui présente les affaires familiales et les problèmes domestiques des gens de la classe moyenne dans le contexte de la vie quotidienne[29] ». Au regard de cette définition, de celle du *family drama* par Ella Taylor et des évolutions des formats, nous proposons ici une définition plus complète, autour des critères qui ont rapport à la production et à la diffusion télévisuelle :

- en terme de périodicité : il est diffusé de manière hebdomadaire
- en terme de créneau horaire : il est diffusé en *prime time*[30] ;
- en terme de public : il est mixte et souvent familial ;
- en terme de casting[31] : il ne comporte pas de héros unique, la/les famille·s en tant qu'entité et le casting choral qui la/les compose en est le personnage principal ;
- en terme de sujet : ses intrigues principales tournent autour de questions familiales ;
- en terme de narration : c'est un feuilleton, une histoire à suivre.

---

[27] Ella TAYLOR, *Prime Time Families, Television in Postwar America*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 101.
[28] Voir partie I.4.1.
[29] Ma traduction de : « a class of plays presenting the family affairs and the domestic problems of the middle class people against the background of everyday life ». G. NAGESWARA RAO, *The Domestic Drama*, Tirupati, Sri Venkateswara University, 1978, p. 31.
[30] Plage horaire de diffusion de programme télévisuels située, depuis 1971, entre 20h et 23h, découpée en segments de 60 (ou 2x30 minutes). Séverine BARTHES, « La production et la programmation de séries télévisées », Sarah SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Info Com, 2011, p. 61.
[31] Ce mot sera préféré à celui de « distribution », ce dernier ayant également un autre sens à propos de programmes audiovisuels.



La définition du *family drama* que nous proposons exclut ainsi certains types de programmes qui auraient pu y être associés. Ainsi, les séries dramatiques qui mettent en scène principalement des adolescents qui n'ont pas de liens de parenté, comme *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003) ou *One Tree Hill* (*Les Frères Scott*, The WB, 2003-2007, The CW, 2007-2012) ne sont pas des *family dramas* mais des *teen dramas*[32]. Par ailleurs, certaines séries dramatiques mettent en scène la vie d'un personnage principal – masculin ou féminin – en incluant des intrigues familiales secondaires qui servent à faire avancer la narration mais qui ne constituent pas le sujet principal de l'action. On retrouve deux catégories parmi ces « faux *family dramas* ». La première réunit des séries qui se focalisent sur la vie d'un personnage féminin tout en montrant sa famille en tant que personnages secondaires, comme *Pasadena* (Fox, 2001) où une jeune femme est témoin du suicide d'un inconnu, ce qui va l'amener à se questionner sur les secrets de sa famille ; *That's Life* (*Lydia DeLucca*, CBS, 2000-2002), qui raconte la vie quotidienne d'une jeune femme qui rompt ses fiançailles et qui quitte son travail pour reprendre ses études ; ou *Kate Brasher* (CBS, 2001) qui raconte la vie quotidienne d'une jeune femme qui est à la fois mère isolée et assistante sociale. La deuxième catégorie réunit des séries qui mettent en lumière un personnage masculin qui doit gérer de front sa vie de famille et sa vie professionnelle comme le Colonel Raynor Sarnac, pilote de l'US Air Force dans *Call to Glory* (ABC, 1984-1985) ; Ethan Cord, un cow-boy qui recueille les enfants de sa sœur décédée dans *Paradise* (*Le cavalier solitaire*, CBS, 1988-1991) ; Tony Soprano, un mafieux déprimé dans *The Sopranos* (*Les Soprano*, HBO, 1999-2007) ; Eddie Sutton, un policier dans *Lincoln Heights* (*Retour à Lincoln Heights*, ABC Family, 2007-2009) ; ou Walter White, un professeur de chimie atteint d'un cancer qui se lance dans la fabrication et le commerce de drogue dans *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). La focalisation de ces séries sur un personnage principal – masculin ou féminin – qui se détache du casting peut être perçu dans les visuels de promotion de ces programmes. Par exemple la plupart des pochettes des sept éditions DVD de

[32] Emilie LEMOINE, *La construction de l'adolescent·e américain·e à travers les séries télévisées américaines (1990-2010)*, Université Tours François-Rabelais, 2011, p. 41.

The Sopranos – saison 1, saison 2, saison 3, saison 6A, saison 6B – mettent clairement en avant le personnage de Tony Soprano, qui apparaît plus haut, plus grand ou en avant des autres personnages[33]. En conséquence, *The Sopranos* – malgré son titre qui peut prêter à confusion – raconte bien l'histoire des relations de Tony Soprano avec les membres de « ses familles » – sa famille biologique et sa famille mafieuse. Nous écartons également les séries qui relèvent des « genres de l'imaginaire » selon l'expression employée par Florent Favard, des séries qui « ne sont pas, dans une appropriation du concept de *mimèsis*, des représentations du monde réel[34]», ainsi que certaines séries qui sont conformes à la définition du *family drama* mais qui présentent des familles trop atypiques – par leur composition, la situation géographique de leur action ou leur profession – pour pouvoir les confronter à la sociologie des familles américaines, comme *Big Love* (HBO, 2006-2011) – une famille de mormons polygames –, *Life Is Wild* (*La Famille Safari*, The CW, 2007-2008) – une famille qui vit dans la savane –, *The Riches* (FX, 2007-2008) – une famille de malfaiteur/trice.s dont la spécialité est l'usurpation d'identité – ou *The Americans* (FX, 2013-2018) – une famille d'espions soviétiques.

A partir de toutes ces caractéristiques et grâce aux synopsis des séries diffusées aux États-Unis depuis les débuts de la télévision commerciale[35], nous pouvons établir une généalogie non exhaustive des *family dramas* canoniques – qui respectent la définition proposée ici – constituée de 80 séries[36].

---

[33] Voir annexe A.IV.1.

[34] Florent FAVARD – *La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines*, Université Bordeaux Montaigne, 2015, p. 22. – emprunte cette désignation à Francis BERTHELOT – « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS) : Narratologies contemporaines, 8 novembre 2005.

[35] Établi grâce au recoupement de plusieurs sources qu'elles soient papiers – Harry CASTLEMAN, Walter J. PODRAZIK, *Watching TV, Eight Decades of American Television*, New York, Syracuse University Press, 2016 [2003] ; Tim BROOKS, Earle MARSH, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows*, New York, Ballantine, 2007 [1979] – ou numériques – www.imdb.com, en.wikipedia.org, tv.com, epguides.com, thefutoncritic.com, www.tvmaze.com.

[36] Les séries en rouge font partie du corpus principal, les blocs grisés font apparaître le découpage des périodes qui forment les parties de cette thèse : voir « Comment le *family drama* a évolué et quels imaginaires véhicule-t-il ? ».

Début de diffusion	Fin de diffusion	Nom du *family drama*	Chaîne de diffusion	Nombre d'épisodes	Nombre de saisons
Septembre 1972	**Juin 1981**	***The Waltons***	**CBS**	**221**	**9**
Février 1974	Janvier 1975	*Apple's Way*	CBS	28	2
Septembre 1974	**Mars 1983**	***Little House on the Prairie***	**NBC**	**204**	**9**
Septembre 1974	Octobre 1974	*The New Land*	ABC	6	1
Août 1975	Novembre 1975	*Beacon Hill*	CBS	11	1
Septembre 1975	Novembre 1975	*Three for the Road*	CBS	12	1
Septembre 1975	Décembre 1975	*The Family Holvak*	NBC	10	1
Mars 1976	**Juin 1980**	***Family***	**ABC**	**86**	**5**
Septembre 1976	Février 1977	*Executive Suite*	CBS	18	1
Mars 1977	**Mai 1981**	***Eight is Enough***	**ABC**	**112**	**5**
Septembre 1977	Janvier 1978	*The Fitzpatricks*	CBS	13	1
Septembre 1977	Novembre 1977	*Big Hawaii*	NBC	9	1
Octobre 1977	Decembre 1977	*Mulligan's Stew*	NBC	6	1
Avril 1978	**Mai 1991**	***Dallas***	**CBS**	**357**	**14**
Avril 1978	Avril 1978	*The Young Pionners*	ABC	3	1
Mars 1979	Avril 1979	*Harris and Company*	NBC	4	1
Mars 1979	Mars 1980	*The Chisholms*	CBS	13	1
Octobre 1979	Janvier 1980	*Shirley*	NBC	13	1
Décembre 1979	**Mai 1993**	***Knots Landing***	**CBS**	**344**	**14**
Mars 1980	Juin 1981	*Palmerstown, U.S.A.*	CBS	17	2
Janvier 1981	**Mai 1989**	***Dynasty***	**ABC**	**220**	**9**
Avril 1981	Juin 1981	*American Dream*	ABC	5	1
Décembre 1981	**Mai 1990**	***Falcon Crest***	**CBS**	**227**	**9**
Janvier 1982	Février 1982	*King's Crossing*	ABC	7	1
Janvier 1983	Février 1983	*The Family Tree*	NBC	6	1
Février 1983	Juin 1983	*Bare Essence*	NBC	11	1
Juillet 1983	Août 1983	*The Hamptons*	ABC	5	1
Octobre 1983	Mai 1984	*The Yellow Rose*	NBC	22	1
Janvier 1985	Mars 1985	*Berrenger's*	NBC	11	1
Août 1985	Octobre 1985	*Hometown*	CBS	9	1
Septembre 1985	Janvier 1986	*Our Family Honor*	ABC	13	1
Novembre 1985	Mars 1987	*Dynasty II : The Colbys*	ABC	49	2
Septembre 1986	**Mai 1988**	***Our House***	**NBC**	**46**	**2**
Septembre 1987	**Mai 1991**	***thirtysomething***	**ABC**	**85**	**4**
Septembre 1987	Avril 1988	*A Year in the Life*	NBC	22	1
Mars 1988	Mai 1988	*Aaron's Way*	NBC	14	1
Juin 1988	Août 1988	*Blue Skies*	CBS	8	1
Novembre 1988	Février 1989	*Almost Grown*	CBS	10	1
Avril 1989	Juin 1989	*Dream Street*	NBC	6	1
Septembre 1989	**Mai 1993**	***Life Goes On***	**ABC**	**83**	**4**

Début de diffusion	Fin de diffusion	Nom du *family drama*	Chaîne de diffusion	Nombre d'épisodes	Nombre de saisons
Octobre 1989	Avril 1990	*Brand New Life*	NBC	6	1
Février 1990	Mars 1990	*The Bradys*	CBS	6	1
Janvier 1991	Mars 1991	*Sons and Daughters*	CBS	7	1
Mai 1991	**Mai 1996**	***Sisters***	**NBC**	**127**	**6**
Octobre 1991	**Février 1993**	***I'll Fly Away***	**NBC**	**38**	**2**
Août 1993	Septembre 1993	*Angel Falls*	CBS	6	1
Mars 1994	Avril 1994	*The Road Home*	CBS	6	1
Septembre 1994	**Mai 2000**	***Party of Five***	**FOX**	**142**	**6**
Septembre 1994	Juillet 1995	*McKenna*	ABC	5	1
Mars 1995	Avril 1995	*Under One Roof*	CBS	6	1
Août 1996	**Mai 2007**	***7th Heaven***	**The WB**	**243**	**11**
Février 1998	Mars 1998	*Four Corners*	CBS	5	1
Octobre 1998	Juillet 1999	*Legacy*	UPN	18	1
Janvier 1999	**Décembre 2002**	***Providence***	**NBC**	**96**	**5**
Septembre 1999	**Avril 2002**	***Once and Again***	**ABC**	**63**	**3**
Septembre 1999	**Mai 2005**	***Judging Amy***	**CBS**	**138**	**6**
Juin 2000	**Septembre 2002**	***Resurrection Blvd.***	**Showtime**	**53**	**3**
Juin 2000	**Mai 2004**	***Soul Food***	**Showtime**	**74**	**5**
Octobre 2000	**Mai 2007**	***Gilmore Girls***	**The WB**	**153**	**7**
Juin 2001	**Août 2005**	***Six Feet Under***	**HBO**	**63**	**5**
Janvier 2002	Juillet 2004	*American Family*	PBS	35	2
Septembre 2002	**Juin 2006**	***Everwood***	**The WB**	**89**	**4**
Septembre 2002	**Mars 2005**	***American Dreams***	**NBC**	**61**	**3**
Juillet 2004	Août 2004	*The Days*	ABC	6	1
Octobre 2004	**Mai 2012**	***Desperate Housewives***	**ABC**	**180**	**8**
Août 2005	Avril 2006	*Beautiful People*	ABC Family	16	2
Septembre 2006	**Mai 2011**	***Brothers & Sisters***	**ABC**	**109**	**5**
Juin 2007	**Juin 2013**	***Army Wives***	**Lifetime**	**117**	**7**
Septembre 2007	Décembre 2007	*Cane*	CBS	13	1
Mars 2010	**Janvier 2015**	***Parenthood***	**NBC**	**103**	**6**
Janvier 2011	/	*Shameless*	Showtime	110	9
Juin 2012	Septembre 2014	*Dallas*	TNT	40	3
Juin 2013	Juin 2018	*The Fosters*	ABC Family	104	5
Février 2014	/	*Transparent*	Amazon	40	4
Mars 2015	Mai 2017	*Bloodline*	Netflix	33	3
Août 2016	/	*Chesapeake Shores*	Hallmark	29	3
Septembre 2016	/	*This Is Us*	NBC	54	3
Février 2017	/	*Big Little Lies*	HBO	14	2
Octobre 2017	/	*Dynasty*	The CW	40	2
Février 2018	Avril 2018	*Here & Now*	HBO	10	1

D'ores et déjà, nous établissons une limite temporelle à notre corpus, en éliminant de l'analyse toutes les séries dont la production n'était pas terminée quand ce travail a été engagé – en février 2015 –, ainsi que, cela va sans dire, celles qui ont été créées depuis. *Parenthood* (NBC, 2010-2015), dont le dernier épisode a été diffusé le 29 janvier 2015, est ainsi le *family drama* qui clôt la période que nous allons étudier. Après avoir établi cette limite, nous faisons se détacher un corpus principal (en rouge dans le tableau) constitué des séries qui ont été diffusées pendant au moins deux saisons consécutives. Cette restriction nous permet de nous concentrer sur les séries les plus vues (par différents publics) afin de livrer des analyses pertinentes sur les imaginaires familiaux mis en scène dans des séries destinées – pour la plupart – au grand public. Certains *family dramas* qui ont atteint les deux saisons et qui auraient dû faire partie du corpus principal font exception pour les raisons suivantes : *Palmerstown, U.S.A.* (CBS, 1980-1981) et *Beautiful People* (ABC Family, 2005-2006) n'ont bénéficié respectivement que de 17 et 16 épisodes, un total trop faible pour en faire l'analyse ; les deux saisons d'*American Family* n'ont pas été consécutives (printemps 2002 / été 2004) et de plus, son concept a été modifié : quand la première saison, sur le modèle de la série feuilletonante, proposa une vingtaine d'épisodes suivant la famille Gonzalez à l'époque contemporaine, la seconde saison – rebaptisée *American Family: Journey of Dreams* – est une fresque historique feuilletonante retraçant l'histoire de des ancêtres de la famille Gonzalez, de la Révolution mexicaine (1910-1920) à l'époque contemporaine ; quant à *Apple's Way* (CBS, 1974-1975) et *The Colbys* (*Dynastie II : Les Colby*, ABC, 1985-1987), ils ont duré beaucoup moins longtemps et ont attiré une audience moins importante que des séries comparables à la même période ; et nous ne traiterons pas non plus de la version récente de *Dallas* (TNT, 2012-2014) car elle est dans le prolongement de la série du même nom diffusée dans les années 1980.

Ce sont ainsi ving-huit séries différentes sur lesquelles nous avons basé nos analyses et qui nous ont servi à préciser les contours du genre du *family drama*.

Une approche socio-historique et culturelle

> Après avoir poussé les lourdes portes d'un sas coupe-feu, on entame la descente vertigineuse d'un hall pharaonique qui, en contrebas, donne accès aux espaces de recherche de la Bibliothèque Nationale de France. Là, tournant le dos à la forêt hors-sol enchâssée à ciel ouvert par l'immense bâtiment, on se retire dans l'obscurité de la salle de consultation de l'Inathèque. Isolé dans un caisson bleui par l'écran coupé du monde des vivants par des écouteurs, on s'apprête à visionner les vidéos sur lesquelles, pour une postérité tendant à l'éternité, le flux continu de la télévision française est archivé sans relâche[37].

Dans l'introduction de *La société et son double*, Éric Macé décrit très bien le rituel de tout·e chercheur/se qui se rend à la bibliothèque du rez-de-jardin sur le site François Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) à Paris. Ce lieu et les ressources qui s'y trouvent, ont permis à ce travail de prendre corps. Ce que Éric Macé ne dit pas, c'est qu'en plus de l'accès aux archives du dépôt légal de la télévision française – nous reviendrons sur ce point –, la salle P (puisque c'est son nom) de la BNF comporte une indispensable bibliothèque spécialisée dans le cinéma, la télévision et ses programmes. Nos recherches bibliographiques ont débuté ici, par la rencontre avec l'ouvrage d'Ella Taylor[38] qui nous a amené à esquisser une bibliographie qui aborde spécifiquement les séries de notre corpus ; mais en nous rendant dans l'aile nord de la bibliothèque du rez-de-jardin qui abrite les salles consacrées notamment à l'histoire et à la sociologie, nous avons d'abord pu nous documenter sur l'objet des représentations que nous allons analyser dans cette thèse : la famille et les imaginaires qui lui sont associés dans la culture américaine.

Dans *A Methodological Framework for the Sociology of Culture*, Wendy Griswold, donne une méthodologie pour une analyse sociologique d'un objet culturel en quatre points :

> 1. les intentions de ses créateurs/trices ;
> 2. la réception de l'objet culturel dans le temps et l'espace ;
> 3. la compréhension des objets culturels en termes de genres intrinsèques et heuristiques ;

[37] Eric MACÉ, *La société et son double, Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, coll. Médiacultures, 2006, p. 8.
[38] Voir introduction, Les études télévisuelles en France.

> 4. l'explication des caractéristiques des objets en faisant référence aux expériences sociales et culturelles[39].

Ainsi, après une nécessaire approche générale de l'histoire des États Unis – Kaspi (1986), Lacroix (1996), Vincent (1997) –, nous avons étudié les évolutions des familles américaines représentées à l'écran dans les *family dramas*, soit depuis la fin du XIXe siècle (*Little House on the Prairie*) à l'époque contemporaine (*Parenthood*). Le travail d'Aurélie Blot[40] nous a incité à nous intéresser au livre *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap* (1992) de Stephanie Coontz, historienne des familles américaines, dans lequel l'autrice explique que c'est notamment les représentations des familles des années 1950 dans les *sitcoms* familiales de l'époque qui renvoient encore aujourd'hui aux Américain·e·s l'impression que de véritables familles idéales existaient à cette période. Cette question de la construction d'un imaginaire par la fiction fut abordée dès les années 1960 par le critique littéraire américain Leslie Fiedler dans *Love and Death in the American Novel* (1960) dans lequel l'auteur esquissait notamment les contours de la représentation des femmes dans la littérature américaine et sa différence majeure avec les littératures européennes concernant notamment la représentation des femmes et de leur sexualité[41]. Pour certaines analyses, nous avons parfois utilisé les concepts des études de genres – ou *gender studies* – appliquées aux études filmiques, comme ils sont notamment définis dans *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) de Teresa de Lauretis, dans lequel l'autrice, qui analyse la construction de personnages féminins au cinéma, décrit les représentations fictionnelles de ces femmes comme « une sorte de cartographie de la vision sociale à la subjectivité[42] ».

De retour dans la salle P de la BNF, nous avons entrepris l'étude des écrits existants sur les séries de notre corpus principal. Nous avons commencé, dans l'ordre chronologique, par *The Waltons, Nostalgia and Myth in Seventies America* (2013) de Mike Chopra-Grant. Ce livre

---

[39] Ma traduction de : « cultural analysis must include (1) the intentions of creative agents, (2) the reception of cultural objects over time and space, (3) the comprehension of cultural objects in terms of intrinsic and heuristic genres, and (4) the explanation of the characteristics of objects with reference to the social and cultural experiences of social groups and categories ». Wendy GRISWOLD, *A Methodological Framework for the Sociology of Culture*, Sociological Methodology, Vol. 17, 1987, p. 1-2.

[40] Aurélie BLOT, *50 ans de sitcoms Américaines décryptée : De I Love Lucy à Desperate Housewives*, L'Harmattan, 2013.

[41] Leslie FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, Londres, Penguin Books, 1984 [1960], p. 31.

[42] Ma traduction de : « a kind of mapping of social vision to subjectivity ». Teresa DE LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, 1984, p. 8.

a inspiré notre cadre méthodologie pour l'étude d'une série spécifique par la manière dont il construit sa réflexion : avant de dédier trois chapitres à la série en elle-même – sur la question de la représentation du masculin (chapitre 4), du féminin (chapitre 5), ainsi qu'une courte étude de la réception de la série (chapitre 6) –, Mike Chopra-Grant consacre ses trois premiers chapitres à l'histoire de la production de la série (chapitre 1) à l'analyse du contexte historique des années 1970 (chapitre 2) et à une brève histoire du motif familial à la télévision américaine avant *The Waltons* (chapitre 3). De cette manière, le chercheur se sert des éléments de contextualisation – l'histoire de la période, l'histoire de la création de l'œuvre – pour expliquer les imaginaires genrés mis en place dans la série.

D'autres séries de notre corpus ont déjà été étudiées de manière spécifique : on compte ainsi une étude de réception sur *Dynasty* (*Dynastie*, ABC, 1981-1989) – *The Dynasty Years, Hollywood Television and Critical Media Studies* (1995) de Jostein Gripsrud –, une monographie de la collection *TV Milestones Series* sur *Knots Landing* (*Côte Ouest*, CBS, 1979-1993) – *Knots Landing* (2015) de Nick Salvato –, un livre collectif sur *Six Feet Under - Reading Six Feet Under, TV to die for* (2005) dirigé par Kim Akass et Janet McCabe –, ainsi qu'une littérature conséquente sur *thirtysomething*[43] (*Génération Pub* ou *Nos meilleures années*, ABC, 1987-1991) et *Gilmore Girls* (The WB, 2000-2006 ; The CW, 2006-2007), ce qui s'explique par le fait que ces séries ont connu un bon accueil auprès de publics cultivés, notamment dans les milieux universitaires et critiques qui apprécièrent (dans *Gilmore Girls*) « les jeux de mots et blagues sophistiqués, les caméos et la volonté d'aller plus en profondeur (en termes de référence à la grande littérature, à la philosophie et à d'obscures figures historiques[44]) ». D'autres ouvrages en ont étudié plusieurs. Dans *Seeing Through the Eighties, Television and Reaganism* (1995), Jane Feuer – une théoricienne du cinéma ayant basculé vers les études télévisuelles – analyse des programmes télévisées américains emblématiques des années 1980 au prisme de la doctrine politique de leur époque de production. Cet ouvrage nous a permis d'entamer notre approche de la période des années 1980, notamment des séries *Dallas, Dynasty* et *thirtysomething*. Dans *Redesigning Women, Television after the Network Era* (2006),

[43] Le titre de cette série s'écrit sans capitale initiale, de par la volonté de ses créateurs et producteurs.
[44] Ma traduction de : «sophisticated wordplay, in-jokes, cameo appearances, and willingness to ''go deep'' (in terms of references to high literature, serious philosophy and obscure historical figures) ». David Scott DIFFRIENT, « Introduction: You're about to be Gilmored », David Scott DIFFRIENT (dir.), David LAVERY (dir.), *Screwball Television, Critical Perspectives on Gilmore Girls*, New York, Syracuse University Press, 2010, p. xviii.

Amanda D. Lotz consacre un chapitre aux *family dramas* « féminins » des années 1990 – *Providence* (NBC, 1999-2002), *Judging Amy* (*Amy*, CBS, 1999-2005), *Once and Again* (*Deuxième chance*, ABC, 1999-2002) – dans lequel l'autrice analyse des personnages féminins complexes dont la caractéristique commune est la faillibilité.

A part certains *family dramas* qui ont été des succès populaires – *The Waltons*, *Dallas*, *Knots Landing*, *Dynasty*, *7th Heaven* – ou des objets « cultes » – *thirtysomething, Gilmore Girls* –, la plupart des séries de notre corpus n'ont pas bénéficié d'études approfondies, certaines séries plus récentes n'étant même pas mentionné dans les ouvrages que nous avons pu consulter, comme les *family dramas* diffusés après *Six Feet Under* – excepté *Desperate Housewives* – ou même certaines séries plus anciennes – *Family* (ABC, 1976-1980), *Eight is Enough* (*Huit, ça suffit !*, ABC, 1977-1981), *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990) , *Our House* (NBC, 1986-1988), *Life Goes On* (*Corky, un adolescent pas comme les autres*, ABC, 1989-1993), *Party of Five* (*La Vie à cinq*, Fox, 1994-2000), *Resurrection Blvd*. (HBO, 2000-2002) et *Soul Food* (*Soul Food : Les Liens du sang*, HBO, 2000-2004). Nous avons également consulté les ouvrages traitant des représentations des catégories minoritaires et/ou opprimé·e·s dans les séries télévisées, comme les homosexuel·le·s – *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV* (2002) de Stephen Tropiano et *The Queer Politics of Television* (2009) de Samuel A. Chambers – ou les Noir·e·s – *Blacks and White TV, Afro-Americans in Television since 1948* (1983) de J. Fred MacDonald – afin de confronter le genre du *family drama* à ces problématiques.

Au-delà du nécessaire travail théorique, nous avons dû procéder à un travail de sélection pour nous approprier un corpus principal très conséquent, constitué de 3834 épisodes. Sans compter des difficultés d'accès à certaines des 28 séries du corpus principal dans leur intégralité, il aurait été très difficile de visionner l'ensemble de ce matériau. Mis à part la question du temps, ce travail n'aurait pas forcément été pertinent car notre travail ambitionne avant tout de réaliser une analyse macroscopique du genre du *family drama*. Ainsi, une méthodologie précise a été mise en place pour tirer une substance pertinente de ce très large corpus.

Dans *Personnage et didactique du récit*, Pierre Glaudes et Yves Reuter considèrent qu'une œuvre de fiction « porte les marques d'une 'vision du monde' explicitement ou

implicitement » et que les liens entre le « texte » (la fiction) et le « hors texte » (le contexte de production et de diffusion) sont tissés par les personnages[45]. Eric Macé, dans *La société et son double*, considère plus directement que la télévision est une « machine à produire des représentations et à configurer, à leur manière, les contours de la 'réalité' du monde dans lequel nous vivons[46] ». Au regard de ces deux conceptions complémentaires et afin de livrer une analyse précise des *family drama*, nous avons choisi de limiter nos analyses aux interactions entre les personnages principaux, un qualificatif attribué à tout membre du casting dont le nom apparaît dans la première partie du générique d'ouverture de l'épisode[47] et qui désigne les acteurs/trices qui ont un contrat – au moins – d'un an avec la production de la série[48].

Pour obtenir des données sur ces personnages, nous avons d'abord procédé à un visionnage de quelques épisodes de la première saison de chacune des séries du corpus principal afin d'en comprendre la formule[49] – dans la limite de leurs disponibilités en DVD et/ou en numérique. Après une première prise de notes, nous avons réalisé des schémas de relations des personnages[50] mais également déterminé des mots clés sur lesquels nous avons choisi d'orienter nos recherches. Nous avons alors recherché ces occurrences – mots clés et noms de personnages – autant dans des synopsis détaillés des épisodes des séries[51], que dans les retranscriptions des dialogues présents dans les sous-titres destinés aux personnes sourdes et malentendantes[52]. Ce défrichage a permis de bénéficier de données précises qui ont servi à des analyses macroscopiques – l'observation d'un motif ou d'un type de personnage récurrent et son analyse – mais également à déterminer des épisodes plus importants que d'autres pour servir à des analyses microscopiques – si un épisode relate une histoire bouclée qui mérite qu'on l'analyse

---

[45] Pierre GLAUDES, Yves REUTER, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, coll. Didactique des textes, 1996, p. 105-106.
[46] MACÉ, 2006, p. 301.
[47] Le générique d'ouverture d'une série est le plus souvent composé de deux parties. La première est la séquence générique proprement dite, une suite d'images et de sons qui est le marqueur de la sérialité du programme, où sont inclus le titre, le nom des acteurs/trices interprétant les rôles principaux, ainsi que de celle et ceux qui ont produit et/ou créé la série. La seconde est une scène de fiction qui suit et qui présente le nom des acteurs/trices interprétant des rôles secondaires.
[48] Alex EPSTEIN, *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*, Londres, Macmillan Publishers. 2006, p. 27–28.
[49] Jean-Pierre Esquenazi définit la formule comme « le cadre strict que se donne une série ». ESQUENAZI, 2011, p. 26.
[50] Certains de ces schémas se trouvent en annexes.
[51] Croisement des données de diverses sources, les plus récurrentes étant imdb.com, en.wikipedia.org et tv.com.
[52] Des sites de partages de fichiers – tels www.addic7ed.com, www.tvsubtitles.net, www.opensubtitles.org ou isubtitles.info –mettent à disposition les sous titres issus des diffusions télévisées et/ou des éditions DVD, qui sont des retranscriptions exactes des dialogues des personnages dans leur langue originale.

en dehors de la continuité narrative de la série. Pour les séries les plus récentes – de *Party of Five* à *Parenthood* – nous avons procédé à un visionnage « accéléré », grâce aux enregistrements de la plupart d'entre elles par le dépôt légal de la télévision[53], qui ont été visionnés à l'Inathèque de France – notamment pour une partie des fonds consultables uniquement sur DVD – mais également à la bibliothèque de Bordeaux Meriadeck – pour les fonds numérisés, accessibles à distance. Ce travail complémentaire a ainsi permis de disposer de suffisamment d'éléments pour pouvoir procéder à des analyses filmiques.

Les données concernant les personnages et leurs interactions nous permettront de réaliser des analyses textuelles et visuelles, notamment grâce à la narratologie. Dans *Décoder les séries télévisées* (2011) qu'elle a elle-même dirigé, Sarah Sepulchre consacre un chapitre entier à l'analyse des personnages de séries. A partir de travaux narratologiques préexistants – Hamon (1977), Dufays (1994), Glaudes et Reuter (1996) – elle établit une « véritable grille d'analyse applicables aux récits, notamment télévisuels[54] » que nous réutiliserons. Elle considère également que « les récits véhiculent effectivement des stéréotypes et en tenir compte est essentiel[55] ». C'est par le prisme des études de genre que nous analyserons notamment les relations socio-sexuées, en considérant, comme Geneviève Sellier et Noël Burch, que « les identités de sexe ne sont pas des essences, mais des rapports, des processus de différenciation inscrits dans une société et une époque[56] ».

---

[53] Nous attirons d'ailleurs l'attention des étudiant·e·s et des chercheurs/ses sur cet outil très utile, institué par la loi du 20 juin 1992 relative au dépôt légal, qui a confié à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) le soin de collecter et d'archiver les programmes de radios et de télévisions. La collecte de ces programmes a débuté le 1er janvier 1995 pour les chaînes hertziennes d'alors – TF1, France 2, France 3, Canal +, La Cinquième, M6 et Arte – et s'est progressivement étendue à plus d'une centaine de chaînes dont l'intégralité des programmes sont archivés et consultables non seulement à l'Inathèque de France à la BNF et dans les délégations régionales de l'INA – Strasbourg, Lyon, Marseille, Toulouse, Rennes et Lille – mais une partie importante de ce fond est disponible à distance dans un ensemble de bibliothèque de villes de provinces sur des postes de consultation dédiés.

[54] Sarah SEPULCHRE, « Le personnage en série », Sarah SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Info Com, 2011, p. 118.

[55] *Ibid.*, p. 133.

[56] Noël BURCH, Geneviève SELLIER, La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956), Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2019 [1996], p. 15.

La généalogie et les imaginaires du *family drama*

Le modèle économique de la télévision gratuite américaine s'appuie sur un financement par les annonceurs qui diffusent des publicités entre les programmes, faisant d'elle une industrie culturelle[57]. Ainsi, le sociologue anglais John Fiske fut le premier à définir le programme télévisé comme « circulant efficacement dans les économies tant financières que culturelles[58] ». Jean-Pierre Esquenazi précise que « la production d'émissions pour la télévision (…) suit deux logiques différentes, la première commerciale et la seconde culturelle[59] ». En prenant en compte cette donnée, cette thèse se propose de tenter de définir et d'analyser le genre du *family drama* depuis son apparition dans les années 1970 jusqu'à aujourd'hui et plus précisément la représentation des familles dans ces séries. Ainsi, on se demandera comment et pourquoi le genre du *family drama* est apparu, mais aussi comment les séries du genre ont évolué entre *The Waltons* et *Parenthood*. Nous faisons d'abord l'hypothèse que c'est la corrélation de facteurs sociétaux et industriels qui ont favorisé l'apparition de ce genre nouveau et se ses évolutions. Par ailleurs, nous tenterons, par des analyses quantitatives et qualitatives des *family dramas*, de dessiner les imaginaires des familles américaines que ces séries ont pu construire et véhiculer. On pourra alors se demander ce que peuvent nous dire ces séries sur l'état des mentalités américaines, quelle est la fonction de l'imaginaire de la famille par rapport à la réalité sociale de la famille aux Etats Unis à la même époque et ont-elles un impact sur la manière dont les américains vivent les normes familiales.

L'étude de notre corpus principal suggère de procéder à une analyse chronologique des *family dramas* puisque nous faisons l'hypothèse que l'évolution de ces séries est en partie le produit du contexte historique et social de leur époque ainsi que de celles qui les ont précédées. Pour ce faire, nous distinguons trois périodes qui constituent les trois parties de la thèse, chacune étant constituée de quatre chapitres : le premier met en place le contexte industriel et sociétal américain au prisme des enjeux des *family dramas* de la période, le second analyse le modèle dominant de *family drama* de la période, le troisième aborde un aspect différent du modèle dominant et un dernier chapitre propose à la fois une conclusion et une réflexion sur un

---

[57] Marjolaine BOUTET, « Histoire des séries télévisées », Sarah SEPULCHRE.(dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Info Com, 2011, p. 11.
[58] Ma traduction de : « circulate effectively in both financial and cultural economies ». John FISKE, *Television Culture*, New York, Routledge, 2011 [1987], p. 330.
[59] ESQUENAZI, 2010, p. 48.

point aveugle peu ou pas abordé par les *family dramas* de la période (notamment la représentations des minorités ethno-raciales et/ou sexuelles ainsi que celle des classes sociales dominées).

La première partie concerne la période qui commence en 1972, le début de la diffusion de la série *The Waltons* (CBS, 1972-1981) et se termine en 1983, soit à la fin de la diffusion de *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983), deux *family dramas* dont l'action se situe à une époque différente de celle de leur production. A cette même période, deux autres *family dramas* – *Family* et *Eight is Enough* – vont se différencier en mettant en scène des familles de classe moyenne à l'époque contemporaine. Cette décennie correspond à la mise en scène d'un imaginaire familial idéal, que ce soit dans un passé mythifié ou dans l'Amérique contemporaine.

La deuxième partie suit la période qui commence en 1978, avec le début de la diffusion de *Dallas* (CBS, 1978-1991) et se termine en 1993, soit à la fin de la diffusion de *Knots Landing* (CBS, 1979-1993), deux *nighttime soaps*[60] qui comptent parmi les programmes les plus populaires de la décennie, tous genres confondus. Ces séries mettent généralement en scène, par contraste avec les *family dramas* des années 1970, des familles dysfonctionnelles et conflictuelles, peuplées de personnages cyniques et détestables. En marge du succès des *nighttime soaps*, certains *family dramas* différents sont aussi produits à la fin des années 1980, proposant une image de la classe moyenne américaine, dans la lignée des *family drama*s péri-urbain de la fin des années 1970, comme *thirtysomething* ou *Life Goes On*.

La troisième période s'est ouverte en 1994, avec le début de la diffusion de *Party of Five* (Fox, 1994-2000) et se termine en 2015 avec *Parenthood* (NBC, 2010-2015). Cette période est à la fois la plus longue (près de vingt ans) et la plus fournie (plus de quinze œuvres différentes). Les *family dramas* de la période mettent à la fois en scène une diversification des modèles familiaux et une valorisation des modèles alternatifs mais vont continuer à valoriser les normes familiales traditionnelles au moyen de mécanismes narratifs et de typologies de personnages

[60] Le genre est aussi parfois appelé *primetime soap*, mais nous lui préfèrerons cette appellation, qui fonctionne mieux en contraste avec le *daytime soap*, diffusé en journée. Voir aussi partie II.1.2.3.

À travers ces trois époques, qui constituent une période de presque un demi-siècle, nous nous demanderons comment le *family drama* s'est constitué comme une « catégorie culturelle » à part entière, comment il a évolué et s'il a réussi à rester un genre homogène et cohérent.

I. NAISSANCE DU *FAMILY DRAMA*, CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FAMILIAL IDÉAL (1972-1983)

Les deux premiers *family dramas*, *The Waltons* (*La Famille des collines*, CBS, 1972-1981) et *Little House on the Prairie* (*La Petite Maison dans la prairie*, NBC, 1974-1983) sont apparus à la télévision dans la première moitié des années 1970. Ils ont en commun d'être des adaptations d'œuvres littéraires mettant en scène des familles dans des époques révolues : le roman *Spencer's Mountain* (1961) raconte l'enfance de l'écrivain Earl Hamner Jr. pendant la Grande Dépression (années 1930) et la série de livres pour enfants « *Little House* » (1932–1943) celle de l'écrivaine Laura Ingalls Wilder à la fin du XIXe siècle (années 1870 et 1880). Les époques auxquelles se déroulent les actions de *The Waltons* et *Little House on the Prairie* sont des périodes où ont eu lieu des transformations majeures de la société américaine et où les familles s'en sont trouvées bousculées : la fin du XIXe siècle marque la révolution industrielle qui a profondément changé les habitudes de vie et les compositions des foyers ; la Grande Dépression a vu quant à elle un grand nombre de familles de classes moyennes s'appauvrir et devoir trouver des solutions pour subsister. Mettre en scène ces époques permet à celles et ceux qui produisent et diffusent les *family dramas* de les mettre en parallèle avec la période contemporaine de leur première diffusion, les années 1970, et de formuler ainsi des réponses aux instabilités contemporaines, parmi lesquelles la nécessité de se réfugier autour d'une institution inébranlable : la famille.

Dans la deuxième moitié des années 1970, deux autres *family dramas* sont apparus : *Family* (ABC, 1976-1980) et *Eight is Enough* (ABC, 1978-1981). Ces deux *family dramas* ont, contrairement à *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, situé leur action à l'époque contemporaine de leur production et contrairement aux familles Walton (*The Waltons*) et Ingalls (*Little House on the Prairie*), qui vivent en milieu rural, les Lawrence (*Family*) et les Bradford (*Eight is Enough*) vivent dans des zones urbaines.

Afin de comprendre et d'analyser les imaginaires familiaux mis en place par les *family dramas* des années 1970, il est nécessaire de nous intéresser à la vie – réelle ou mythifiée – des familles américaines à ces périodes, ainsi qu'au contexte industriel de la télévision de ses débuts dans les années 1950 jusqu'aux années 1970.

I.1. Contexte socioculturel de la naissance du *family drama*

> ARCHIE BUNKER : De mon temps, nous étions en mesure de garder les choses dans la bonne 'digression'. […] Qu'est-ce qui ne vas pas aujourd'hui ? Tu peux bien me le dire ? Les filles avec leurs jupes courtes et les garçons avec leurs cheveux longs ? Je me suis arrêté dans les toilettes des hommes l'autre jour. Alors, aidez-moi à comprendre, il y avait un homme avec une queue de cheval[61].

Dans l'épisode pilote d'*All in the Family* (CBS, 1971-1979), diffusé le 12 janvier 1971, Archie Bunker se questionne sur l'état du monde qu'il ne comprend plus (S01E01). Ce personnage vient d'être présenté aux téléspectateurs/trices depuis deux minutes quand il fait deux références explicites au passé et dresse une barrière entre la génération à laquelle il appartient, qu'il oppose à celle de sa fille, Gloria et de son gendre, Michael. A cette époque, les États-Unis sont en proie à un sentiment nostalgique qui se répand dans le discours médiatique et culturel. Ainsi, le 16 février 1971, le magazine *Life* fait sa couverture sur cette affirmation : « Everybody's Just Wild About… Nostalgia[62] ». Un an et demi plus tard, le 16 octobre 1972, c'est *Newsweek*, le principal concurrent de *Life*, qui fait sa couverture avec Marylin Monroe et ce titre encore plus explicite : « Yearning the Fifties : The Good Old Days[63] ». Cette nostalgie est provoquée par l'époque contemporaine qui devient morose, propre à la méfiance et aux doutes envers le futur[64].

En 1972, la guerre du Viêt Nam est l'un des conflits les plus clivant de toute l'histoire des États Unis, les luttes pour les droits civiques ont fait émerger les divisions de la société et l'aspiration des minorités à plus d'égalité, l'économie est en déclin, notamment à cause de la crise pétrolière et le scandale du Watergate est sur le point d'éclore, qui mènera à la démission du président Richard Nixon[65]. Neuf ans plus tôt, en 1963, la guerre du Viêt-Nam n'avait pas encore l'ampleur qu'elle a pris à la fin des années 1960, l'économie d'après-guerre était encore

---

[61] Ma traduction de : « ARCHIE BUNKER : In my day, we were able to keep certain things... In the proper 'suspective'. (adaptation du dialogue et de la confusion des mots « suspective » et « suceptive » en anglais, qui aurait pu en français donner la confusion avec le terme « direction » et « digression » par exemple) […] What the hell is it nowadays ? Will you tell me ? Girls with skirts up to here, guys with hair down to there. I stopped in the gents' room the other day. So help me, there was a guy in there with a ponytail. ».

[62] « Tout le monde est fou de la nostalgie » (ma traduction). Voir l'image en annexes.

[63] « La nostalgie des années 1950, le bon vieux temps » (ma traduction). Voir l'image en annexes.

[64] Mike CHOPRA-GRANT, *The Waltons, Nostalgia and Myth in Seventies America*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2013, p. 54-55.

[65] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 25.

florissante et les lignes de fracture de la société américaine étaient encore majoritairement invisibles. En d'autres termes, si en 1963 l'Amérique avait une certaine foi en un futur prospère, marqué par entre autres par des évolutions techniques majeures, en 1972, le déclin économique et la fin de la période de prospérité d'après-guerre installe un sentiment de nostalgie vis à vis d'une époque révolue et idéalisée : celle de l'immédiate après-guerre.

Les Américain·e·s se sont construit·e·s sur un ensemble de mythes, parmi lesquels celui des pionniers et celui de la famille nucléaire. Ces deux concepts sont au cœur des premiers *family dramas*, dont *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, qui mettent en scène des familles dans des époques déjà idéalisées dans la culture populaire américaine.

I.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1970 : la résurgence des mythes familiaux

L'imaginaire de la famille américaine telle qu'il est perçu aujourd'hui peut souffrir de la vision faussement idyllique que lui a conféré la télévision. Ainsi, sur la représentation de la famille « traditionnelle », Aurélie Blot dit qu'elle provient en partie « des images qui sont toujours amenées dans nos foyers par les rediffusions des *sitcoms* des années 1950[66] ». Si le mythe de la famille idéale des années 1950 est « une fraude historique basée sur une conjoncture unique et temporaire de facteurs politiques, économiques et sociaux[67] », il fut également accentué par une idéologie familialiste qui se mit rapidement en place à cette époque. Dans *The Woman's Guide to Better Living 52 Weeks a Year* (1957), un livre populaire de l'époque, le docteur John Schindler donnait ainsi ce conseil assez clair : « La famille est l'unité à laquelle vous appartenez le plus sincèrement. […] La famille est le centre de votre vie. Si ça ne l'est pas, vous vous êtes égarés[68] ». Dans le best-seller *The Modern Woman, The Lost Sex* (1947), écrit par l'autrice Marynia Farnham et l'auteur Ferdinand Lundberg, la notion d'indépendance

---

[66] Stephanie COONTZ, *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, New York, Basic Books, 2000 [1992], p. 23.
[67] Ma traduction de : « a historical fluke, based on a unique and temporary conjuncture of economic, social and political factors. ». COONTZ, 2000, p. 28.
[68] Ma traduction de : « the family is he unit to which you most genuinely belong […] the family is the center of your living. If it isn't, you've gone far astray.». Dr. John SCHINDLER, *The Woman's Guide to Better Living, 52 Weeks a Year*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1957, p. 92-93.

de la femme est vue comme « une contradiction dans les termes[69] » et la recherche d'égalité quant à l'accès à l'emploi ou à l'éducation comme « une castration symbolique des hommes[70] ». En faisant la distinction entre être une femme et être une mère (« Qu'est-ce que vous êtes en premier ? Une femme ou une mère[71] ? »), l'auteur et l'autrice imposaient une réponse très claire : « Aucune autre expérience dans la vie ne vous procurera un sentiment d'accomplissement, de joie, de compassion que la maternité[72] ».

Le concept de famille traditionnelle – « un père qui travaille et une mère qui reste au foyer sont mariés et élèvent leurs enfants biologiques[73] » – n'est pourtant pas issu des années 1950, puisqu'il existe aux États-Unis depuis presque aussi longtemps que le pays est peuplé par des colons européens, au XVIIe siècle. Ces familles coloniales ont bâti des foyers selon les principes du patriarcat. Ainsi, les femmes n'y étaient pas considérées comme étant les égales de leurs maris mais comme leurs assistantes[74]. Les hommes et les femmes évoluaient dans deux univers séparés : aux hommes l'extérieur et le travail rémunéré, aux femmes l'intérieur et le travail non payé. La famille coloniale constituait à la fois une forme d'unité économique et socioculturelle, qui avait la charge de l'éducation des enfants ainsi que des soins aux personnes malades et âgées[75]. Toutes ces fonctions renforcent encore aujourd'hui le mythe de l'autogestion des familles américaines du passé, devenue l'une des valeurs morales les plus appréciées de certains Américains[76]. Si le mythe de la construction de l'Amérique par des familles de pionniers indépendants est toujours très répandu, il n'en est pas moins en partie erroné au regard de ce que l'État fédéral apporta à la construction du pays : l'expropriation des habitants natifs[77] de leurs terres qui furent revendues à des prix dérisoires aux colons,

---

[69] Ma traduction de : « contradiction in terms ». COONTZ, 2000, p. 32.
[70] Ma traduction de : « symbolic 'castration' of men ». *Ibid*.
[71] Ma traduction de : « Wich are you first of all, Wife or Mother? ». *Ibid*.
[72] Ma traduction de : « 'no other experience in life… will provide the same sense of fulfillment , of happiness, of complete pervading contentment' as motherhood ». *Ibid*.
[73] Ma traduction de : « a bread-winning father and a stay-at-home mother, married to each other and raising their biological children ». Michael E. LAMB, « Mothers, Fathers, Families, and Circumstances: Factors Affecting Children's Adjustment », *Applied Developmental Science*, Vol. 16, No. 2, 2009, p. 98-111.
[74] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. 6-13.
[75] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. 44.
[76] COONTZ, 2000, p. 69.
[77] Ce terme – traduit de l'anglais « *Native Americans* » – décrit les peuples autochtones, trop souvent désignés par abus de langage comme « Indiens » ou « Amérindiens » en français.

construction de voies ferrées et de routes pour faciliter les déplacements, ainsi qu'une aide à l'accès aux crédits immobiliers pour la sédentarisation des familles[78].

A la fin du XIXe siècle – l'époque de l'action de *Little House on the Prairie* –, trois évènements changèrent la vie des Américain·e·s : la guerre de Sécession, de 1861 à 1865[79], voyant s'affronter les unionistes au Nord (favorisant le commerce intérieur et des idées sociales égalitaires) et les confédérés au Sud (favorisant le commerce extérieur et une organisation socio-économique basée sur l'esclavage des Noir·e·s) ; l'abolition généralisée de l'esclavage, déjà adopté par l'Union et appliquée aux États Confédérés après leur annexion par les unionistes, mis en place par le XIIIe amendement à la Constitution des États-Unis d'Amérique le 18 décembre 1865[80] ; et le début de l'industrialisation, changeant complètement le modèle économique américain[81]. A cette époque, désignée comme le *Gilded Age* – ou « âge doré » en français –, alors qu'un fossé se creusait de plus en plus entre les classes dominantes et dominées, une idéologie visant à stigmatiser les pauvres se propagea, notamment par la voix du révérend Russel Conwell, qui écrivait en 1870 dans une première version de son célèbre *Acre of Diamonds* :

> Il n'y a pas un pauvre aux États-Unis qui ne le soit pas devenu en raison de ses propres faiblesses ou des faiblesses de quelqu'un d'autre. C'est mauvais d'être pauvre, de toute manière[82].

L'un des moyens qu'ont les américain·e·s à cette époque – comme tout au long des trois siècles écoulés depuis l'arrivée des colons jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale – pour se sortir de la pauvreté, c'est notamment – à la manière de Charles Ingalls dans *Little House on the*

---

[78] COONTZ, 2000, pp. 74-76
[79] André KASPI, *Les Américains, Naissance et essor des États-Unis 1607-1945*, Paris, Le Seuil, coll. Points, t. 1, 2014 [2002], p. 199-226.
[80] Jean-Michel LACROIX, *Histoire des États Unis*, PUF, 2013 [1996], p. 601.
[81] Bernard VINCENT, Jacques PORTES, « L'âge doré (1865-1896) », Bernard VINCENT (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. Champs Histoire, 2012 [1997], p. 174-177.
[82] Ma traduction de : « There is not a poor person in the United States who was not made so by his own shortcomings, or by the shortcomings of some one else. It is all wrong to be poor, anyhow. ». Russell CONWELL, *Acres of Diamond*, New York, Harper and Row, 1943, p. 18-21.

Prairie – la possibilité de cultiver leurs propres terres, à la manière du mythique « fermier pionnier qui a été une figue centrale de l'histoire américaine[83] ».

Pendant la Grande Dépression – l'époque de l'action de *The Waltons* –, les « nouveaux pauvres[84]» font majoritairement partie des classes moyennes, la pauvreté devenant alors un phénomène massif. Si la crise économique qui a suivi le jeudi noir de Wall Street en octobre 1929 créa de la pauvreté, elle mit également en lumière la pauvreté préexistante à cet évènement. La première conséquence de la crise économique fut le chômage. Le nombre de personnes sans emploi explosa en quelques années : de trois millions en 1929 (3,2% de la population active), il passa à quatre millions en 1930 (8,7%), puis à huit millions en 1931 (15,9%) et à plus de douze millions en 1932[85] (23,6%). Pour autant, bien qu'elle touchât une grande partie de la population, la représentation de la Grande Dépression dans l'imaginaire américain est indissociable de la pauvreté des Blanc·he·s en milieu rural, tels qu'ils ont pu être mis en avant dans le magazine *Times* en 1937 – où ils sont décrits fallacieusement comme les « nouveaux pionniers[86] » – jusqu'à *The Waltons* en 1972. Cette mythification de la Grande Dépression occulte par ailleurs totalement le fait que le capitalisme ait pu être une des causes de la crise[87].

Alors que l'antiétatisme était considéré comme une valeur fondatrice pour bon nombre d'Américain·e·s – privilégiant l'autoprotection sociale ou le recours à des organismes privés de charité –, elle fut mise à mal par la Grande Dépression et mena à l'élection de Franklin D. Roosevelt le 8 novembre 1932. Dès 1933, il instaura la politique du New Deal (« Nouvelle Donne »), s'appuyant notamment sur des expérimentations menées entre 1911 et 1919, quand certains États américains adoptèrent des systèmes d'allocations chômage ou pour les familles dans le besoin. Pour réduire le chômage et les inégalités sociales, l'administration Roosevelt créa des agences gouvernementales. Par ailleurs, le New Deal mis en place un programme

---

[83] Ma traduction de : « the pioneer farmer has been a central figure in the United States history ». Gilbert C. FITE, « The Pioneer Farmer : A View over Three Centuries », *Agricultural History* , Vol. 50, No. 1, Janvier 1976, p. 275.
[84] Ma traduction de : « 'new' poor ». KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 135.
[85] KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 134.
[86] Ma traduction de : « new pioneer ». Charles CUNNINGHAM, « 'To Watch the Faces of the Poor': *Life* Magazine and the Mythology of Rural Poverty in the Great Depression », *Journal of Narrative Theory*, Vol. 29, No. 3, Automne 1999, p. 278-302.
[87] *Ibid.*

d'électrification des campagnes pour aider les Américain·e·s isolés à accéder au confort moderne[88]. Ainsi, selon Steven Mintz et Susan Kellog,

> la Grande Dépression […] a révélé l'insuffisance des moyens traditionnels utilisés par la famille pour faire face aux désastres économiques […] et a mis en évidence le fait que les familles n'étaient plus en mesure de se protéger de l'adversité sans l'aide gouvernementale[89].

Après une période de relative prospérité dans les années 1950, les États-Unis font face aux limites de cet état de grâce dès les années 1960. Au niveau politique, la période fut marquée par deux évènements politiques graves. Le 22 novembre 1963, le président John Fitzgerald Kennedy est assassiné à Dallas[90]. Une décennie plus tard, à la suite du cambriolage le 17 juin 1972 dans l'immeuble du Watergate, où se trouvait à l'époque le siège du Parti Démocrate, le président Nixon fut poussé à la démission plus de deux ans plus tard, le 9 août 1974[91]. Bien que n'ayant aucun lien entre eux, les deux événements donnèrent aux décennies 1960 et 1970 une coloration politique sombre, marquée par une défiance envers les institutions et le pouvoir.

A la fin des années 1950 et au début des années 1960, un certain nombre de journaux relatent des histoires de femmes au foyer qui ne sont pas heureuses. Ayant l'impression de n'être reconnues que par leur rôle au sein du foyer – soin des enfants, tâches ménagères – et leur rôle d'épouse au service de leur mari, les femmes s'organisèrent pour faire connaître leurs revendications : c'est la naissance du féminisme dit de la « deuxième vague ». Betty Friedan – autrice de l'essai *The Feminine Mystique* (*La femme mystifiée*, 1963) qui permit de mettre des mots sur les maux de ces femmes au foyer blanches – créa en 1966 la *NOW* (*National Organization of Women*), qui revendiquait l'égalité des femmes et des hommes dans la société. En 1968, une autre organisation, le *Women's Lib*, va plus loin dans la revendication, présentant la famille comme un système oppressif et centrant les critiques sur les hommes[92]. Une des

---

[88] KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 144.
[89] Ma traduction de : « The depression […] revealed the inadequacy of the traditional family means of coping with economic disaster […] and underscored the fact that families were no longer able to protect themselves against adversity without government aid. ». KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 149.
[90] André KASPI, *Les Américains, Les États Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. Points, t. 2, 2014 [1986], p. 121.
[91] Bernard VINCENT, Claude-Jean BERTRAND, « Les années soixante (1961-1974) », Bernard VINCENT (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. Champs Histoire, 2012 [1997], p. 374-375.
[92] André KASPI, François DURPAIRE, Hélène HARTER, Adrien LHERM, *La civilisation américaine*, Paris, PUF, 2013 [2004], p. 35.

limites des mouvements féministes des années 1970, c'est la généralisation de la condition des blanches à toutes les femmes. Car, contrairement aux femmes blanches, les femmes noires ont toujours travaillé. La deuxième vague féministe n'a donc pas tout à fait saisi la réalité de ces femmes noires, qui ne pouvaient pas se permettre de rester au foyer[93]. Certaines revendications furent entendues par les législateurs ou les tribunaux et amenèrent les femmes à voir leurs droits progresser : l'*Equal Pay Act*, signé le 10 juin 1963 par John F. Kennedy, abolit les différences de salaire entre femmes et hommes ; l'arrêt du 7 juin 1965 la Cour suprême dans l'affaire *Griswold v. Connecticut* amena le droit à la contraception ; celui du 22 janvier 1973 dans l'affaire *Roe v. Wade*, légalisa le droit à l'avortement, en déclarant le qu'il était un choix privé entre la femme et son médecin et que l'État ne pouvait s'y opposer[94].

Si les inégalités sont des problèmes majeurs mis en lumière dans les années 1960 – notamment envers les femmes, les Noir·e·s et les homosexuel·le·s –, c'est la pauvreté qui est la préoccupation première des Américain·e·s à l'époque. En 1964, le taux de pauvreté global était de 19%, les trois quarts des pauvres étant blanc·he·s. C'est Lyndon B. Johnson, le successeur de John F. Kennedy, qui après sa réélection comme président des États-Unis, lança un vaste programme social inspiré de certaines formules du New Deal, intitulé la Grande Société (« Great Society »). Son idée était de faire la « guerre contre la pauvreté[95] ». Ce programme eut quelques effets : en 1969, le taux de pauvreté global était tombé à 12%, quand 15% des enfants étaient encore considérés comme vivant dans la pauvreté ; le taux de pauvreté des Noir·e·s passa de 55,1% à 32,2% en 10 ans ; quand en 1963, 20% des Américain·e·s vivant en dessous du seuil de pauvreté n'avaient jamais consulté un médecin, ils n'étaient plus que 8% en 1970[96]. Pour autant, les familles monoparentales dirigées par une femme représentaient plus de 50% de la population pauvre en 1960, quand elles n'étaient plus que 38% en 1970 et 19% en 1980.

C'est dans un contexte d'évolution majeure de la société que furent diffusés les premiers *family dramas* dans les années 1970. Mais l'apparition du motif familial dans la série dramatique à ce moment-là ne s'explique pas uniquement par ces bouleversements qu'ont

---

[93] Bart LANDRY, *Black Working Wives: Pioneers of the American Family Revolution*. Berkeley, University of California Press, 2002, p. 127.
[94] KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 234.
[95] Ma traduction de : « War on Poverty ». KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 213.
[96] COONTZ, 2000, p. 81.

subies les familles américaines à cette époque, mais également par la première mutation qu'a dû entamer l'industrie télévisuelle au début des années 1970.

I.1.2. La famille comme sujet de fiction télévisuelle : histoire de la télévision américaine des années 1950 aux années 1970

I.1.2.1. Genèse de la forme fictionnelle télévisuelle

Après plusieurs expérimentations à la fin du XIXe siècle, c'est le 27 janvier 1926 en Ecosse que le premier poste de télévision, le Televisor, est inventé par John Logie Baird.[97] Les premières expériences de transmission d'images d'un poste à un autre eurent lieu en mai 1928. Après deux décennies d'expérimentations, la télévision en tant que media de masse s'est installée aux États Unis dès la fin des années 1950 – alors qu'il faudra attendre presque une décennie de plus pour que la France franchisse ce cap. Dès 1954, l'ensemble du territoire américain est couvert d'émetteurs et le pourcentage de foyers ayant la télévision atteint 64% en 1955 contre 0,02% en 1946[98]. A cette époque, ce sont 36 millions de postes de télévision que l'on comptabilise aux États Unis, contre 5 millions seulement sur l'ensemble de l'Europe[99].

Le paysage audiovisuel américain est à l'origine constitué de quatre réseaux de télévision gratuite[100] : NBC (National Broadcasting Company) qui commence à émettre dès 1939, CBS (Columbia Broadcasting System) en 1941, DuMont en 1946 et ABC (American Broadcasting Company) en 1948. Ces « centrales de programmes » ne diffusent pas elles-mêmes leurs émissions : le territoire américain est constitué de centaines de chaînes locales, qui sont pour la plupart affiliées à un réseau national, dont elles diffusent les programmes le soir, en *prime time*[101]. Si NBC, CBS et ABC sont les héritières de réseaux de télécommunications déjà implantés dans la radio, DuMont et une chaîne qui fut créée spécialement pour des activités

---

[97] Pierre ALBERT, André-Jean TUDESQ, *Histoire de la radio-télévision,* Paris, PUF, 1981, p. 63.
[98] BOUTET, 2011, p. 12.
[99] ESQUENAZI, 2011, p. 13.
[100] Le terme anglais « *network* », qui signifie « réseau » - pouvant alors s'appliquer sans distinction de modèle économique à toute chaîne de télévision américaine – est trop souvent utilisé en français, par abus de langage, pour désigner des réseaux de télévision sans abonnement tels que NBC, CBS, ABC, DuMont, Fox, The WB, UPN ou The CW. Il sera traduit soit pas « chaîne·s gratuite·s » – par opposition aux chaînes payantes, disponibles par abonnement – soit par « réseau·x de télévision gratuite », selon le contexte .
[101] BARTHES, 2011, p. 48-49.

télévisuelles. Elle cessa d'émettre en 1956 et les trois chaînes restantes, désignées comme les *Big Three*, ont maintenus leur monopole et leur influence jusque dans les années 1980. En matière d'innovation dans les programmes, NBC fut une pionnière. Elle proposa dans un premier temps des émissions de radio filmées, ainsi que du sport en direct – dont des matches de boxe au sein de l'émission *The Gillette Cavalcade of Sports* (NBC, 1946-1960) – et des variétés – *Hour Glass* (NBC, 1946-1947). La fiction apparaît via des pièces de théâtre filmées, certaines étant adaptées d'œuvres déjà existantes, d'autres écrites spécialement pour la télévision : c'est la création du *show* télévisé, ce que l'on nomme désormais « série télévisée[102] ».

La genèse culturelle et narrative de la série télévisée, malgré sa proximité technique avec le cinéma, se trouve notamment du côté des romans français du XIXe siècle. Honoré de Balzac utilisa ainsi la forme de l'anthologie avec *La Comédie humaine* (1830-1856) une série d'ouvrages (romans, nouvelles, contes, essais) que le philosophe Alain désignait comme un « carrefour où les personnages se rencontrent, se saluent et passent[103]». Alexandre Dumas, parmi d'autres, utilisa quant à lui la forme du feuilleton pour diffuser certains de ses romans : une histoire à suivre, diffusée de manière épisodique dans un journal quotidien ou hebdomadaire. C'est dans *La Presse* – premier journal papier populaire avec *Le Siècle*, lancés tous deux le 1er juillet 1836 – que fut diffusé en avant-première lors de l'été 1836 le premier roman feuilleton. *La Comtesse de Salisbury* (1839), signé par Alexandre Dumas père. L'auteur écrivait le plan et les lignes directrices du « scénario » de ces feuilletons, les profils psychologiques complets des personnages et donnait souvent à d'autres le soin de rédiger l'œuvre. Auguste Maquet, le plus célèbre de ces prêtes-plumes, avait en main les éléments pour écrire à la manière d'Alexandre Dumas père. On peut également comparer la structure d'un épisode de série télévisée diffusé sur une chaîne gratuite, entrecoupé par la publicité, à une pièce de théâtre, plus précisément aux drames en cinq actes, le modèle le plus répandu depuis le XVIIIe siècle.

La genèse commerciale de la série télévisée prend quant à elle sa source dans l'histoire de la radio, qui devint un media de masse deux décennies avant la télévision. C'est le 2

---

[102] BOUTET, 2011, p. 13.
[103] Alain, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937, p. 191.

novembre 1920 que la station KDKA commence à émettre à Pittsburg en Pennsylvanie, aux États-Unis, en créant la première station de radio commerciale de l'histoire. La passerelle entre littérature et radio se fit par des adaptations théâtrales de romans, ainsi que par des fictions radiophoniques. De nombreux héros de romans et de *comic books* passèrent ainsi du papier à l'audio, avant l'image, comme ce fut le cas de Superman. Le héros, inventé par Jerry Siegel et Joe Shuster, fit sa première apparition dans le magazine *Action Comics #1* le 18 avril 1938[104], puis à la radio le 12 février 1940, dans la série *The Adventures of Superman*[105], avant de bénéficier d'une première adaptation cinématographique le 26 septembre 1941 (une série de courts métrages d'animation, *Superman*[106]) et enfin télévisuelle, avec *Adventures of Superman* (en syndication, 1952-1958[107]). A partir de la fin des années 1940, de nombreux feuilletons radiophoniques bénéficièrent de version télévisée, créant la série télévisée : une hybridation entre la forme narrative et économique du feuilleton radiophonique et la forme esthétique de l'image cinématographique.

Si d'autres programmes fictionnels semblent avoir existé dans les années précédentes, ce n'est qu'en 1947 que les moyens techniques permirent d'enregistrer en amont ou d'enregistrer en direct les programmes télévisés afin de les archiver ou les diffuser à posteriori. Si les chaînes de télévision adoptent peu à peu la fiction épisodique comme programme majoritaire en soirée, c'est avant tout pour son aspect économique : en donnant un rendez-vous hebdomadaire aux téléspectateurs/trices, elle garantit une audience régulière et donc des revenus constants aux annonceurs qui financent les programmes[108].

Dans les années 1950, les chaînes de télévision gratuite vont développer différents formats de fiction à épisodes, la plupart étant diffusés lors de la période de *prime time*, là où l'audience est la plus nombreuse grâce à une diffusion nationale. A cette époque, les annonceurs dominaient la création des séries, certaines prennent alors le nom de leurs sponsors principaux,

---

[104]John Kenneth MUIR, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*, Jefferson, Londres, McFarland, 2008, p. 539.
[105] Tim DEFOREST, *Storytelling in the Pulps, Comics, and Radio: How Technology Changed Popular Fiction in America*, Jefferson, Londres, McFarland, 2004, p. 169.
[106] Leonard MALTIN, *Of Mice and Magic,A History of American Animated Cartoons*, New York, Plume, 1987 [1980] , p. 120-122.
[107] La syndication consiste en la diffusion d'un programme sur plusieurs chaînes locales simultanément sans passer par une chaîne nationale gratuite. Tim BROOKS, Earle MARSH, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows*, New York, Ballantine, 2007 [1979], p. 21.
[108] BOUTET, 2011, p. 14.

comme le *Kraft Television Theatre* (NBC, 1947-1958), qui porte le nom de la compagnie agroalimentaire *Kraft Foods*. L'annonceur paye également sa visibilité, en rémunérant la chaîne, quand la marque est citée en début et fin de de programme. La chaîne reverse ensuite une partie des bénéfices à la société productrice du feuilleton, ce qui permet à cette dernière d'avoir le budget nécessaire à l'élaboration de la série[109]. Le *Kraft Television Theatre* est par ailleurs considéré comme la première série d'anthologie, un format défini par l'absence de personnages récurrents et d'« arc narratif se prolongeant d'un épisode à l'autre[110] ». C'est une collection d'épisodes qui ont pour dénominateur commun un narrateur, qui apparaît à l'écran en tant que présentateur de l'émission. Rod Serling, créateur de *The Twilight Zone* (*La Quatrième dimension*, CBS, 1959-1964), incarne ainsi son programme en présentant chaque histoire courte fantastique, rappelant à chaque fin de récit le concept de la « quatrième dimension ». Le genre dominant du format de l'anthologie est la science-fiction, à l'exception notable de *Alfred Hitchcock presents* (*Alfred Hitchcock présente,* CBS, 1955-1960 ; NBC, 1960-1962), une anthologie policière. Si les séries télévisées empruntent beaucoup aux romans feuilletons, l'anthologie quant à elle se nourrit du genre littéraire de la nouvelle. Un grand nombre d'épisodes de *The Twilight Zone* sont ainsi directement adaptés de nouvelles et par la suite, des auteurs/trices de nouvelles écriront des histoires courtes pour la télévision au sein du programme. L'anthologie est, sur le plan économique, un format assez peu rentable. Elle ne permet pas à la chaîne de fidéliser le public autour de personnages ou d'histoires à suivre. D'autres formats vont donc tenter de fidéliser les téléspectateurs/trices, tels les *sitcoms* ou les *westerns*.

Dans les années 1960, la plupart des formats se stabilisent. Quand la décennie précédente est placée sous le signe de l'innovation, la période suivante répète des « formules scénaristiques qui avaient déjà fait leurs preuves[111] ». Plusieurs genres font quand même leur apparition, comme la série judiciaire, mettant en scène principalement des avocats et la série médicale, mettant en scène surtout des médecins. Ces séries étaient souvent incarnées par des héros uniques, masculins, dont le nom est éponyme de la série, telle la série judiciaire *Perry Mason* (CBS, 1957-1966) ou la série médicale *Marcus Welby, M.D.* (*Docteur Marcus Welby*, ABC,

---

[109] Aurélie BLOT, *50 ans de sitcoms Américaines décryptée : De I Love Lucy à Desperate Housewives*, L'Harmattan, 2013, p. 63.
[110] Nihls C. AHL, Benjamin FAU, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2011, p. 980.
[111] BOUTET, 2011, p. 22.

1969-1976[112]). C'est à partir des années 1970 que la famille est devenue le sujet de séries dramatiques, bien qu'elle l'eût déjà été d'autres genres de fictions à épisodes, notamment des *sitcoms* et des westerns. Il est important de comprendre les spécificités de ces autres genres – en termes de production, de narration, de réception mais aussi de représentation de la famille – afin d'appréhender la manière dont le *family drama* est apparu 25 ans plus tard, par assimilation et par opposition de certains aspects des *sitcoms* et des westerns.

I.1.2.2. Les genres de séries populaires des années 1950 à 1972 : sitcoms, westerns et séries policières

La *sitcom*[113] – mot valise contractant deux termes anglais, « *situation* » et « *comedy* » – est une série dont le genre principal est la comédie. Ses épisodes sont courts (30 minutes de temps d'antenne, publicité comprise), sont diffusées en soirée et se déroulent dans un ou plusieurs lieux récurrents et dont le modèle narratif est quasi immuable. Selon Aurélie Blot,

> la structure narrative de la *sitcom* reprend les premiers modèles structurels comiques où la comédie est organisée en trois temps primordiaux : la *protasis* (la scène d'exposition, immuable et reproduite d'épisode en épisode, de saison en saison) qui est mise à mal par *l'epitasis* (le conflit) et retrouve son aspect initial lors de la catastrophe (le dénouement[114])

La durée d'un épisode de *sitcom* est, selon Aurélie Blot, un constituant de la forme de la série[115]. Jusqu'à une période récente, le format d'épisode court (30 minutes de temps d'antenne) était en effet généralement attribué aux *sitcoms*, aux anthologies et aux *daytime soaps*, quand les séries dramatiques étaient constitués d'épisodes longs (60 minutes de temps d'antenne). En 1965, c'est une cinquantaine de *sitcoms* différentes qui sont diffusées chaque semaine sur ABC, CBS et NBC. Du milieu des années 1960 au milieu des années 1980, la production de *sitcoms* se stabilise autour de quarante productions par an, puis s'essouffle en 1985 quand elles ne correspondent plus qu'à 14,4% du temps d'antenne de la période de *prime*

[112] BOUTET, 2011, p. 23-24.
[113] Le mot étant un anglicisme, il est considéré comme neutre. Cyrille Rollet emploie le terme au masculin, Aurélie Bot au féminin. Nous choisissons la deuxième option, qui est la plus répandue dans l'usage français.
[114] BLOT, 2013, p. 19.
[115] BLOT, 2013, p. 21.

time des chaînes gratuites[116]. Si la *sitcom* est un format propice à l'inventivité des scénaristes pour contourner les règles de la censure en vigueur à la télévision commerciale, il reste prisonnier de son schéma narratif immuable : « Le téléspectateur [ou la téléspectatrice], du fait de sa fidélité au programme, acquiert un automatisme de visionnage, il regarde la *sitcom* sans vraiment y prêter attention puisque la progression de la situation est quasiment nulle[117]. » La *sitcom* est ainsi définie par son intemporalité, notamment dans la forme : chaque épisode est indépendant, pour pouvoir suivre une saison sans en avoir vu tous les épisodes. Cela se caractérise notamment par le sujet principal des intrigues familiales.

Sous genre de la *sitcom*, la *family sitcom* va ainsi « impose[r] la famille traditionnelle comme norme absolue, tout en étant influencé par l'évolution de la société américaine et des changements qu'elle a encourus lors de ces décennies[118] », pour avoir la possibilité de rediffusion du programme, sans craindre une péremption de la série. Comme son nom l'indique, elle met en scène des familles et leurs problèmes sur un mode comique. La *sitcom* familiale devient rapidement l'un des genres les plus populaires de la télévision américaine, d'abord par l'adaptation de *sitcoms* radiophoniques populaires, puis par des créations originales. Le modèle familial présenté dans les *family sitcoms* est le plus souvent celui de la famille nucléaire. Le personnage de Lucy Ricardo, héroïne de la première *sitcom* populaire, *I Love Lucy*, (CBS, 1951-1957) est décrite, par Aurélie Blot, comme incarnant « la quintessence de la femme au foyer idéale dans la culture populaire américaine », la série promouvant « l'hégémonie de la famille patriarcale sur le petit écran dès les années 1950[119] ». Mis à part *I Love Lucy*, les *family sitcoms* les plus importantes jusqu'au milieu des années 1960, d'après Aurélie Blot[120], furent *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1952-1966), *Father Knows Best* (*Papa à raison*, CBS, 1954-1955, 1958-1960 ; NBC, 1955-1958), *Leave it to Beaver* (CBS, 1957-1958 ; ABC, 1958-1963) et *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-1966). Représentatif d'un idéal des familles des banlieues pavillonnaires – majoritairement banches et de classe moyenne –, la composition de

[116] Cyrille ROLLET, *Physiologie d'un sitcom américain, Voyage au cœur de* Growing Pains, Paris, L'Harmattan, t. 1, 2006, p. 80.
[117] BLOT, 2013, p. 27.
[118] BLOT, 2013, p. 14.
[119] BLOT, 2013, p. 11.
[120] BLOT, 2013, p. 555.

ces *family sitcoms* ne sont pas représentatives de la diversité de la population américaine. Elles sont décrites par Cyrille Rollet comme des *sitcoms* canoniques, qu'il définit ainsi :

> - Le système de personnages est constitué d'un couple et de ses enfants biologiques […] ;
> - Il n'y a qu'un seul espace prédominant : l'espace domestique […] ;
> - la classe moyenne supérieure y est privilégiée, ainsi que les quartiers pavillonnaires […] ;
> - ces familles sont toutes WASP (White / Anglo-Saxon / Protestant).[121]

C'est au début de la décennie 1970 qu'apparaissent les premières *family sitcoms* non-canoniques dont la première et la plus populaire, fut *All in the Family* (CBS, 1971-1979). Créée par le producteur Norman Lear, la série innove avec le personnage d'Archie Bunker. Construit à l'opposé des pères ridicules mais bienveillants de la plupart des *family sitcoms* précédentes, Archie Bunker est un personnage raciste, bigot, en tout point détestable : un anti-héros. Par le biais de ce personnage, la bienveillante dérision sur la famille américaine, en place jusqu'alors dans les *family sitcoms*, se transforme en une véritable critique. D'autres *sitcom*s non-canoniques sont produites, comme *Bridget Loves Bernie* (CBS, 1972-1973) qui raconte l'histoire d'un couple formé d'une catholique et d'un juif, un postulat narratif qui provoqua la colère de certains groupes religieux[122], qui mena à la déprogrammation de la série après une seule saison, tandis que la *sitcom* était le 5ème programme le plus regardé de la saison 1972/1973 (24,2 *rating points*). L'abandon du motif canonique par les sitcoms familiales au début des années 1970 n'a rien d'un hasard, comme le souligne Todd Gitlin.

> Ces changements résultent de décisions commerciales, construites par une perception économique intelligente qu'un public existait pour les *sitcoms* traitant directement du racisme, du sexisme et de la décomposition des familles conventionnelles [123].

---

[121] Cyrille ROLLET, *La circulation culturelle d'un sitcom Américain, Voyage au cœur de* Growing Pains, Paris, L'Harmattan, t. 2, 2006, p. 186-187.
[122] Harry CASTLEMAN, Walter J. PODRAZIK, *Watching TV, Eight Decades of American Television*, New York, Syracuse University Press, 2016 [2003], p. 236.
[123] Ma traduction de : « These changes resulted from commercial decisions; they were built on intelligent business perceptions that an audience existed for situation comedies directly adressing racism, sexism, and the decomposition of conventional families ». Todd GITLIN, « Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment », Horace NEWCOMB (dir.), *Television, The Critical View*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1994 [1976], p. 522.

Peu à peu, le modèle canonique de la *family sitcom* s'est déplacé vers un autre genre : la série dramatique. Mais le *family drama* ne s'est pas créé uniquement en réaction à l'évolution des *sitcoms* mais également grâce à l'évolution de deux genres dominants à la télévision dans les années 1950 et 1960 : le western et le la série policière, deux sous-genres de séries dramatiques[124].

Jusque dans les années 1970, le motif familial est quasiment absent des séries dramatiques, notamment des séries policières. Elles sont construites d'après une formule narrative qui se répète à chaque épisode, chacun étant indépendant, contenant un arc narratif bouclé. C'est le terme *formula show*[125] – ou série procédurale – qui désigne cette structure narrative, également à l'origine de la tradition des fictions professionnelles, desquelles découleront les séries médicales et judiciaires. *Dragnet* (*Badge 714*, NBC, 1951-1959) est considérée comme le « prototype » de la série télévisée policière par Martin Winckler, une série qui met en scène « des enquêtes criminelles menées par les services de police officiels[126] », à différencier des fictions mettant en scène des détectives privés ou des criminels. Dans les deux premières décennies de la télévision américaine, la série policière se partage souvent les cases de prime time avec le genre plus populaire de la télévision américaine au début des années 1960 : le western. C'est un genre spécifiquement américain, qui n'est pas défini seulement par son décor (les plaines désertiques du centre des États-Unis) ou par la période qu'il met en scène (la deuxième moitié du XIXe siècle, de la fin de la guerre de Sécession à la disparition de la Frontière). C'est avant tout l'Histoire mythique de l'Amérique et de ses habitants, des familles qui vont chercher à l'Ouest du continent une vie à construire, en chassant les habitants historiques de ces régions : les Amérindiens. Le western décrit parfois le voyage, parfois l'installation de ses protagonistes mais surtout leur lutte pour maintenir l'ordre sur les terres qu'ils se sont appropriées.

Avant d'être un genre télévisuel, le western nait dans la littérature populaire américaine du XIXe siècle, avec des romans comme *The Last of the Mohicans* (*Le Dernier des Mohicans*,

---

[124] Aux États-Unis, la série dramatique (« drama ») est un genre de fiction qui se différencie de la *sitcom* de par son temps d'antenne (60 minutes au lieu de 30) et son ton (sérieux, il n'a pas l'intention de faire rire).
[125] WINCKLER, 2002, p. 25.
[126] Martin WINCKLER, *Les miroirs de la vie, Histoire des séries américaines*, Paris, New York, Le Passage, 2002, p. 22.

1826) de James Fenimore Cooper mais aussi des *dime books*[127]. Dans un second temps, le western génère la production de spectacles vivants, organisés par certains protagonistes des histoires qu'ils mettent en scène, comme le *Wild West Show* de Buffalo Bill en 1890[128]. Puis c'est au tout début du XXe siècle que le genre apparaît au cinéma, dans *The Great Train Robbery* (*Le Vol du grand rapide*, réalisé par Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon en 1903). Il fut un genre cinématographique très apprécié du public jusqu'à la fin des années 1950, date à laquelle le genre arrive à la télévision. La porosité entre les deux médias est due au fait que les studios de cinéma d'Hollywood en Californie, qui réalisaient déjà beaucoup de westerns, accueillirent des équipes de télévision dès les années 1950, l'essentiel de la production télévisuelle quittant New York pour Los Angeles. La cohabitation des équipes télévisuelles et cinématographiques dans ces studios et le déclin de popularité du western au cinéma amenèrent ainsi le genre à être adapté à la télévision qui lui donna un nouveau souffle[129]. Par ailleurs, la popularité du genre du western est aussi à comprendre de par les modèles masculins qu'ils mettent en scène, à savoir des hommes qui ont échappé aux limites de la domesticité[130].

Le genre du western télévisé est symptomatique de la plus-value du media télévision par rapport à la radio (ajout des images) et au cinéma (accessibilité et coût réduit par rapport à un film en salles[131]). Au début des années 1950, le western télévisé est surtout marqué par des productions à destination du jeune public. C'est avec *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975) qu'est lancé le western télévisé pour adulte[132]. La série qui dura vingt saisons – un record à l'époque pour une série dramatique – ne fit pas de la famille son objet principal mais elle traita certains sujets rarement abordés comme « le pouvoir de l'argent, la corruption, le racisme, l'émancipation féminine, les rapports femmes-hommes, les ambivalences du progrès et du changement social[133] ». Ce qui fait l'unité des westerns télévisées dans les années 1950, c'est que la plupart de ces séries mettent en scène des héros uniques et archétypaux à l'instar du personnage

[127] L'équivalent de nos romans de gare. Jean-Louis LEUTRAT, *Le western : Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1995, p. 14.
[128] Clélia COHEN, *Le western*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2005, p. 13.
[129] BOUTET, 2011, p.19.
[130] KELLOGG, MINTZ, 1988, p. 117.
[131] Joël BASSAGET, Marjolaine BOUTET, Pierre SÉRISIER, *Sériescopie*, Paris, Ellipses, coll. Culture pop, 2011, p. 483.
[132] Gary R. EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2009, p. 196.
[133] BOUTET, 2011, p. 20.

interprété par James Arness dans *Gunsmoke* ; *The Lone Ranger* (ABC, 1949-1957), *Maverick* (ABC, 1957-1962) et *The Virginian* (*Le Virginien*, NBC, 1962-1971), fonctionnent sur le même schéma.

Bonanza (NBC, 1959-1973) fait alors figure de série pionnière à plusieurs titres. Elle fut l'une des premières à être diffusée en couleur aux États-Unis. Sponsorisée par RCA, un fabricant d'appareils électroniques, la série poussa les Américain·e·s à s'équiper en téléviseurs couleur. En 1973, quand la série s'achève, la courbe des ventes des téléviseurs couleur dépasse pour la première fois celle des téléviseurs en noir et blanc[134]. Au-delà de l'aspect technique, *Bonanza* met en avant un casting composé d'une fratrie et de leur père, Ben Cartwright, traités à importance quasi égale dans la narration et met en scène des problématiques familiales. La série reste très masculine et met en scène un modèle de famille patriarcale, où les femmes sont peu considérées (absence notable de femmes dans toutes les images promotionnelles de la série par exemple). Diffusée parallèlement à *Bonanza* sur une chaîne concurrente, *The Big Valley* (*La Grande Vallée*, ABC, 1965-1969) féminisa le western, en mettant en scène une famille avec une veuve à sa tête : Victoria Barkley. Comme Ben Cartwright dans *Bonanza*, Victoria Barkley a trois fils, mais a également une fille, Audra – interprétée par Linda Evans, qui sera Krystle Carrington dans *Dynasty* (*Dynastie*, ABC, 1981-1989) – et s'occupe également du fils illégitime de son défunt mari. *Bonanza* et *The Big Valley* font parties des premières séries télévisées dramatiques à avoir mis en scène des personnages principaux formant une famille. Dans ce sens, le western préfigure le *family drama* en tant que genre à part entière.

Aux débuts des années 1970, deux évènements entrainèrent un ralentissement des genres du western et de la série policière : une critique de leur mise en scène de la violence[135] – à l'époque où les Américain·e·s sont traumatisé·e·s par les images de la guerre du Viet Nâm qu'ils/elles peuvent voir chaque soir au journal télévisé – mais également une remise en question du modèle économique de la télévision au travers de la « purge rurale ».

---

[134] BARTHES, 2010 (2), p. 17.
[135] Robert S. ALLEY, « Television Drama », Horace NEWCOMB (dir.), *Television, The Critical View*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1982 [1976], p. 111-121

I.1.2.3 La purge rurale : une reconfiguration du modèle économique de la télévision américaine

Entre 1969 et 1975, une série d'annulation d'une trentaine de programmes télévisés marqua l'histoire de la télévision américaine et fut plus tard connue sous l'appellation « purge rurale ». Selon Séverine Barthes, si cette expression est utilisée pour la première fois de manière écrite dans un article du *New York Times* en 2012, elle est employée oralement depuis plus de 40 ans par les professionnels de la télévision[136]. Le pic de la purge est atteint lors de la saison 1970/1971, quand les trois chaînes gratuites annulent conjointement dix-huit programmes (dix pour CBS, cinq pour NBC, trois pour ABC). C'est Fred Silverman, alors vice-président de CBS, qui est à la manœuvre de la purge sur sa chaîne. Né en 1937, fils d'un réparateur de télévisions du Queens à New York, il est considéré comme le premier président de chaîne aux États-Unis à avoir grandi avec la télévision[137]. Les programmes qu'il décide d'annuler, ainsi que ceux annulés par ses confrères, mettent parfois en scène des thématiques et des décors ruraux mais le terme « rural » nous informe surtout sur le public visé, plus que sur celui qui est représenté. En effet, les séries dites rurales sont prisées par un public souvent âgé et habitant en dehors des grandes zones urbaines, considérés par les annonceurs publicitaires comme moins consommateurs de biens. A la fin des années 1960, c'est l'évolution de la mesure de l'audience, d'un modèle global vers un modèle qualitatif (« analyse d'audience spécifique en termes d'âge, sexe, habitation et niveau d'études[138] »), va donc entrainer la « purge ».

En 1967, CBS attirait plus de 58% de l'audience cumulée des 30 meilleures audiences annuelles mais dans le même temps, elle perdait des recettes publicitaires[139]. Le public de CBS est, à l'époque, majoritairement âgé et vit dans des petites villes ou des zones rurales. Ces catégories de la population n'ont pas pour habitude de beaucoup consommer ou même de changer leurs habitudes de consommation. Ainsi, les annonceurs n'ont que peu d'intérêt d'essayer de convaincre cette cible. En revanche, à la même période, si NBC a des résultats d'audience globale inférieurs à sa concurrente, le public de cette chaîne est plus jeune et vit dans des zones urbaines. Ces catégories sont beaucoup plus réceptives à la publicité car elles

---

[136] Séverine BARTHES, « La 'purge rurale' de 1971, », *Alerte spoilers !*, 20 juin 2017, https://seriestv.hypotheses.org/462, consulté le 15 avril 2019.
[137] EDGERTON, 2009, p. 293.
[138] David BUXTON, « L'économie politique des séries américaines », *Mouvement*, No. 67, 2011, p. 89.
[139] BARTHES, 2017.

consomment et sont entrainées à le faire de par le choix important de point de vente et de produits disponibles dans les villes. Ainsi, NBC arrive à bénéficier de tarifs publicitaires plus importants que CBS, de par la qualité de son audience.

Si avant les années 1970, les chaînes misent sur des séries rurales, c'est que l'on remarque une consommation plus importante de certains produits, dont le tabac, chez les ruraux plus que chez les urbains. Mais quand le 2 janvier 1971, une loi interdisant la publicité pour la cigarette à la télévision – le *Public Health Cigarette Smoking Act* – entre en vigueur, les annonceurs commencent à se détourner du public rural. Quelques mois plus tard, une autre loi le *Prime Time Access Rule* – une loi entrée en vigueur en septembre 1971 qui vise à restreindre la quantité de programmes nationaux qu'une station de télévision locale affiliée à un réseau de télévision nationale peut diffuser aux heures de grande écoute – bouleverse la réglementation de la durée de la période de *prime time*, ce qui a une autre répercussion sur le marché publicitaire. Avant 1971, les chaînes locales, affiliées aux réseaux nationaux, diffusent des programmes locaux jusqu'à 19h30 (ou 19h le dimanche). Désormais, les programmes nationaux ne peuvent démarrer avant 20h, dans les cinquante plus grand *Designated Market Area*[140]. De ce fait, ABC, CBS et NBC perdent 16% de leur temps d'antenne, ce qui supprime potentiellement 16% des revenus publicitaires. Parmi la trentaine de programmes annulés sur toute la durée de la purge rurale, on compte neuf *sitcoms* et deux westerns, deux genres qui mettaient souvent en scène la famille comme sujet. La purge rurale a ainsi permis une transmission des thématiques familiales et des valeurs véhiculées par ces anciens genres dominants, comme l'explique Cyrille Rollet.

> Les valeurs traditionnelles, naguère pourvoyeuses de scénarios pour les *sitcom*s familiaux et domestiques, en sont expulsées. Dès la rentrée 1972, elles semblent se replier dans une série dramatique narrant les difficultés d'une famille rurale et pieuse pendant la crise économique des années 1930, *The Waltons*[141].

Cyrille Rollet note également que *The Waltons* est diffusée sur CBS, la chaîne qui diffuse également *All in the Family* (CBS, 1971-1979) depuis le mois de janvier 1971. Le transfert des thématiques entre la *family sitcom* canonique et le *family drama* se fait au sein des

[140] Terme qui désigne un « bassin de foyers couvert par le même média » selon BARTHES, 2017.
[141] Cyrille ROLLET, « La petite philosophie dans la prairie », *Mediamorphoses*, Hors-série No. 3, 2007, p. 146.

grilles de programmes d'une même chaîne qui s'autorise donc à proposer le renouvellement idéologique de la *family sitcom*, en garantissant de continuer à représenter l'imaginaire de la famille qu'elle mettait en scène auparavant.

I.2. Modèle dominant de *family drama* des années 1970 : le *family drama* rural

> **I'll be home for Christmas**, Je serai là pour Noël,
> **You can plan on me,** Vous pouvez compter sur moi,
> **Please have snow and mistletoe,** Faites que l'on ait du gui et de la neige,
> **And presents on the tree.** Et des cadeaux sous le sapin[142].
>
> JOHN BOY : Mon père avait trouvé du travail à 80 kilomètres de là. […] L'après-midi de la veille de Noël, nous attendions toutes et tous son retour[143].

En 1943, alors que les États-Unis sont engagés dans la Seconde Guerre mondiale, Bing Crosby chante *I'll Be Home For Christmas*, l'histoire d'un soldat au front qui promet à sa famille de rentrer pour Noël. Près de trente ans plus tard, dans les premières minutes du téléfilm *The Homecoming, A Christmas Story*[144] (CBS, 19 décembre 1971) – qui servit de pilote à *The Waltons* –, le narrateur parle d'un père que sa famille attend de pied ferme le jour de Noël. Alors que ce téléfilm fut diffusé à la période des fêtes de Noël, une époque où les Américain·e·s entendent souvent *I'll Be Home For Christmas* à la radio ou à la télévision, la scène de fiction semble installer une impression de familiarité, de déjà-vu. Pour autant, le temps de la narration du téléfilm est antérieur à la publication de la chanson de Bing Crosby : l'action de *The Homecoming, A Christmas Story* se déroule lors de la Grande Dépression, soit plus de dix ans avant la Seconde Guerre mondiale. Au travers de cette scène d'ouverture du téléfilm, nous voyons ainsi qu'une œuvre de fiction des années 1970 qui met en scène une histoire se déroulant dans les années 1930 ne va pas pouvoir faire abstraction de l'imaginaire collectif américain et de tout ce qui a pu exister entre ces deux périodes.

Dans *Prime Time Families,* Ella Taylor dessine le début de la chronologie du *family drama* dans les années 1970 en s'intéressant plus particulièrement à trois séries[145] : *The Waltons*, *Little House on the Prairie Prairie* et *Family*. Nous y ajouterons une quatrième série, non mentionnée par Ella Taylor mais présente dans la chronologie des séries familiales de

---

[142] Texte original en gras suivi de ma traduction. Bing Crosby, *I'll Be Home For Christmas* (1943).
[143] Ma traduction de : « JOHN BOY : My father had found work in a town 50 miles away. […] On Christmas Eve, early on the afternoon, we are all looking forward to his homecoming. ». *The Homecoming, A Christmas Story* (CBS, 19 décembre 1971).
[144] Visible sur archive.org/details/TheWaltonsTheHomecoming1971, consulté le 10 mai 2019.
[145] TAYLOR, 1989, p. 101.

Marla Brooks : *Eight is Enough*[146]. Ces séries ont pour point commun d'avoir connu la majorité de leur diffusion dans la décennie 1970 et d'avoir toutes été créées avant *Dallas* (CBS, 1978-1991), qui est souvent prise en exemple comme la pionnière de l'hybridité entre le genre du *soap opera* et de la série dramatique hebdomadaire et plus généralement la série dramatique qui généralisé l'emploi du motif familial dans les fictions de *prime-time*.

I.2.1. Histoire de la production et de la diffusion de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*

Parmi les quatre séries citées auparavant, deux se démarquent par un certain nombre de caractéristiques, dont la longévité (9 saisons chacune) et la popularité (régulièrement dans les 30 meilleures audiences annuelles du classement Nielsen) : il s'agit de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, deux fictions « transgénérique[s] » qui sont à mi-chemin « entre la chronique familiale et le western[147] ». *The Waltons* et *Little House on the Prairie* proposent la mise en scène d'une famille américaine dans un contexte rural, à deux époques distinctes situées dans le passé : de la Grande Dépression à la Seconde Guerre mondiale pour *The Waltons* (entre 1933 et 1946) et à la fin de la guerre de Sécession pour *Little House on the Prairie* (à la fin du XIXe siècle). *The Waltons* raconte l'histoire d'une famille, les Walton, vivant dans une petite ville de Virginie, de 1933 à 1946, la série faisant la « chronique hebdomadaire des faits et gestes de trois générations – grands-parents, parents et sept enfants – d'une famille chrétienne baptiste blanche[148] ». *Little House on the Prairie* raconte également l'histoire d'une famille, les Ingalls, dont le père Charles, conduit sa famille pendant l'expansion des États-Unis vers l'ouest pour s'installer dans un village du Minnesota.

Créée par l'écrivain Earl Hamner Jr., *The Waltons* est adapté de son roman *Spencer's Moutain* (1961), une histoire en partie autobiographique de son enfance, qu'il avait commencé à écrire durant son service militaire pendant la Seconde Guerre mondiale[149]. *Spencer's Moutain*

---

[146] Marla BROOKS, *The American Family on Television, A Chronology of 121 Shows, 1948-2004*, Jefferson, Londres, McFarland, 2005, p. 116.
[147] ROLLET, 2007, p. 147.
[148] Ma traduction de : « chronicles the weekly doings of a three-generation, white Baptist family – grandparents, parents, and seven children ». TAYLOR, 1989, p. 102.
[149] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 14.

raconte l'histoire d'une famille, les Spencer, qui vivent à New Dominion, une ville fictive des montagnes Blue Ridge situées en Virginie. La famille est composée des parents, Clay et Olivia et de leurs neuf (puis onze) enfants : l'aîné Clay Boy, puis Matt, Becky, Shirley, Luke, Mark, John, Pattie-Cake, Donnie et plus tard, Franklin Delano et Eleanor. Les enfants Spencer vivent également avec leurs grands-parents paternels, Zebulon et Elisabeth. Si la série *The Waltons* est perçue comme bienveillante et modérément conservatrice, ce n'était pas le cas de *Spencer's Moutain* au moment de sa publication. Malgré certaines critiques sur son roman, Earl Hamner Jr. ne fut jamais décrit comme un écrivain conservateur. « Rien de la sorte n'aurait pu être écrit par quelqu'un d'une ancienne génération[150] », écrivait ainsi John Cook Wylie dans le *New York Times* en 1962, classant même Earl Hamner Jr. dans la catégorie des « nouveaux progressistes ». Par ailleurs, en 1965, Orville Prescot, toujours dans le *New York Times*, trouvait le roman « un peu trop suave, sa narration étant trop pathétique et artificielle[151] ». Le roman peut être qualifié de libéral[152], notamment par sa représentation de la sexualité et de sa moins grande focalisation sur les valeurs familiales que la future série télévisée. On pourra se demander pourquoi le positionnement idéologique de l'œuvre a radicalement changé entre l'écriture du roman et son adaptation télévisuelle.

Avant d'être une série télévisée, *Little House on the Prairie* (1935) est également un roman. Plus précisément, il est le troisième tome de la série des *Little House*, composé de huit livres autobiographiques de Laura Ingalls Wilder publiés de 1932 à 1943. Perçue comme un classique de la littérature jeunesse aux États-Unis, la série des *Little House* a rencontré un grand succès et faisait partie de la culture populaire de ce pays avant même son adaptation télévisée.

Une première adaptation du roman *Spencer's Moutain* arrive sur les écrans de cinéma en 1963 : *Spencer's Moutain* (*La Montagne des neuf Spencer*, 1963). Réalisé et produit par Delmer Daves, distribué par la Warner Bros, adapté sans la participation de Earl Hamner Jr.,

---

[150] Ma traduction de : « nothing of this sort could possibly have been written by members of an older generation ». CHOPRA-GRANT, 2013, p. 15.
[151] Ma traduction de : « a little too sweet and its gossamer thread of story is too frail and artificially contrived ». *Ibid.*
[152] Sauf mention contraire, ce terme sera toujours employé selon son sens américain et fait référence au libéralisme, une doctrine qui considère « que la politique a la conviction que la politique a pour objectif de préserver les droits individuels et de maximiser la liberté de choix ». Ma traduction de : « the aim of politics to preserve individual rights and to maximize freedom of choice ». Iain MCLEAN, Alistair MCMILLAN, *Concise Oxford Dictionary of Politics*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009 [2003].

ce film comporte un certain nombre de différences notables avec le texte original. D'une part, l'adaptation procède à un déplacement géographique : l'action ne se déroule plus dans les collines de l'État de Virginie mais beaucoup plus à l'ouest, dans les montagnes de l'État du Wyoming. Cette relocalisation peut paraître anecdotique mais la focalisation sur les paysages spectaculaires des montagnes Rocheuses détourne l'attention du spectateur ou de la spectatrice de l'histoire de la famille Spencer. L'autre différence majeure est le déplacement temporel de l'action : elle ne se passe plus pendant la Grande Dépression mais à une époque relativement non spécifiée, plus récente, dans les années 1960. On peut considérer que l'action du film est contemporaine de son époque de production, ce qui change forcément le sens du scénario. Enfin, Clay-Boy, présenté dans le roman comme le personnage principal, n'a dans le film qu'une importance secondaire. Pourtant, les nombreuses coupes et les modifications de l'histoire ne semblent pas perturber les spectateur/trices. Le film est le 22ème plus rentable de l'année aux États-Unis, avec un total de 4,5M$ de recettes[153]. Par comparaison, le film le plus rentable de l'année est *Cléopâtre* qui a réuni 57,7M$ de recettes[154]. Il faut considérer que malgré cette place honorable dans les trente plus grands succès de l'année 1963, le film *Spencer's Moutain* n'a pas eu la même importance culturelle que *The Waltons*. En effet, si dans les années 1950, le cinéma est encore très populaire, la télévision dans les années 1960 commence à lui faire de l'ombre. C'est dans un contexte de déclin de l'industrie cinématographique hollywoodienne que doit se comprendre ce succès relatif.

Après avoir continué d'écrire, que ce soient des romans ou des scénarios pour la télévision, Earl Hamner Jr. publie un nouveau roman, intitulé *The Homecoming* (1970), qui reprend les personnages de *Spencer's Moutain* mais qui se passe antérieurement aux évènements du premier roman. La Lorimar, une compagnie de production formée par un publicitaire, Lee Rich et deux agents immobiliers, Merv Adelson et Irwin Molasky, à la fin des années 1960, manifeste de l'intérêt assez rapidement à *The Homecoming*. Elle propose à la chaîne CBS d'adapter ce roman à la télévision sous la forme d'un téléfilm de Noël. Contrairement au film de cinéma, Earl Hamner Jr. est directement impliqué dans l'adaptation télévisuelle de son roman, puisqu'il écrit lui-même le scénario du téléfilm. Pour éviter un éventuel procès concernant les droits du film *Spencer's Moutain*, détenus par la Warner Bros,

[153] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 21-23.
[154] http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=cleopatra.htm, consulté le 17 mai 2017.

Earl Hamner Jr. renomme ses personnages, qui deviennent la famille Walton[155]. *The Homecoming, A Christmas Story* est diffusé le 19 décembre 1971 et bénéficie d'un large succès d'audience. A la suite de la diffusion du téléfilm pilote, CBS décide de commander une série dérivée : *The Waltons* commence à être diffusée le 14 septembre 1972.

Au printemps 1974, alors que *The Waltons* s'installe pour la première fois à la deuxième place des audiences annuelles, Earl Hamner Jr. crée un nouveau *family drama* : *Apple's Way* (CBS, 1974-1975). Il raconte l'histoire de la famille Apple, qui s'exile de Los Angeles pour aller vivre dans l'Iowa, un État rural. En opposition à celle de *The Waltons*, l'action de *Apple's Way* est contemporaine à l'époque de sa diffusion mais se place toujours dans un paysage rural. S'il n'existe aucun lien narratif entre les deux séries, force est de constater que le générique de *Apple's Way* crée une filiation avec *The Waltons*. Ainsi, il réutilise de nombreux codes déjà présents dans le générique de *The Waltons* : la police d'écriture utilisée dans le générique de *Apple's Way* est la même que celle utilisé pour celui de *The Waltons* ; on observe un plan avec un personnage masculin écrivant face à la fenêtre, similaire au plan sur John Boy dans le générique de *The Waltons* ; la famille est réunie, à la fin du générique, à l'extérieur de la maison. *Apple's Way* est donc clairement une version contemporaine de *The Waltons*, comme le souligne certain·e·s journalistes à l'époque[156]. La série ne durera que deux demi-saisons, lancée au printemps 1974 puis reconduite à l'automne 1974. La fin prématurée de la série peut s'expliquer par le fait que le public se soit peu à peu détourné des séries se déroulant à la campagne, notamment aidée par la purge rurale mais également par la trop grande ressemblance avec *The Waltons* et enfin par la concurrence à laquelle devait faire face *Apple's Way* sur son créneau du dimanche soir à 19h : le programme familial *The Wonderful World of Disney* (NBC, 1969–1979).

Ce sont les chiffres d'audience de la deuxième saison de *The Waltons* sur CBS qui poussèrent la chaîne concurrente NBC à diffuser une série sur le même modèle : un feuilleton centré sur une famille, vivant en milieu rural à une époque lointaine. Au début de la saison télévisuelle 1975/1976, NBC tente alors d'installer *The Family Holvak* (NBC, 1975), l'histoire d'une famille installée à la campagne pendant la Grande Dépression. Diffusée le dimanche à

[155] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 27.
[156] Gary DEEB, « Bushelful of enjoyment on Apple's Way », *Chicago Tribune*, 8 février 1974.

20h, soit en même temps que la série de science-fiction *The Six Million Dollar Man* (*L'Homme qui valait trois milliards*, ABC, 1973-1978) et le programme de variétés *The Sonny & Cher Show* (CBS, 1976-1977), *The Family Holvak* ne fait pas le poids face à ses concurrents directs et quitte les grilles de programme dès la fin du mois de décembre 1975. C'est avec la mise en production de l'adaptation du best-seller *Little House on the Prairie* que NBC finira par réussir à installer son premier *family drama* concurrent de *The Waltons*. Au départ, le projet est mis en route sur l'impulsion de trois hommes. Le premier, Roger Lea MacBride, petit fils adoptif de Rose Wilder Lane, est nommé en 1968 responsable des droits de la série des *Little House*, à la suite du décès de sa grand-mère[157]. Le deuxième, le producteur Ed Friendly, achète les droits de la série littéraire au début des années 1970. Le troisième, l'acteur Michael Landon, contacte Ed Friendly pour monter avec lui le projet. Il jouait Little Joe Cartwright dans *Bonanza* (NBC, 1959-1973), le plus jeune fils du patriarche Ben Cartwright et va rejoindre le projet *Little House on the Prairie* afin de coproduire et de réaliser le pilote. Cet engagement est conditionné à ce qu'il soit l'interprète du personnage de Charles Ingalls, ce que Ed Friendly lui accorde. Michael Landon devient le modèle de la figure paternelle, après avoir joué le rôle d'un fils dans *Bonanza*. Selon Ella Taylor, *Little House on the Prairie* a une filiation directe avec *Bonanza*, non seulement grâce à la présence de Michael Landon mais aussi car la nouvelle série « hérite du cadre de la Frontière des années 1870[158] ». Bien que dépeignant une période historique plus récente que *Bonanza*, *The Waltons* peut être aussi considérée comme une de ses descendantes, du fait de la mise en scène d'une « sensibilité moderne dans un passé rural abondamment tapissé de nostalgie[159] ».

Après ses débuts comme acteur, Michael Landon s'était très vite diversifié au cours de la production de *Bonanza*. Il devient d'abord scénariste – le premier épisode qu'il écrit est *The Gamble* en 1962 (S03E27) –, puis réalisateur – le premier épisode qu'il écrit et réalise est *To Die in Darkness* en 1968 (S09E28). Sur les 204 épisodes de la série, il joue l'un des rôles principaux dans 187 épisodes (quasiment toute la série), il en réalise 90 (un peu moins de la moitié) et en écrit 48 (un peu moins du quart). Sur ces épisodes écrits par Michael Landon, au

[157] Wolfgang SAXON, « Roger MacBride, 65, Libertarian And 'Little House' Heir, Is Dead », *The New York Times*, 8 mars 1995.
[158] Ma traduction de : « inherits its 1870s frontier setting », TAYLOR, 1989, p. 104.
[159] Ma traduction de : « modern sensibility into a rural past lavishly upholstered in nostalgia », TAYLOR, 1989, p. 102.

moins six présentent des scénarios similaires à des épisodes de *Bonanza* qu'il avait déjà écrits. Avec lui, c'est une grande partie de l'équipe de tournage de *Bonanza* qui le suit sur le plateau de *Little House on the Prairie*.

En janvier 1974, un téléfilm – *Little House on the Prairie* (*La Petite Maison dans la prairie: La Genèse*) – est tourné, puis diffusé sur NBC le samedi 30 mars 1974 à 21h, un créneau très familial, dans le cadre de l'émission *NBC Saturday Night at the Movies*. En 90 minutes, le téléfilm reprend la totalité des éléments du roman éponyme, qui est visionné par 45% des foyers ayant la télévision regardent ce soir-là[160]. Le téléfilm fait office de pilote et NBC commande une première saison de *Little House on the Prairie* qui commence à être diffusée dès le 11 septembre 1974. Le téléfilm adaptait le roman du même nom, le troisième de la série *Little House*, tandis que les évènements de la série couvrent, en partie, ceux des suivants. Ainsi, le début de la première saison reprend des éléments du quatrième roman, *On the Banks of Plum Creek* (1937), quand la famille Ingalls s'installe non loin du village de Walnut Grove. La série n'a pas de créateur ou de créatrice proprement désigné, bien que le nom de Blanche Hanalis apparaisse au générique, désignée comme celle qui a « développé » la série. Cette scénariste souffre d'un manque de reconnaissance, si bien qu'il est difficile de trouver des informations à son sujet. On peut la considérer comme la créatrice de *Little House on the Prairie* puisqu'elle en a écrit le scénario du pilote, mais elle ne fut plus impliquée dans sa production après cet épisode. Lors de la diffusion de *Little House on the Prairie*, entre 1974 et 1983, Blanche Hannalis écrivit le scénario d'une dizaine de téléfilms unitaires[161] mais aussi d'un autre *family drama*, *The Young Pioneers* (CBS, 1978), adapté d'un roman *Let the Hurricane Roar* (1933) de Rose Wilder Lane. Ce livre, paru l'année après la publication de *Little House on the Big Woods* (1932), premier tome de la série littéraire de sa mère Laura Ingalls Wilder. Il en reprend les codes, en racontant l'histoire d'un couple de pionnier aux États-Unis dans les années 1870. A la manière dont la scénariste avait été dépossédée du projet de *Little House on the Prairie* en 1974, Blanche Hanalis est écartée du projet de série, après avoir écrit le scenario du téléfilm pilote de *The Young Pionners*. La Lorimar fait donc appel à Earl Hamner Jr., créateur de *The*

[160] Patrick LOUBATIÈRE, *La petite maison dans la prairie, Walnut Grove terre promise*, Montpellier, DLM Editions, coll. Le guide du téléfan, 1998, p. 13.
[161] http://www.imdb.com/name/nm0359256/, consulté le 24 juin 2017.

Waltons, pour développer la série[162], qui ne dure que le temps de trois épisodes, diffusés les mêmes soirs – 2, 9 et 16 avril 1978 – que les trois premiers épisodes de *Dallas* (CBS, 1978-1991) mais pas sur la même chaîne ni au même créneau horaire.

Interrogé par Bob Clampett dans le *Saturday Evening Post* de mai/juin 1975, l'un des producteurs de la série, John Hawkins, explique les intentions de la production pour l'adaptation des romans.

> Nous avons désespérément essayé de maintenir le ton, l'esprit et les personnages des livres intacts. Mais de manière plus importante, nous avons essayé de maintenir les standards moraux des livres de Laura Ingalls Wilder, en essayant de donner à la série le caractère le plus grand public possible. Nous utilisons peu ou pas de violence, de sexe ou d'obscénités[163].

Alors que *Spencer's Moutain* était un roman plus libéral que son adaptation télévisée, *Little House on the Prairie* est choisi volontairement pour ses aspects moraux et conservateurs que l'adaptation télévisée va reprendre à son compte.

Il est inhabituel pour les diffuseurs commerciaux de reconduire un programme qui génère de faibles audiences, mais le succès d'une série peut parfois être quantifiable autrement que par son nombre de téléspectateurs/trices, que ce soit par l'obtention de bonnes critiques ou l'attribution de récompenses prestigieuses comme les Emmy Awards ou les Golden Globes. Ainsi, des séries comme *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983) et *All in the Family* (CBS, 1971-1979) bénéficièrent de ces succès d'estime avant de connaître un succès public[164], tout comme *The Waltons* qui reçut un accueil public mitigé en 1972/1973, (19ème/20,6 *rating points*) mais qui remporta l'Emmy Award de la meilleure série dramatique le 22 mai 1973, soit un mois après la fin de la diffusion de sa première saison[165]. On peut penser que l'obtention de la récompense joua un rôle important dans le renouvellement de la série pour une saison supplémentaire par NBC. Dès sa deuxième saison, *The Waltons* est l'une des séries les plus populaires (2ème/28,1

---

[162] Interview de Earl Hamner Jr. par Jennifer Howard, 18 septembre 2003, Television Academy Foundation, https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-hamner-jr, consultée le 15 avril 2019.
[163] « We've tried desperately to maintain the tone and the mood, and to keep the characters of the books intact. But most importantly, we've tried to maintain the moral standards of the Wilder books, while trying to make them appeal to the whole family. We use little or no violence, no sex, and no profanity ». Bob CLAMPETT, « Little House on the Prairie », *The Saturday Evening Post*, Mai/Juin 1975, p. 47.
[164] THOMPSON, 1996, p. 29.
[165] BROOKS, MARSH, 2007, p. 1641.

rating points). S'en suivront une huitième, quatorzième, quinzième et vingtième place jusqu'à la fin de la sixième saison, avant de sortir du classement, au-delà donc des 30 meilleures audiences pour ses septième et huitième saisons, pour finalement y revenir in extremis pour sa neuvième et dernière saison, à la trentième place. Les saisons de *The Waltons* qui bénéficièrent le plus d'audience correspondent à celles qui couvrent la période historique de la Grande Dépression (la crise économique des années 1930 qui fit suite au krach boursier de 1929) jusqu'à la Grande Récession (en 1937). La série dépeint également la période de la Seconde Guerre Mondiale et l'immédiate après-guerre vue des États Unis, une période historique longue de 13 ans qui permet à la série de développer son aspect feuilletonnant.

Little House on the Prairie a connu une conjoncture plus favorable, puisque lors de sa première saison – 1974-1975 – la série se place dans les meilleures audiences annuelles (13ème/23,5 *rating points*), un chiffre supérieur de près de 3 points à celui de la première saison de *The Waltons*. Un autre *family drama*, *The New Land* (ABC, 1974), dont la diffusion débuta la même semaine que *Little House on the Prairie*, n'eut pas la même chance. La série racontait une histoire similaire de celle des autres *family dramas* ruraux, celle d'une famille d'émigrants suédois, qui souhaitent s'établir dans le Minnesota au milieu du XIXe siècle. Placé en concurrence avec *All in the Family* (CBS, 1971-1979), diffusé au même créneau horaire, *The New Land* fut annulé au bout de seulement 6 épisodes, en octobre 1974. Lors de sa deuxième saison, *Little House on the Prairie* quitte le classement des trente meilleures audiences annuelles, ce qui remet en question la série. La première idée de la direction de NBC pour relancer les audiences est de modifier certains aspects de la série, notamment d'y ajouter de la violence. Michael Landon, toujours sur la même ligne idéologique qu'au lancement de la série, s'oppose à ce virage narratif[166]. La régénération de *Little House on the Prairie* passa alors par un changement dans la programmation. Auparavant diffusée le mercredi soir, NBC installe la série dans une case en mouvement depuis trois ans et qui sera sa case définitive, celle du lundi soir.

A partir de sa troisième saison, la série va rester dans le classement des trente meilleures audiences jusqu'à la fin de sa diffusion originale. Nous notons une septième place en 1977/1978, lors de sa quatrième saison et une dixième place en 1980/1981, lors de sa septième

[166] Mary MURPHY, « Michael Landon must have control » *TV Guide*, 9 Janvier 1982, p. 30.

saison. Sur les sept saisons où elle est diffusée parallèlement à *The Waltons*, bien qu'elles n'aient jamais étaient en concurrence frontale au niveau de la programmation, *Little House on the Prairie* dépasse son ainée en termes d'audiences moyennes pendant quatre ans, entre 1977 et 1981. Les deux séries sont également ex-aequo lors de la saison 1976/1977. A l'inverse de *The Waltons*, *Little House on the Prairie* ne reçoit son premier Emmy Awards qu'en 1978, après avoir connu sa saison la plus populaire.

The Waltons s'est arrêté le 4 juin 1981, au terme de sa neuvième saison, totalisant 221 épisodes. Par la suite, les Walton furent rappelés au souvenir du public américain à travers plusieurs téléfilms. Trois furent diffusés l'année suivant la fin de diffusion de la série, en février, mai et novembre 1982 (*A Wedding on Walton's Mountain, Mother's Day on Walton's Mountain, A Day for Thanks on Walton's Mountain*), trois autres pendant les années 1990 (*A Walton Thanksgiving Reunion* en 1993, *A Walton Wedding* en 1995, *A Walton Easter* en 1997) et un dernier en 2010 (*A Walton's Family Reunion*). De la même manière mais sur une période plus courte, *Little House on the Prairie* a également survécu à la fin officielle de sa diffusion sérielle, le 21 mars 1983, par la diffusion de trois téléfilms dans les deux saisons télévisuelles suivantes : *Little House: Look Back to Yesterday* (*La Petite Maison dans la prairie : Le Chemin des souvenirs*, NBC, 12 décembre 1983), *Little House: The Last Farewell* (*La Petite Maison dans la prairie : Le dernier adieu*, NBC, 6 février 1984) et *Little House: Bless All the Dear Children*[167] (*La Petite Maison dans la prairie : L'enlèvement*, NBC, 17 décembre 1984).

Au-delà de la fiction, de nombreux évènements, télévisés ou non, rassemblèrent les acteurs/trices de *The Waltons* encore vivants pour célébrer l'anniversaire de l'apparition de la série. Le dernier en date est l'événement organisé en l'honneur des quarante-cinq ans, du 24 au 26 mars 2017, où plusieurs milliers de personnes ont pu rencontrer les comédiennes et comédiens de *The Waltons*, réunis à Schuyler en Virginie, la ville natale de Earl Hamner. *Little House on the Prairie* a aussi fait l'objet de manifestations similaires, la dernière en date en 2014 pour les 40 ans de la série, dû à son succès télévisuel mais aussi et surtout littéraire. On compte ainsi une soixantaine d'évènements divers programmé tout au long de l'année 2017 sur tout le territoire américain[168].

[167] Ce dernier ayant été tourné et produit pour être diffusé en décembre 1983.
[168] http://littlehouseontheprairie.com/little-house-on-the-prairie-events-in-2017/, consulté le 16 mai 2017.

L'héritage de *The Waltons* et de *Little House on the Prairie* et leur existence dans le paysage audiovisuel américain à ce jour sont surtout dus aux rediffusions constantes des épisodes originaux. Au printemps 2017, les deux séries étaient toujours rediffusées sur une chaîne du câble basique[169] : INSP. Selon l'institut Nielsen en janvier 2016, ce sont près de 69% des foyers États-uniens qui ont accès à cette chaîne (80,8 millions de foyers sur 116,4 millions[170]) qui diffuse deux épisodes de *The Waltons* chaque après-midi en semaine entre 15h et 17h, suivi d'un épisode de *Little House on the Prairie* de 17h à 18h[171]. Cette programmation fait perdurer la popularité de ces séries aux États-Unis.

Un certain nombre de points communs entre ces deux séries nous pousse à en livrer une analyse commune autour de deux thématiques. Les éléments constitutifs de l'aspect sériel, les récurrences dans l'action, nous décrivent chaque famille comme constitutive d'un refuge autosuffisant contre les changements du monde extérieur. Ces changements, qui sont les éléments qui construisent l'aspect feuilletonnant des séries et la continuité de leurs actions, concernent principalement la construction des rapports sociaux de sexe.

I.2.2. La nostalgie au service du présent : l'imaginaire familial du *family drama* rural

I.2.2.1. Les familles de classes populaires du passé : un collectif autosuffisant patriarcal

> 'Fabriquer un générique, c'était comme fabriquer une affiche, condenser l'œuvre en un concept, une métaphore. Un contexte ou un personnage qu'il faut présenter.' Saul Bass[172]

Le générique est la porte d'entrée dans une série. Il renseigne le public sur l'univers fictionnel dans lequel il s'apprête à rentrer. L'étude de ces séquences nous permet d'analyser ce pacte narratif conclut entre les scénaristes d'une part et les téléspectateurs/trices d'autre part. Le générique de *The Waltons* dure 90 secondes, propose quinze plans, soit une moyenne de 6

[169] Voir partie II.1.2.1.
[170] https://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2015/nielsen-estimates-116-4-million-tv-homes-in-the-us-for-the-2015-16-tv-season.html , consulté le 15 avril 2019.
[171] http://www.insp.com/schedule/, consulté le 25 avril 2017.
[172] Cité dans Eric VÉRAT, *Génériques !*, Lyon, Les moutons électriques, coll. Bibliothèque des miroirs, 2012, p. 10.

secondes par plan. Il commence par une image de Walton's Mountain, la colline où est installée la famille Walton, puis un second plan qui montre leur maison et en surimpression le titre de la série. Le premier personnage à apparaître, c'est le fils aîné John Boy, assis à son bureau, en train d'écrire devant la fenêtre. Sa présentation en premier peut laisser penser qu'il sera un personnage plus important que les autres. D'autre part, le fait de le voir écrire, sa passion puis son activité professionnelle, permet de le définir. Dans un plan en contre-champ, une voiture arrive en klaxonnant à proximité de la maison où on voit des enfants jouer. La caméra revient sur John Boy qui entend la voiture, puis un nouveau contrechamp montre que la voiture est conduite par John, le père de John Boy. Apparaît alors dans le septième plan le premier personnage féminin : Olivia. Elle sort de la maison et regarde son mari qui arrive, lui-même la regarde et lui sourit, elle finit par lui sourire en retour. Esther, la mère de John, est aussi sous le porche, quand Zebulon, le père de John, est de l'autre côté de la maison, dans ce qui semble être une ferme. Les hommes et les enfants sont réunis dans la cour dans un plan en contre champ, les femmes sous le porche. Enfin, les hommes et les enfants s'apprêtent à rentrer dans la maison, John a un poste de radio dans les mains et dans un dernier plan, Elizabeth, la plus jeune des enfants, rejoint le reste des personnages qui sont réunis sous le porche, où l'image se fixe sur ce portrait de famille. Le générique de *Little House on the Prairie* est plus court et plus lent que celui de *The Waltons*. En 55 secondes, il est composé de sept plans, soit une moyenne d'un peu moins de 8 secondes par plan. On y voit d'abord la caravane qui arrive dans la prairie et le titre de la série qui se superpose à ce plan, suivi d'un plan rapproché des parents à l'avant de la caravane. Dans un deuxième temps, un autre plan d'ensemble nous montre la prairie avec les trois enfants qui courent dans la prairie. Suivent trois gros plans des trois filles, d'abord Laura, puis Mary et Carrie. Enfin, un dernier plan montre la caravane traversant Walnut Groove.

Au-delà d'une différence de rythme, les génériques des deux *family dramas* les plus importants des années 1970 mettent en place des univers diégétiques similaires : deux familles, vivant dans un milieu rural, dans une temporalité passée. En effet, les époques mises en scène ne sont pas contemporaines à la diffusion des séries, notamment par les vêtements portés par les personnages ou par les véhicules dans lesquels ils se déplacent. Cependant, seul ces détails nous renseignent sur l'ancrage temporel de l'action, qui ne semble pas une priorité dans la définition des séries. Le sujet principal de ces génériques et par extension de ces séries, est de

faire le portrait d'une famille. Le principe fondateur de *The Waltons* et plus tard de *Little House on the Prairie* construite sur un modèle narratif similaire, c'est la présentation de la famille comme un refuge et comme une entité économique auto-suffisante.

Dans *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, ce sont des familles de classes sociales populaires blanches qui sont mises en scène. Certains personnages secondaires extérieurs sont parfois issus de classes sociales différentes mais ce sont le plus souvent autour des familles Walton et Ingalls que sont construits les scénarios, notamment concernant les problématiques familiales. Au cours de deux épisodes de la première saison, les Walton sont amenés à rencontrer d'autres familles, ayant des cultures différentes et composées différemment.

La famille Mann, des réfugiés juifs allemands, arrivent un jour dans les *Walton's Mountain* (S01E09). De la même manière que chez les Ingalls et chez les Walton, chez les Mann les décisions sont prises par le père, David. Ce dernier ordonne à sa femme, Eva et son fils, Paul, de ne plus parler allemand mais anglais et ce non pas dans un but d'intégration mais pour dissimuler leur confession juive. Paul décide même de ne pas organiser la Bar Mitzvah de son fils. David Mann installe dans sa famille un sentiment de paranoïa, refusant dans un premier temps toute tentative de socialisation avec la famille Walton. C'est John-Boy, découvrant que Paul partage sa passion pour la littérature, qui va découvrir l'appartenance religieuse des Mann et faire en sorte que cette cérémonie juive de passage à l'âge adulte ait lieu. Zebulon convainc finalement David d'assister à la cérémonie et de ne pas renier sa foi. Cet épisode montre ainsi la tolérance des Walton vis-à-vis des étrangers, qu'ils perçoivent avant tout comme une famille ayant des préoccupations similaires aux leurs.

Alors qu'une tempête fait rage et a endommagé leur caravane, une famille de Bulgares[173] trouve refuge dans la maison de voisines des Walton, les sœurs Baldwin, alors que les propriétaires sont absentes (S01E19). John Boy et Jason vont vérifier l'état de la maison des Baldwin et découvrent la famille. « Il m'ont l'air d'être étrangers[174] », dit John Boy en regardant par la fenêtre. Ce dernier s'empresse de rejoindre la ville pour contacter le shérif afin de dénoncer l'occupation illégale de la maison. « J'ai entendu de mauvaises choses à propos des

[173] A défaut d'un autre terme et pour éviter d'utiliser des mots connotés tels « rom », « tsiganes » ou l'anglais « *gypsy* », nous évoquerons cette famille selon son pays d'origine, indiqué dans l'épisode.
[174] Ma traduction de : « They look like foreigners to me ».

gitans. Je n'ai jamais pensé que je tomberais dans l'un de leurs nids[175] », dit Jason à Ike Godsey, l'épicier, se référant à ces étrangers selon le terme péjoratif anglais *gypsy*. Ce dernier corrobore les aprioris du jeune homme, en lui parlant de « gitans » venus quelques années auparavant lui voler sa marchandise. Un voisin présent dans l'épicerie au même moment, Matt Beckwith, va dans le sens d'Ike. Il propose de faire justice lui-même sans attendre le shérif. John Boy, Jason, le shérif et Matt Beckwith vont à la rencontre de la famille. Matt Beckwith semble le seul à vouloir mettre la famille en prison, quand le shérif et les enfants Walton sont plus compréhensifs. La famille est invitée à s'installer temporairement sur les terres des Waltons, le temps de réparer sa caravane. Pour autant, les étrangers manifestent une défiance envers les locaux, et comme ce fut le cas avec la famille juive, c'est par le père que cette défiance est instaurée. Cette méfiance ne se dissipe qu'à la fin de l'épisode, quand après avoir insisté plusieurs fois, Esther Walton prend en charge la guérison du plus jeune enfant de la famille. Même si la famille Walton se montre accueillante envers elle, le mode de vie de la famille bulgare est montré comme problématique, notamment à travers leur incapacité à soigner leur enfant. Malgré leurs différences culturelles, les deux familles sont pourtant construites sur le même modèle patriarcal que les Walton.

Dans *Little House on the Prairie*, la famille Ingalls est également construite sur ce modèle : Charles décide seul, ce qui lui fait un point commun avec John Walton. Dès le téléfilm pilote – *Little House on the Prairie* (*La Petite Maison dans la prairie: La genèse*, NBC, 30 mars 1974) –, il choisit ainsi unilatéralement de déménager et d'éloigner sa femme de sa famille. Au début de l'épisode, il exprimera des remords à sa femme.

> CHARLES : On est ici car c'est là que j'ai envie d'être. Je t'ai éloignée de ta maison et de ta famille. […]
> CAROLINE : Ma maison est là où tu es. Et c'est toi et les enfants qui êtes ma famille[176].

A la manière de *The Waltons* dans le téléfilm introductif *The Homecoming, A Christmas Story*, la narration de *Little House on the Prairie* installe un patriarcat montré comme naturel et incontesté, qui ne sera que très peu discuté lors des neuf saisons de la série. Charles impose

[175] Ma traduction de : « I heard bad things about Gypsies. Never thought I'd run in on a nest of them. ».
[176] Ma traduction de : « CHARLES : We're out there because it's where I want to be. I take you away from your home, yoru family. CAROLINE : My home is where you are. You and the children are my family. ».

constamment les choix qu'il juge utile à sa famille. Ce modèle semble pourtant questionné à travers une autre famille qui apparaît parfois en opposition aux Ingalls, les Oleson. Ces derniers tiennent l'épicerie du village et leurs enfants sont des camarades de classe des filles Ingalls. Les Oleson fonctionnent comme un miroir inversé de la famille Ingalls. Quand Charles est résolument présenté comme le chef de famille chez les Ingalls, c'est Harriet, la femme, qui prend les décisions chez les Oleson. Laura Ingalls est une jeune fille simple et sympathique, quand Nellie Oleson est on ne peut plus désagréable et hautaine. Mais surtout, les Oleson sont commerçants et donc d'une classe sociale nettement supérieure à celle des Ingalls.

Les familles Walton et Ingalls peuvent être perçues chacune comme un personnage principal, dans la tradition des héros uniques récurrents télévisuels des premières décennies de la télévision et à l'inverse des héros multiples qui apparaitront dans les années 1980. Si certains membres de la famille bénéficient parfois d'arcs narratifs propres et de développements autonomes, concernant notamment la construction des identités de genre des enfants, la famille constitue une entité cohérente à part entière. Formant un refuge, il n'est pas rare dans les deux séries de voir ces familles venir en aide aux plus faibles, notamment à des enfants. Ce fut le cas dans les épisodes de *The Waltons* mettant en scène une famille juive ou rom dans les épisodes cités précédemment mais aussi dans le tout premier épisode de cette même série (S01E01) où la famille trouve devant leur maison une jeune fille abandonnée par sa mère parce que sourde. Certains épisodes de *Little House on the Prairie* comportent également ce type de thématique, quand la famille Ingalls tente de protéger un enfant battu par son père alcoolique et fasse en sorte que malgré tout, l'enfant ne soit pas séparé de sa famille (S01E20). Comme en témoigne cet exemple parmi tant d'autres, la famille et le foyer familial sont les garants de la stabilité narrative dans les deux séries.

Quelles que soient les péripéties auxquelles sont confrontés les personnages, la maison reste l'élément invariant dans les deux séries : isolée du village voisin, que ce soit au milieu d'une clairière dans *Little House on the Prairie* ou dans les Walton's Mountain dans *The Waltons,* la maison apparaît comme un marqueur narratif récurrent tout au long des épisodes mais aussi comme l'élément qui ouvre et clôt le récit quasi systématiquement. Dans *The Waltons* le début et la fin de chaque épisode sont des invariants, au niveau narratif et visuel. La scène qui arrive immédiatement après le générique est systématiquement une suite de plans sur les Walton's Mountain. Cette scène d'ouverture récurrente nous rappelle, sans que cela soit

montré comme inquiétant, l'isolement de la famille Walton, à l'écart d'un village ou d'une ville, sans voisinage direct. Par ailleurs, la dernière scène de chaque épisode de *The Waltons*, celle diffusée juste avant le générique de fin, reprend le même plan nocturne sur la maison, où on entend John Boy souhaiter une bonne nuit à ses frères et sœurs. Dans *Little House on the Prairie*, même si c'est de manière moins systématique, la plupart des épisodes commence dans ou près de la maison du titre. Sur les vingt-trois épisodes de la première saison, onze débutent à la maison, quand sept commencent à Walnut Grove. De la même manière, les épisodes se terminent souvent à la maison, quand un ou plusieurs membres de la famille la rejoignent. Ainsi, la première saison comporte treize épisodes qui se terminent avec la famille, dans la maison ou en chemin vers celle-ci, contre cinq qui se terminent à Walnut Grove.

Au-delà de ces éléments invariants, qu'ils soient présents dans les génériques ou dans les premières et dernières séquences des épisodes, l'un des thèmes récurrents de ces deux premiers *family dramas* est l'autosuffisance des familles Walton et Ingalls, face au monde extérieur perçu comme anxiogène. Cette conception de la famille a longtemps été le modèle prédominant aux États-Unis, depuis la période coloniale anglaise, en passant par les époques mises en scène dans chacune des séries, le *Gilded Age* et la Grande Dépression. La famille Ingalls a quitté le village de Big Woods dans le Wisconsin parce que Charles trouvait que la population y devenait trop importante et qu'il ne pouvait plus y travailler comme il le souhaitait, en toute indépendance.

> CHARLES : Je veux les 24 hectares offerts par gouvernement. C'est le plan, je veux récolter mes propres cultures, je veux posséder mes propres terres. Je veux tout ça[177].

Il y a dans ce téléfilm un rapport anxiogène aux étrangers, qui est d'abord exprimé par Charles qui en fait la cause de la migration de sa famille et qui devient un sujet récurrent chez sa femme Caroline. En effet, chaque fois qu'un étranger entre en interaction avec les Ingalls, Caroline est suspicieuse voire xénophobe. Ce sentiment est notamment exacerbé dans son rapport aux natifs, désignées comme « Indiens » dans la série. C'est elle qui va être la première personne de la famille à en rencontrer, à la moitié de l'épisode pilote, quand deux natifs

[177] Ma traduction de : « CHARLES : I want the sixty acres freed from the government. It's the plan to harvest my own crops to be owning my own land I want that. ».

s'introduisent dans la maison où seule Caroline est présente. La mise en scène insiste assez lourdement sur le caractère menaçant de ces personnages, par leur sexe et leur nombre, deux hommes et une femme mais aussi par leur apparence physique, leurs regards, ainsi que la musique inquiétante qui accompagne la scène. Un peu plus tard dans l'épisode, les natifs reviennent à proximité de la maison de la famille Ingalls, toujours en l'absence de Charles. Caroline les aperçoit au loin et se barricade dans la maison. A nouveau, une atmosphère inquiétante est mise en scène. Ce n'est qu'à leur troisième visite que Charles est présent. Il adopte alors une attitude radicalement différente de sa femme.

Contrairement à Caroline, Charles se montre amical et invite l'un des natifs qui n'a « pas l'air hostile[178] » selon ses propos, à rentrer dans la maison. L'Indien fume la pipe avec Charles et donne en cadeau une amulette à Laura. Quand il quitte la maison, Charles déclare :

> CHARLES : Il est plutôt sympathique…
> CAROLINE : … pour un indien[179].

Charles ne se sent pas menacé par les natifs qui sont promis à être chassés par le gouvernement des terres qu'occupent la famille Ingalls. Cette hypothèse se révèlera fausse, puisque le pilote se clôt sur l'annonce du gouvernement aux Ingalls de la modification du tracé des réserves indiennes et de la nécessité pour la famille de quitter les terres où ils se sont installés. Si Charles passe pour un homme tolérant, notamment par rapport à Caroline, la conclusion de l'épisode pilote donne raison aux craintes de sa femme : bien qu'indirectement, les natifs ont contribué au départ contraint des Ingalls. Tandis que dans le pilote Charles Ingalls voulait trouver pour sa famille une terre loin de toute contrée habitée, il semble comprendre, à la fin du premier épisode de la série, l'importance de la socialisation, quand les hommes de Walnut Grove l'aident à effectuer une tâche physique qu'il n'est plus en mesure d'accomplir, s'étant blessé au dos. Se construit alors, aussi bien dans *Little House on the Prairie* que dans *The Waltons*, un rapport complexe avec les étrangers. S'ils finissent souvent en bons termes avec les Waltons et les Ingalls, les personnes de passage sont la plupart du temps à l'origine d'une déstabilisation de la vie de ces familles.

---

[178] Ma traduction de : « He don't seems hostile ».
[179] Ma traduction de : « CHARLES : He's kind of nice… CAROLINE : … for an Indian. ».

La plupart des épisodes de *Little House on the Prairie* et de *The Waltons* sont construits autour d'un même schéma narratif : la famille est chez elle, un élément extérieur vient perturber et questionner l'existence paisible d'un ou de plusieurs membres des familles Walton et Ingalls, avant que la situation revienne à la normale en fin d'épisode. Dans de nombreux épisodes de la première saison de ces deux *family dramas*, on observe l'arrivée d'un personnage étranger à la famille ou plus globalement à la communauté de Walnut Grove dans *Little House on the Prairie*, qui vient perturber l'équilibre de la vie des personnages et qui les pousse à se remettre en question. L'étranger, c'est toute personne extérieure à la famille Walton dans *The Waltons* ou plus largement toute personne extérieure à la communauté de Walnut Grove dans *Little House on the Prairie*. S'ils révisent le plus souvent, au cours et à la fin de l'épisode, leur regard a priori négatif sur ces personnes extérieures, les Ingalls et les Walton mettent en avant leur modèle familial comme une norme, en opposition avec le style de vie atypique des autres. Ainsi, les familles Walton et Ingalls apparaissent comme des refuges stables et imperméables aux changements du monde extérieur. Les étrangers, ce sont avant tout des individus aux origines socioculturelles différentes, que ce soit un jeune homme riche habitant une grande ville (S01E23) ou un natif (S01E22). L'étranger, ce peut aussi être un artiste. Les deux séries, chacune dans un épisode (*The Waltons*, S01E02 ; *Little House on the Prairie*, S01E18) mettent en scène un cirque, prenant la forme d'une troupe pour le premier et d'un homme seul pour l'autre. Trois autres épisodes de la première saison de *The Waltons* montrent ainsi tour à tour un écrivain (S01E11), un musicien (S01E14) et une actrice (S01E15). Cette défiance par rapport au monde artistique est ensuite exploitée au travers du personnage de John Boy et à sa volonté d'être écrivain, perçue comme une incongruité par son père. Mais l'étranger est parfois traité de manière métaphorique, à travers des personnages non humains : un raton laveur qui manque d'attenter à la vie du chien des Ingalls (*Little House on the Prairie*, S01E10) ; un chien accusé à tort, à la place d'un renard, d'avoir attaqué des poules (*Little House on the Prairie*, S01E19), des rats infiltrés dans des sacs de blé qui provoquent une épidémie massive dans Walnut Grove (*Little House on the Prairie*, S01E18) un ours qui menace John, permettant à son fils John Boy de sauver la vie de son père (*The Waltons*, S01E04). La menace vient même parfois d'ailleurs, quand une météorite s'abat sur une maison environnante (*The Waltons*, S01E06). Bien que dans *Little House on the Prairie* la plupart des habitants de Walnut Grove échappent aux aprioris négatifs, il arrive parfois que certains soient menacés de se voir exclus de la communauté. La famille d'un marchand de grain, un temps suspecté d'être un escroc, subit un déchaînement

d'insultes et de haine, si bien qu'une fois la situation rétablie, le marchand de grain décide de quitter Walnut Grove, avant d'être rattrapé par les habitants se confondant en excuses (S01E21).

Le discours des deux séries propose une vision de la société résolument traditionnelle et nostalgique, avec pour but de trouver les réponses aux problématiques contemporaines dans le passé. Pour autant, les préoccupations de certains personnages montrent une certaine modernité. Ainsi, *The Waltons* fut louée pour la psychologie plus complexe des personnages qu'elle mettait en scène, comparativement aux productions antérieures. Si la série est construite autour du respect pour la hiérarchie générationnelle, surtout pour les grands-parents, elle donne parfois la parole à des personnages que la télévision a peu eu l'habitude de mettre en lumière, comme les jeunes. Il faudra attendre les années 1990 pour voir des séries dramatiques prendre pour sujet principal l'adolescence – au travers du genre du *teen drama*[180] – mais on observe déjà, dans la continuité des préoccupations de l'après-guerre, que la jeunesse est un groupe social désormais considéré à part entière. Chaque épisode de *The Waltons* est perçu comme « une leçon de relations interpersonnelles et d'adaptation aux inévitables changements[181] ». Pour analyser la série sur sa longueur, nous traiterons d'une problématique qui a fait l'objet d'un traitement régulier : comment devient-on une femme ou un homme ? La présence de sept enfants d'âge et de sexe différents permet sur une période de neuf ans d'analyser le discours de la série sur la construction des identités de genre.

I.2.2.2. Construction différente des rôles socio-sexués : entre modernité et tradition

Dans *The Homecoming, A Christmas Story*, le téléfilm qui installa les personnages de la série *The Waltons*, Mary-Ellen demande à sa mère, Olivia, l'autorisation de rejoindre son frère, John Boy et son grand-père, Zebulon, pour aller chercher un sapin de Noël dans les bois. Elle se voit opposer une fin de non-recevoir, Olivia Walton justifiant sa décision en ces termes : « couper des arbres c'est un travail d'homme, la place d'une femme est dans la cuisine[182] ». Plus tard, quand sa mère lui demande de traire les vaches, John Boy lui dit que « dans les livres,

[180] Voir introduction.
[181] Ma traduction de : « a lesson in interpersonal relations or adaptation to inevitable change ». TAYLOR, 1989, p. 102.
[182] Ma traduction de : « cuttin' down trees is men's work, a girl's place is in the kitchen ».

ce sont toujours les femmes qui traient les vaches[183] » (S01E01). Une division socio-sexuée des tâches apparait très vite. Si elle est parfois brièvement remise en question, comme dans ces exemples, elle est la plupart du temps la garante de la stabilité du foyer et de ses occupants. Par extension, les rapports sociaux de sexe garantissent la stabilité de la formule narrative de la série. Au fur et à mesure de la diffusion de *The Waltons*, la division socio-sexuée va s'accentuer, la narration installant un écart entre le masculin acceptant de se réformer et le féminin qui est réduit à son modèle traditionnel.

Par certains égards, *The Waltons* opère une reconfiguration de la masculinité traditionnelle. La transmission des normes de genre de père en fils est ainsi remise en question. Pour autant, pour Mike Chopra-Grant, « malgré les évolutions de la société, dans *The Waltons* l'autorité masculine reste la valeur centrale du maintien de l'ordre familial et sociétal[184] ». John Boy Walton, personnage principal de la série représente, selon Mike Chopra-Grant, une masculinité moderne, basée sur les compétences intellectuelles, qui essaye de s'affranchir des codes de la masculinité hégémonique – telle que définie par R. W. Connell[185] –, basée sur les compétences manuelles et physiques, représenté par son père John et son grand père Zebulon[186]. Le thème du passage des garçons à l'âge adulte a été traité à de nombreuses reprises dans la série, au fur et à mesure que les cinq frères Walton atteignent l'adolescence mais c'est John Boy qui est le premier concerné par ces problématiques et ce tout au long de la série. Entre Clay Boy et John Boy, le personnage du roman et le personnage de la série télévisée, il y a deux changements majeurs. Le premier, c'est l'âge : dans le roman, Clay Boy a 15 ans au début de l'histoire, alors que John Boy en a 17. Le second c'est le statut du personnage. Dans le roman, le narrateur omniscient est extra diégétique ; dans *The Waltons*, le narrateur est le personnage de John Boy quand il est devenu adulte, l'alter ego d'Earl Hamner Jr. Ainsi, la série se place dès le départ à cheval sur deux époques : le temps de l'histoire, le passé mis en scène dans l'action de l'épisode ; et le temps du récit que fait John Boy devenu adulte, rappelé en début et en fin d'épisode[187]. Au travers de cette double temporalité, le créateur de la série permet de questionner les normes traditionnelles de la masculinité hégémonique et le cheminement des

[183] Ma traduction de : « In books, it's always girls that milk cows ».
[184] Ma traduction de : « whatever changes occur in the fabric of society, in *The Waltons* masculine authority remains central to the maintenance of familial and societal order ». CHOPRA-GRANT, 2013, p. 99.
[185] R. W. CONNELL, *Masculinities*, Cambridge, Polity, 2005 [1995], p. 77.
[186] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 112.
[187] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 16.

questionnements qui amènent un enfant à devenir un adulte, plus spécifiquement un garçon à devenir un homme.

John Boy est souvent rappelé aux conceptions de la masculinité hégémonique. Sa capacité à être un homme, telle que définie par son père et son grand père, importe pour être accepté par ses derniers et plus largement pour trouver sa place dans la société. John Boy est un jour invité par son père à participer à la chasse à la dinde avec un groupe d'hommes (S01E04). Déjà présente dans le roman sous une forme différente, cette chasse revêt une importance symbolique et initiatique. Comme le personnage l'exprime lui-même au début de l'épisode « j'ai peur à propos de demain… et j'ai surtout peur de ce à quoi va ressembler ma vie si j'échoue à tuer[188] ». Incapable de tirer quand il se trouve face à l'animal, John Boy se définit lui-même comme un échec. Mais à la fin de l'épisode, la narration offre à John Boy la possibilité de faire ses preuves quand un ours attaque son père. John Boy tire sur l'ours et le tue, sauvant son père d'un animal bien plus dangereux que l'inoffensive dinde qu'il n'avait pas réussi à abattre.

Quand John Boy se propose d'aider sa famille en allant pourvoir un emploi en ville, afin de gagner l'argent nécessaire aux frais de justice engagés par la famille Walton pour faire reconnaître la légalité de la possession de leurs terres, son père s'oppose vivement à cette idée qui met en péril l'équilibre hiérarchique de la masculinité hégémonique (S01E20). John Walton expose son propos en ces termes : « c'est mon devoir de pourvoir aux besoins de cette famille et le tien c'est de suivre tes études[189] ». Après avoir désobéi à son père, John Boy rejoint la ville pour travailler. Comme dans l'épisode de la chasse à la dinde (S01E04) John Boy va d'abord être mis à l'épreuve, avant de prouver qu'il peut être un homme au même titre que John ou Zebulon, en subvenant aux besoins de sa famille. Le premier soir, alors qu'il marche dans la rue, il se fait dérober l'argent qu'il vient de gagner. Une femme lui propose de l'aider financièrement pour faire face à l'adversité, pourtant, selon John Boy, « un homme n'accepte pas d'argent venant d'une femme[190] ». A la fin de l'épisode, John Boy participe à la capture de

[188] Ma traduction de : « I'm right scared about tomorrow… and I'm also scared of what my life is goin' to be like if I fail ».
[189] Ma traduction de : « It is my duty to provide for this family and it is your duty to get yourself an education ».
[190] Ma traduction de : « A man doesn't take money from a women ».

ceux qui lui ont volé son argent et ont agressé un certain nombre d'habitants de la ville et se voit offrir par la police une importante somme d'argent en guise de récompense.

Quand son fils John Boy réussit à se construire en tant qu'homme de son temps, parfois en dehors des canons hégémoniques, John Walton est à l'image de cette construction de la masculinité, qui semble mise à l'épreuve par l'époque (de la narration et de la réception). Ainsi, dès les premiers épisodes, le rôle de soutien financier que doit tenir le père de famille est mis à mal. Deux des premiers épisodes (*The Carnival* S01E02 ; *The Calf* S01E03), comportent un même élément perturbateur : le manque d'argent qui pousse des membres de la famille à faire un choix contraignant. Dans *The Carnival*, les enfants décident de donner leur argent de poche, qu'ils avaient prévu d'utiliser pour aller voir un spectacle de cirque, à leur grand-mère qui a cassé ses lunettes. Dans *The Calf,* un veau à peine né est vendu à un voisin pour régler des factures que doivent payer John et Olivia Walton. Les choix consécutifs à des problèmes d'argent sont le plus souvent dictés par John Walton. Le fait pour ce dernier de ne pas réussir à subvenir aux besoins financiers de sa famille pourrait être perçu comme un défaut dans sa perception traditionnelle de la masculinité.

Ces mêmes problèmes d'argent poussent John quelques années plus tard à trouver un emploi salarié en ville dans une administration gouvernementale (S05E15). Une fois en relation avec le monde extérieur, il se trouve confronté à l'obsolescence de sa conception de la masculinité. En effet, ses collègues de travail sont tous des « cols blancs », des hommes éduqués, alors que les aptitudes de John sont physiques et pratiques. Il est également en décalage vestimentaire, habillé d'un pantalon et d'une veste en jean, quand les autres hommes portent tous chemise et cravate. Ne pouvant pas se mettre à leur niveau culturel, John tente de s'intégrer au groupe de manière vestimentaire, en achetant un chapeau qui va lui permettre de se conformer à certaines conventions de la masculinité en vigueur dans l'entreprise où il travaille. Le chapeau est symbolique du décalage entre l'identité de John et celle du personnage auquel il doit se conformer pour être accepté en tant qu'homme dans cette situation[191].

John Boy aspire à une masculinité résolument urbaine de la classe moyenne blanche, basée sur les compétences intellectuelles en devenant écrivain, contrairement à son père, qui

[191] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 115.

est un tenant de la masculinité rurale traditionnelle, basée sur des compétences manuelles pour exercer son métier de bucheron. Dès *The Homecoming*, cette quête d'un avenir différent de son père et la non reproduction par conséquent du modèle de masculinité traditionnelle, crée des tensions intérieures et des questionnements chez le jeune homme[192]. Ainsi, dans une scène du pilote, Olivia Walton demande à son fils John Boy de lui expliquer pourquoi il s'enferme dans sa chambre. Elle présume, selon un schéma de masculinité traditionnel, que l'adolescent cherche à avoir de l'intimité pour se masturber. Les suspicions d'Olivia semblent avérées par l'expression du visage de John Boy qui paraît coupable et honteux. Or, si John Boy est reclus dans sa chambre, c'est pour écrire. L'assimilation de la masturbation à l'écriture donne à cette activité une signification transgressive. Si la masturbation est une activité moralement répréhensible et taboue, elle est culturellement acceptée car conforme au modèle de masculinité traditionnelle d'un éveil à la sexualité. Passer du temps dans sa chambre, enfermé, en faisant autre chose paraît alors encore plus suspect et répréhensible, puisque c'est se détourner des normes traditionnelles de la masculinité. Olivia finit par apprendre le secret de John Boy et se montre compréhensive. Plus tard, il en va de même pour le père, John. Par l'approbation de son père, John Boy voit donc son activité atypique légitimée. Son activité d'écriture va devenir tout au long de la série l'élément signifiant son accession à l'âge adulte.

John Boy est également confronté à l'héritage de chacun de ses grands-parents : si son grand-père lui a légué un terrain, sa grand-mère lui a transmis un patrimoine immatériel : des histoires qu'elle lui a racontées. Ainsi, le legs de sa grand-mère l'a mené vers une masculinité moderne et urbaine, propre à développer ses capacités intellectuelles, quand le legs de son grand-père lui permet de perpétuer une masculinité traditionnelle et rurale : posséder une terre et la cultiver. John Boy est confronté aux contradictions entre ces différents types de masculinité quand il doit faire face aux dettes engendrées par l'achat d'une presse d'imprimerie à la fin de la quatrième saison, afin de créer un journal (S05E08). Il décide de vendre un terrain légué par son grand-père, John Boy Meadow's, pour recueillir la somme nécessaire à la viabilité de son projet professionnel. Zebulon ne semble pas comprendre le choix de son petit-fils, Esther tente alors de rassurer son mari : « Ne comprends-tu pas que pour John Boy, son journal a plus

[192] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 100.

d'importance pour son avenir que ce petit bout de terre[193] ? ». Pourtant, John Boy s'assure que les voisins de ses parents ne fassent pas le même choix que lui et préservent ainsi la masculinité traditionnelle. Une entreprise d'acquisition de terrains qui avait tenté de s'approprier les terres ne peut donc le faire. Dans les cinq premières saisons de la série où il est un personnage récurrent, John Boy développe une masculinité nouvelle qui le prépare à être plus apte que son père à faire face aux défis de son époque.

A côté de ces différents aspects de la masculinité mis en scène, la construction du féminin dans *The Waltons* souffre à l'inverse d'une représentation quasi unique et traditionnelle. Dès les premiers épisodes de *The Waltons*, la division sexuée des sphères d'influence féminines et masculines est fortement marquée. Les conversations entre les deux femmes adultes, Esther Walton, la grand-mère et de sa belle-fille Olivia, sont quasi exclusivement centrées sur les hommes et leurs actions. A l'image de ce que Betty Friedan analyse dans *The Feminine Mystique* concernant les femmes américaines des années 1950, Olivia et Esther sont constamment enfermées dans l'espace domestique, que ce soit l'intérieur de la maison ou sous le porche. Ce dernier constitue une limite à ne pas dépasser, sauf si c'est pour aller à la rencontre d'un homme. Cet enfermement est visible dès les images du générique, analysées plus tôt dans ce chapitre mais aussi dans de nombreux épisodes. Dans *The Calf*, quand Esther Walton voit son mari Zebulon arriver au loin avec le veau nouveau-né dans ses bras, elle le rejoint en compagnie d'Olivia. C'est la seule fois de l'épisode où les femmes sont à l'extérieur de l'espace domestique. Beaucoup d'autres épisodes vont montrer les deux femmes ensemble à l'écran, qu'elles soient en train de faire la vaisselle, la cuisine ou de discuter de l'éducation des enfants. Diffusée à une époque où l'emploi féminin subit une croissance exponentielle dans la société américaine[194], on peut penser que *The Waltons* souhaite représenter des modèles de féminités traditionnelles pour endiguer les quelques avancées dont on put bénéficier certaines femmes blanches de classes moyennes dans les années 1960.

Dans *Little House on the Prairie*, la seule figure masculine de premier plan qui fait partie de la famille Ingalls c'est Charles, le père. Comme il n'a que trois filles au début de la

[193] Ma traduction de : « Will you try to understand that to John-Boy that newspaper, and his future, mean more to him than a hunk of land on the top of that meadow ».
[194] En 1973, 44% des femmes américaines travaillaient en dehors de leur foyer contre 35% en 1960. VINCENT, BERTRAND, 2012, p. 364.

série, la thématique de la transmission de la masculinité est absente pendant longtemps. Dans la première saison, il a avec sa femme Caroline un quatrième enfant, leur premier garçon : Charles Frederick. Ce dernier meurt peu de temps après sa naissance, n'apparaissant que dans un seul double épisode (S01E13/14). Dans la cinquième saison, la famille s'agrandit avec la naissance d'une fille, Grace, puis avec l'adoption d'un fils, Albert et dans la septième saison ce sont deux nouvelles adoptions, celles de James et Cassandra. Charles et Caroline Ingalls ont donc, au long de la série, la charge de 8 enfants différents. Mais si la thématique de l'éducation masculine est abordée pendant la deuxième moitié de la série avec Albert, c'est bien Laura qui est majoritairement au centre de l'attention de la série et qui porte avec elle les thématiques du passage de l'enfance à l'âge adulte.

Little House on the Prairie n'a de cesse d'être au service du personnage de Charles, au détriment de sa femme, Caroline. Ainsi, dès le pilote, quand les Ingalls rencontrent Isaiah Edwards, le voisin le plus proche de l'endroit où ils ont installé leur maison, Caroline semble suspicieuse vis à vis de cet homme étranger à sa famille et met en avant la moindre de ses différences pour en faire un défaut, comme le fait qu'il ne cesse de cracher en chiquant son tabac. En ayant cette attitude de rejet, Caroline est présentée comme une personne acariâtre, un sentiment renforcé par la réaction totalement opposé de Charles et de ses filles, qui ne semblent que peu dérangés par Isaiah Edwards. Ce dernier devient finalement un ami de la famille, passe Noël avec eux dans *The Homecoming* et reviendra dans la série dès les premiers épisodes de la saison 1, pour devenir par la suite un personnage récurrent, accepté finalement par Caroline. Mais son rejet a priori de l'homme la tourne en ridicule.

Caroline Ingalls n'est pas le seul personnage féminin qui est montré sous un jour dévalorisant. Comme évoqué précédemment, si d'un point de vue collectif, les familles Ingalls et Oleson semblent en tout point différentes, autant dans leur composition que dans leurs relations, Harriet Oleson a des similitudes avec Caroline Ingalls. Elle semble animée, dès le premier épisode de la série, par la méfiance vis à vis des inconnus et refuse la demande de crédit que formule Charles Ingalls, s'opposant à son mari, alors que Nels Oleson était prêt à accepter sa requête. Harriet justifie sa réaction par un tiroir rempli de factures impayées par des familles nouvellement installées à Walnut Grove, qui comme les Ingalls avaient demandé de l'aide pour démarrer leur activité.

Quand Olivia Walton annonce qu'elle est enceinte de son huitième enfant, elle exprime ses craintes sur le fait d'élever un enfant supplémentaire en pleine dépression économique (S02E20). L'aînée des filles Walton, Mary Ellen, demande à sa grand-mère s'il y a une loi qui oblige à garder un enfant que l'on a mis au monde et dont on ne veut pas. Esther Walton répond simplement à cette question qu'il y a « la loi des humains et la loi de Dieu[195] » et que Mary Ellen ne devrait pas se préoccuper de cette question. Ce dialogue est assez symptomatique du discours de la série sur la construction de la féminité : elle est sans cesse ramenée à des normes traditionnelles du féminin[196].

Contrairement à Olivia et Esther Walton, qui peuvent être tenues pour responsables de la perpétuation des normes genrées traditionnelles, dans *Little House on the Prairie*, c'est Charles Ingalls qui maintient cet ordre établi. Dès le pilote, il éduque sa fille selon certains principes. Quand Charles a échappé à une attaque de loups et que ce dernier confie à Laura avoir eu peur, elle s'interroge :

> LAURA : Je croyais que les pères n'avaient jamais peur.
> CHARLES : Ne les laisse pas t'avoir, ils ont peur comme tous les autres.
> LAURA : Ils n'ont pas peur autant que les mères ?
> CHARLES : C'est vrai, pas autant que les mères[197].

Après avoir dans un premier temps fait le portrait d'un homme qui ne cherche pas à affirmer à tout prix une masculinité virile, en avouant connaître la peur, Charles Ingalls confirme le préjugé de sa fille quant à la supériorité des hommes sur les femmes. Tout au long de la série, Laura se démarque de sa sœur Mary, portrait d'une féminité traditionnelle, en étant un garçon manqué.

Mary Ellen, l'aîné des filles Walton, est un autre exemple d'une féminité atypique, qui est toujours ramenée à son incapacité à trouver sa place du fait de sa non-conformité. Quand son frère John Boy participe à un rite de passage en allant chasser avec son père et d'autres hommes, ce qui met à l'épreuve sa masculinité, Mary Ellen est-elle même confrontée à la construction de sa propre identité de sexe (S01E04). Si la mise en scène de John Boy propose

---

[195] Ma traduction de : « There is man's law and God's ».
[196] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 127.
[197] Ma traduction de : « LAURA : I think the Pa's never got scared. CHARLES : Don't get fooled by them. They're scared like everybody else. LAURA : But not as scared as Ma's? CHARLES : That's right, not as scared as Ma's. ».

une vision nuancée de la construction de la masculinité, bien que le ramenant à une conception traditionnelle, Mary Ellen est placée devant l'impasse de son identité enfantine. Mary Ellen, âgée de 13 ans au début de la série, est rapidement définie comme un garçon manqué. Au début de l'épisode, elle se rend dans un magasin pour acheter un nouveau gant de baseball. Cet achat est motivé par deux raisons : la première, c'est l'intérêt de Mary Ellen pour ce sport, la seconde, c'est l'intérêt d'un garçon pour ce sport, G.W. Mary Ellen utilise en effet le prétexte de l'achat de ce nouvel accessoire pour engager une conversation avec ce garçon qui semble lui plaire et qui partage la même passion qu'elle pour le baseball. Par ce désir de plaire à un garçon, Mary Ellen semble se conformer au modèle traditionnel de féminité, qui voudrait que ses actions soient, au moins en partie, motivées par une validation masculine. Peu de temps après que Mary Ellen soit rentrée dans le magasin, G.W. y fait son apparition, accompagné par une autre jeune fille, Martha Rose. Les deux personnages féminins sont ici construits de manière complètement opposée. Cette opposition apparaît d'abord aux yeux des téléspectateurs/trices par leur apparence physique : Mary Ellen a les cheveux détachés et porte une tenue unisexe, un jean et une chemise ; Martha Rose est vêtue d'une tenue typiquement féminine, une robe à carreaux et a les cheveux attachés par un nœud. Si les deux jeunes filles entrent dans le magasin dans le but d'y faire un achat, leur mode de consommation est opposé : Mary Ellen achète le gant de baseball avec l'argent qu'elle possède et propose un modèle de femme indépendante économiquement ; Martha Rose demande à G.W. de lui acheter des bonbons, ce qui suggère à la fois un caractère infantile et sa dépendance économique par rapport à un homme. G.W. semble complètement ignorer Mary Ellen, ce qui valide implicitement le type de féminité incarné par Martha Rose. De prime abord, la série n'ignore pas les aspirations des femmes à une indépendance et à un style de vie différent mais renforce la légitimité de la féminité traditionnelle en infantilisant le comportement du personnage de Mary Ellen. Tout au long de la série, cette idée est rappelée régulièrement par des conversations entre Mary Ellen et sa grand-mère, cette dernière ridiculisant les questionnements de sa petite fille et renforçant de par son âge et son statut le modèle hégémonique de féminité traditionnelle.

Mary Ellen semble peu à peu se conformer à une féminité traditionnelle. La plupart des épisodes dans lesquels elle tient le premier rôle sont consacrés à ses relations amoureuses. Elle s'éprend d'un jeune homme qui n'a pas l'air de s'intéresser à elle, (S01E14), puis embrasse pour la première fois un garçon (S02E16). Elle est parfois en concurrence, quand elle tombe

amoureuse du même garçon que sa sœur Erin (S04E08). Un peu plus tard, elle semble attirée par le professeur de l'un des amis de son frère John Boy (S04E11). Un seul épisode (S04E22), la montre s'éloignant légèrement de ce schéma normatif, en refusant un rite de passage censé annoncer sa capacité à entretenir une relation avec un homme : arrivée à l'âge adulte, elle annonce ses fiançailles, puis se rétracte pour épouser un autre homme (S05E07-08) dont elle tombe enceinte (S05E25). Un seul épisode dans la série montre Mary Ellen accomplir quelque chose pour elle-même, quand elle étudie pour passer un examen d'école d'infirmière (S04E13). La différence des arcs narratifs concernant la carrière professionnelle de John Boy et celle de Mary Ellen tend ainsi à suggérer que *The Waltons* favorise une vision conservatrice de la construction des identités genrées.

Laura Ingalls dans *Little House on the Prairie* est comparable au personnage de Mary Ellen, par sa féminité atypique. Cependant, elle est au centre des intrigues de la majorité des épisodes, contrairement à Mary Ellen et la majorité des arcs narratifs ne traitent pas forcément de son rapport amoureux aux hommes. La plupart de ses relations avec des hommes, sont plutôt de l'amitié. Elle sympathise avec un homme qui se trouve être le nouveau banquier de Walnut Grove (S02E03) ou avec un vieil ermite (S02E05), quand elle n'est pas en train de pêcher avec un ami de son âge, Jonah (S02E06). Elle ne semble faire de distinction ni de classe ni d'âge dans la relation d'amitié qu'elle a avec ces hommes. La première fois qu'il est fait mention de son intérêt pour un garçon, c'est dans le cinquième épisode de la série (S01E05), puis dans la saison suivante (S02E13). Plus tard, quand Laura est de nouveau intéressée par un garçon, elle choisit de délaisser son identité de garçon manqué pour adopter une féminité plus traditionnelle, comme Nellie Oleson (S04E14). Cette décision l'amène à embrasser un garçon pour la première fois.

Le personnage de Laura, dans son rapport aux hommes, ne devient conventionnel qu'avec la rencontre de celui qui deviendra son mari dans le premier épisode de la sixième saison (S06E01-02). Les deux amants s'embrassent pour les 16 ans de Laura (S06E22), puis Almanzo demande Laura en mariage à la fin de la saison (S06E23-24). Charles s'oppose d'abord à cette union qui a finalement lieu dans l'épisode suivant (S07E01-02). Laura est enceinte vers la fin de la septième saison (S07E17-18) et met au monde son premier enfant une saison plus tard (S08E17-18).

A côté de ce parcours qui semble aussi rapide que conventionnel, Laura n'a de cesse de représenter une femme à la marge des stéréotypes féminins. Juste avant leur mariage, (S06E23-24), Laura et Almanzo manquent de se séparer autour d'un désaccord concernant le fait que Laura accepte un emploi, plus précisément un poste d'institutrice. Almanzo est foncièrement contre cette demande qui remet en cause les rôles socio-sexués. Laura réplique en menaçant de rompre les fiançailles. C'est une des différences notables entre la réalité de la vie de Laura Ingalls Wilder et sa représentation fictionnelle : si la jeune femme a dû arrêter de travailler dès son mariage, il n'en est pas de même dans la série télévisée, où cet événement se produit deux saisons plus tard, à la suite de la naissance de sa fille (S09E01-02). Pendant plus de deux ans, Laura Ingalls est donc une femme mariée qui travaille.

Outre les personnages féminins principaux, *The Waltons* propose également un large éventail de personnages féminins secondaires qui transgressent le schéma dominant. Si elles sont jeunes, elles sont définies par la narration de la série comme sexuellement précoces, si elles le sont moins, elles peuvent être définies comme sexuellement sophistiquées[198]. L'exemple du personnage de Sarah Jane Simmons est assez éloquent. Elle flirte avec John Boy et elle est présentée comme une femme qui ne se conforme pas à la morale traditionnelle (S01E23). Quand elle revient dans la saison suivante, elle est enceinte et prévoit de se marier (S02E02). Mike Chopra-Grant résume ainsi le retour à l'ordre genré du personnage de Sarah Jane :

> Si le fait d'être enceinte questionne la moralité de son personnage, c'est aussi sa grossesse qui lui fournit l'argument narratif pour sa rédemption. […] La naissance de son enfant amène Sarah Jane dans l'ordre normatif de la domesticité, en tant qu'épouse et mère[199].

Mike Chopra-Grant fait état d'un certain nombre d'autres personnages secondaires féminins à la morale non conventionnelle qui se traversent différents épisodes de la série[200]. Sis Bradford, une jeune étudiante, séduit John Boy et se joue de lui (S03E18). Elle lui vole son cahier de cours de chimie et prétend que c'est un autre étudiant qui le lui a volé. Bridget Maloney, définie comme une escroc, est démasquée par Zebulon (S04E20). Certaines femmes

---

[198] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 140.
[199] Ma traduction de : « ». CHOPRA-GRANT, 2013, p. 141.
[200] *Ibid*

ayant vécu des traumatismes importants sont montrées comme incapables de s'engager dans une relation amoureuse stable, comme Bobbie Strom qui fut violée dans son enfance (S04E18). Tous ces personnages servent de repoussoir pour valoriser la vision traditionnelle de la construction du genre portée par les personnages féminins principaux.

The Waltons comme *Little House on the Prairie* proposent des modèles familiaux traditionnels conformes à un imaginaire américain archaïque, réactivé à la fin de la seconde guerre mondiale, notamment par la représentation de la famille dans les *family sitcoms*. Deux autres séries que l'on peut définir comme des *family dramas*, *Family* et *Eight is Enough*, sont diffusées à la fin des années 1970, en même temps que les dernières saisons de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*. Contrairement à leurs deux ainés, ces nouveaux *family dramas* présentent des familles contemporaines. Pour autant, est-ce que cela signifie que ces séries mettent en scène un imaginaire familial plus moderne ?

I.3. Modèle alternatif de *family drama* des années 1970 : le *family drama* péri-urbain

> J'adorerais voir une famille contemporaine à la télévision[201].

Cette phrase, qui peut paraitre anodine, a été prononcée lors de l'été 1973 par Leonard Goldberg, qui soumettait alors l'idée à Aaron Spelling. Les deux hommes sont producteurs de télévision et se retrouvent alors autour d'un dîner de travail pour réfléchir à de nouvelles idées de séries télévisées. Leur société, *Spelling-Goldberg Productions*, créée en 1972, produit à l'époque la série policière *The Rookies* (ABC, 1972-1976). Plus tard, ils seront à l'origine de *Starsky & Hutch* (*Starsky et Hutch*, ABC, 1975-1979), *Charlie's Angels* (*Charlie et ses drôles de dames*, ABC, 1976-1981) ou *Fantasy Island* (*L'île fantastique*, ABC, 1978-1984). Aaron Spelling, cette fois sans son associé, produira quant à lui *Dynasty* (*Dynastie*, ABC, 1981-1989) et plus tard *7th Heaven* (*Sept à la maison*, The WB, 1996-2006 ; The CW, 2006-2007). On peut supposer que si Leonard Goldberg soumet cette idée à Aaron Spelling, c'est en partie du fait de la diffusion quelques mois plus tôt de *An American Family* (PBS, 1973). Ce programme n'est pas une fiction mais dépend d'un genre télévisuel nouveau : le *reality show*, ou téléréalité. Si aujourd'hui, ce terme désigne surtout des divertissements, il est à l'origine un programme dont l'action n'est pas scénarisée à priori (un scénario n'est pas écrit à l'avance), à la manière d'un documentaire. Le premier exemple de téléréalité américaine est donc cette série documentaire de 12 épisodes, tournée entre le 30 mai et le 31 décembre 1971 et diffusée du 11 janvier au 29 mars 1973 sur la chaîne publique PBS. Comme son nom l'indique, *An American Family* documente la vie d'une famille américaine de classe moyenne supérieure, la famille Loud. Au-delà de l'innovation dans la représentation voulue comme « réaliste » de la famille américaine, la série a marqué les esprits par deux évènements qui sont arrivés au cours de son tournage. Le premier, c'est la révélation de Lance Loud. Le fils ainé informe ainsi sa famille de son homosexualité, ce qui en fait le premier *coming-out* télévisé de l'histoire des États-Unis et Lance Loud étant considéré comme l'une des premières représentations d'un homosexuel dans un programme feuilletonant. Le second évènement, c'est la demande de divorce de Pat Loud à son mari Bill dans le neuvième épisode. Dans cette scène, à l'arrière-plan, on voit l'une des

[201] Ma traduction de : « I'd love to see a contemporary traditional family get time on TV.». Rowland BARBER, « Three strikes and they're on. *Family* has become a hit despite network fears that its members were 'too well-dressed, too realistic and simply too good for TV' », *TV Guide*, 21 janvier 1978.

filles du couple, Michelle, qui regarde un western et la scène qui apparaît à l'écran voit une femme, sur un cheval, s'adresser à un homme :

> FEMME : Que sais-tu des femmes ?
> HOMME : Je suppose que personne ne connaît les femmes mais je connais beaucoup les hommes[202].

La mise en scène de cette séquence nous montre la place importante qu'a pris la télévision dans la vie des familles américaines à l'époque et la manière dont la réalité peut rentrer en résonnance avec la fiction. Ainsi, bien que critiquée pour sa représentation de la famille – notamment par les Loud eux-mêmes après la diffusion –, *An American Family* a eu un impact significatif sur la télévision américaine et sur la représentation de la famille, si bien que des producteurs de télévision étaient désormais prêts à représenter une famille contemporaine dans une série dramatique : *Family* était née.

I.3.1. Histoire de la production et de la diffusion de *Family* et *Eight is Enough*

Si *The Waltons* et *Little House on the Prairie* avaient en commun une narration inscrite dans le passé, *Family* et *Eight is Enough* présentent toutes deux des familles contemporaines. Cet ancrage dans le présent propose, selon Ella Taylor, « un nouveau sens de l'unité et par extension un nouveau sens à la construction sociale de la famille[203] ». En plus de procéder à un changement temporel, en situant leur action dans le présent, *Family* et *Eight is Enough* effectuent un déplacement géographique. Le lieu de l'action rural de *The Waltons* et *Little House on the Prairie* se déplace vers des zones urbaines de Californie, plus précisément Pasadena[204], banlieue où réside la classe moyenne de Los Angeles pour la première et Sacramento, capitale de l'État de Californie, pour la seconde. Cette localisation renforce l'aspect moderne des séries, reflétant l'exode rural qui s'intensifie aux États-Unis depuis les

[202] Ma traduction de : « FEMME What do you know about woman ? HOMME I guess nobody knows about women, but I know a lot about men. ». Jeffrey RUOFF, *An American Family, A Televised Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 90.
[203] Ma traduction de : « new meanings of unity and, for that matter, of family ». TAYLOR, 1989, p. 104.
[204] Une ville dans laquelle est installée également la famille Walker dans *Brothers &lms Sisters* (ABC, 2006-2011).

années 1920. Elles ont toutes deux étés produites et diffusées par la même chaîne, ABC, la seule à ne pas avoir encore expérimenté le *family drama*.

Family raconte l'histoire de la famille Lawrence. Les parents, Kate et Doug, jeunes quinquagénaires, qui sont respectivement femme au foyer et avocat indépendant, ont trois enfants. Nancy, trentenaire, est une mère célibataire. Elle occupe une dépendance dans la propriété de ses parents avec son fils et continue ses études de droit. Willie, le seul fils, un peu plus jeune, veut devenir écrivain. La benjamine, Letitia, surnommée Buddy, est quant à elle un « modèle du garçon manqué californien normal, qui souffre des rites de passage habituels de l'adolescente d'après-guerre[205] ». Les Lawrence ont eu un quatrième enfant, Timmy, mort cinq ans avant le début de la série dans un accident de bateau, à l'âge de 10 ans, comme Kate Lawrence le précise elle-même (S01E05). Par ailleurs, Kate et Doug adoptent une jeune fille de onze ans, Annie, dont les parents sont morts dans un accident de voiture et qui apparaît au début de la quatrième saison (S04E01). La série est centrée sur des éléments qui constituent l'essence du *family drama* moderne et plus généralement des séries dramatiques contemporaines : l'accent mis sur la sphère privée et les relations personnelles (et non sur l'univers et les relations professionnelles) et l'importance donnée à la « célébration des différences individuelles[206] » des personnages. *Family* est une série dramatique qui pourrait être assimilé au genre cinématographique du mélodrame, et dont on peut considérer que c'est le premier *family drama* qui décrit une époque contemporaine.

Un contentieux opposa le producteur à une scénariste, Jeri Emmet, qui réclamait la reconnaissance de la création originale de la série, un projet intitulé alors *The Best Years,* qu'elle aurait proposé à Aaron Spelling quelques années auparavant. La justice débouta la plaignante par deux fois, en 1992 et 2001. C'est une autre femme, Jay Presson Allen, à qui revient légalement le statut de créatrice de la série. Dans ses mémoires, Aaron Spelling raconte avoir demandé à la scénariste d'écrire le scénario d'une série sur la vie émotionnelle d'une famille[207]. A l'époque, la volonté des producteurs est de recruter un·e scénariste extérieur·e à l'univers de la télévision. C'est sur ce critère qu'est recrutée Jay Presson Allen, qui n'avait jamais écrit pour

[205] Ma traduction de : « model of tomboyish California normality, suffering through the usual rites of passage of the postwar adolescent ». TAYLOR, 1989, p. 105.
[206] Ma traduction de : « celebration of individual difference ». TAYLOR, 1989, p. 107.
[207] Jefferson GRAHAM, Aaron SPELLING, *Aaron Spelling: A Prime-Time Life*, New York, St. Martin's Press. 1996, p. 97.

ce médium[208]. A la manière de Blanche Hanalis pour *Little House on the Prairie*, bien que son nom soit cité à chaque épisode en tant que créatrice de la série, Jay Presson Allen n'a écrit que l'épisode pilote et n'est pas impliquée dans la suite des épisodes.

Si le scénario est proposé à ABC à l'automne 1973, le pilote n'est pas tout de suite commandé. C'est un autre projet qui lui est préféré : *The Chadwick Family*. Ce pilote diffusé le 17 avril 1974 ne connut pas de suite. Si au départ, la famille Chadwick est choisie aux dépens de la famille Lawrence, c'est notamment, selon Rowland Barber, parce que les Chadwick « ne parlaient pas comme des adultes de choses comme la façon dont les petites filles changent anatomiquement à la puberté[209] ». C'est finalement grâce à l'arrivée sur le projet du réalisateur Mike Nichols, reconnu notamment pour le succès de son film *The Graduate* (*Le Lauréat*, 1967), que la série des Lawrence va passer de l'écrit à l'écran. A la recherche de sa première production télévisée et en contrat avec ABC, il va prendre connaissance du scénario de Jay Presson Allen et prendre part au projet. C'est en janvier 1975 que le pilote est commandé par les dirigeants de la chaîne, qui ont un aperçu du résultat en mars de la même année. Malgré les commentaires dithyrambiques des cadres dirigeants de ABC – « Le plus beau pilote qu'ils aient jamais vu ! Ils en sont sortis avec des larmes aux yeux ! Aaron, Mike, Jay, le reste du casting et moi étions absolument euphoriques ! » rapporte Leonard Goldberg[210] –, il faudra attendre mars 1976 pour voir les premiers épisodes de *Family* être diffusés et septembre 1976 pour que la série soit enfin programmée pour une saison régulière.

Eight is Enough est quant à elle adaptée d'un livre du même nom, une œuvre autobiographique écrite par le journaliste américain Tom Braden en 1975, sur son expérience de vie qui conciliait l'éducation de ses huit enfants et son travail de journaliste de presse écrite. Dans la fiction, Tom Braden devient Tom Bradford. Le foyer est aussi composé de sa femme, Joan et leurs huit enfants : David, Mary, Joanie, Susan, Nancy Elizabeth, Tommy et Nicholas. La mort prématurée de l'actrice interprétant la mère à la fin de la première saison obligea les scénaristes à s'adapter, en faisant également mourir son personnage. Tom Bradford se retrouve ainsi veuf au début de la deuxième saison mais il se remarie huit épisodes plus tard, avec Abby,

---

[208] BARBER, 1978.
[209] Ma traduction de : « They didn't talk like adults about such recondite things as how little girls change anatomically at puberty ». BARBER, 1978.
[210] Ma traduction de : « Most beautiful pilot they'd ever seen! They came out with tears in their eyes! Aaron and Mike and Jay and I and all the cast were absolutely euphoric. ». BARBER, 1978.

(S02E08-09) – les familles monoparentales masculines étant l'une des configurations les plus rares aux États-Unis[211]. Dans la dernière saison, un neuvième enfant rejoint le foyer : il s'agit du neveu d'Abby, dont la garde lui est confié après la mort de sa belle-sœur (S05E03). *Eight is Enough* a la particularité d'être l'une des rares séries dramatiques à proposer certaines scènes avec des pistes sonores de rires préenregistrés, comme dans les *sitcoms*[212]. La série est d'ailleurs présentée aux annonceurs publicitaires comme une *sitcom* qui dure 30 minutes de plus que son format habituel[213].*Eight is Enough* est adaptée à la télévision par William Blinn qui est considéré comme le créateur de la série. Ce scénariste avait fait ses armes en écrivant des épisodes de *Roots* (*Racines*, ABC, 1977). Il a également créé *Starsky and Hutch*, produite par *Spelling-Goldberg Productions* et par la suite la série musicale *Fame* (1982-1983, NBC ; 1983-1987, en syndication). Si *Eight is Enough* est concurrente de *The Waltons* car diffusée sur une chaîne différente, les deux séries sont produites par la même maison de production, la Lorimar. Ainsi, il fut proposé à de nombreux scénaristes travaillant sur *The Waltons* d'écrire des épisodes d'*Eight is Enough*.

Au début de la saison 1977/1978, alors que ABC a deux *family dramas* périurbains à l'antenne avec *Family* et *Eight is Enough*, ses deux chaînes concurrentes – CBS et NBC – essayent, sans succès, d'installer elles aussi des séries similaires : *The Fitzpatricks* (CBS, 1977-1978) et *Mulligan's Stew* (NBC, 1977), toutes deux focalisées sur des familles contemporaines. Ces deux séries ne passent pas la mi-saison 1977/1978, souffrant de la concurrence de sitcoms populaires diffusées dans les mêmes créneaux horaires qu'elles : *Happy Days* (*Happy Days - Les jours heureux*, ABC, 1974-1984) et *Laverne & Shirley* (*Laverne et Shirley*, ABC, 1976-1983) pour *The Fitzpatricks* et *Three's Company* (ABC, 1977-1984), *Soap* (ABC, 1977-1981), *One Day at a Time* (CBS, 1975-1984), *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983) pour *Mulligan's Stew*.

Les quatre premiers *family dramas* du corpus principal partagent quatre saisons de diffusion commune, de 1976 à 1980. Si *Family* a moins bien fonctionné que les autres séries – ne se hissant qu'une seule fois dans le classement des 30 meilleures audiences, avec une 26ème

---

[211] En 1980, seuls 2% des enfants de moins de 18 ans ne vivent qu'avec leur père. Analyse des données de : 1980 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Chapter B, General Population Characteristics, Part. 1, United States Summary, p. 44.
[212] Une autre série, diffusée à la même époque, comportait la même caractéristique : *The Love Boat* (*La croisière s'amuse*, ABC, 1977-1986).
[213] Voir ce document en annexes.

place en 1977/1978, lors de sa troisième saison –, *Eight is Enough* a parfois concurrencé *Little House on the Prairie*. *Eight is Enough* est même le *family drama* qui bénéficie du plus d'audience lors des saisons 1978/1979 et 1979/1980, en décrochant respectivement la 11ème et la 12ème place des audiences, contre la 14ème et la 16ème place pour *Little House on the Prairie*. Ce n'est pas un hasard si, à l'instar de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, *Eight is Enough* bénéficia de deux téléfilms après la fin de sa diffusion en mai 1981, *Eight is Enough: A Family Reunion,* (NBC, 18 octobre 1987) et *An Eight is Enough Wedding* (NBC, 15 octobre 1989) Pour sa part, *Family* aurait pu connaître une suite sous forme de téléfilm, qui fut mis en projet mais abandonné à cause de la grève des scénaristes de 1988.

Family se termina quant à elle dans une relative indifférence du public le 25 juin 1980. Le fait que *Family* ait connu des audiences moins importantes que les autres *family dramas* de la période peut notamment s'expliquer par sa programmation : la série a connu pas moins de six créneaux horaires différents, contre trois pour *Eight is Enough*. Par ailleurs, si *Family* a parfois changé de jour de programmation, 85% de ses épisodes ont été diffusés à 22h, le créneau horaire situé à la fin de la période de *prime time*, alors que 93% des épisodes de *Eight is Enough* l'ont été à 20h, soit au début des heures de grande écoute. Cette différence de programmation induit une différence dans le public ciblé et à fortiori une différence dans la quantité d'audience pouvant être obtenue : quand le créneau de 20h peut toucher un public familial (adultes et enfants), le créneau de 22h est à destination des seuls adultes. La frilosité de la chaîne a aussi pu amplifier la faible visibilité de la série, l'un des dirigeants d'ABC ayant peur que les téléspectateurs/trices aient du mal à s'identifier avec la famille Lawrence qui « vit trop bien, s'habille trop bien et parle trop bien[214] ». A côté de ce relatif échec public, dès 1977 la série fut récompensé par deux Emmy Awards, pour les performances de Kristy McNichol (interprète de Buddy) et de Gary Frank (interprète de Willie) et nominée également, entre autres, dans la catégorie « meilleure série dramatique ».

Le fait que *Eight is Enough* ait eu plus de succès que *Family* peut s'expliquer par différents facteurs. Le premier, c'est la question du genre fictionnel. Car si les deux séries peuvent être considérés comme des *family dramas*, *Family* est un drame mélancolique et parfois

[214] Ma traduction de : « they lived too well, dressed too well, and spoke too well ». CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 259.

sombre, quand *Eight is Enough* est une comédie dramatique, plus légère. Le second, c'est le créneau horaire de programmation, *Eight is Enough* voulant toucher un public familial et *Family* uniquement des adultes. Enfin, le troisième facteur, c'est le type de famille représenté. *Family* et *Eight is Enough* présentent en effet deux nuances de familles de classe moyenne : la classe moyenne supérieure (« upper middle class ») et la classe moyenne inférieure (« lower middle class »).

I.3.2. La recherche d'émancipation des classes moyennes : l'imaginaire du *family drama* péri-urbain

I.3.2.1. Family *: la classe moyenne supérieure*

Au premier abord, on peut considérer les Lawrence comme une famille nucléaire tout à fait classique, composé d'un père qui travaille (Doug Lawrence, avocat) d'une mère au foyer (Kate Lawrence) et de leurs trois enfants (Nancy, Willie et Buddy). Pour autant, l'évolution de ces personnages nous permet de dresser un portrait plus nuancé et complexe que le postulat de départ de cette famille contemporaine américaine de la classe moyenne supérieure. *Family* est une série qui a une double fonction. Comme les autres *family dramas* avant elle, la série met en scène une représentation de la famille. Mais en parallèle, elle questionne l'imaginaire de la famille qu'elle met en place. Comment se définit un individu au sein d'un groupe social ? Comment se définit une famille, en tant que groupe social ? Un épisode de la série, *Home Movie,* tente de répondre à ses deux interrogations, par le biais de deux personnages (S02E03). La première question est portée par Buddy, qui doit préparer un exposé pour l'école sur le thème « Comment je compte laisser ma trace dans le monde[215] ? ». Au début de l'épisode, une de ses camarades de classe fait un exposé sur son envie de devenir biologiste. Avec ce premier exemple, il nous est clairement montré qu'il est normal qu'une jeune fille rêve d'un métier majoritairement exercé par des hommes, idée rare à l'époque. *Family* propose à de nombreuses reprises des réflexions sur les rôles sociaux de sexe. Ainsi, quand Kate Lawrence fait référence à un livreur avec l'expression « *delivery boy* », elle se reprend très vite en rectifiant l'expression par « *delivery person* » (S01E03). Cette tournure syntaxique est facilitée par le fait que,

[215] Ma traduction de : « How I intend to leave my mark on the world ».

contrairement au français où cette possibilité n'existe pas, la langue anglaise utilise fréquemment la troisième personne du singulier neutre.

Au cours de l'épisode *Home Movie*, Buddy semble ne pas savoir comment répondre à la question qui lui est posée. Elle va alors demander de l'aide aux membres de sa famille : Nancy, Willie et Kate. Après des tergiversations et une référence à l'aviatrice américaine Amelia Earheart, (une femme qui était, tout comme elle, un garçon manqué), Buddy finit par exprimer, lors de sa présentation, sa difficulté à travailler sur ce sujet et son intention de laisser une trace dans un certain nombre d'endroits du monde qu'elle ne connaît pas encore. Son discours peut se comprendre par une intention de réinventer sa féminité et de dépasser les assignations traditionnelles de son genre, ce qui n'était pas ou peu permis dans *The Waltons* et *Little House on the Prairie*.

La question de la définition de la famille en tant que groupe social est quant à elle traitée, au sein du même épisode, à travers le personnage de Willie. Le seul fils de la famille Lawrence participe à un concours de films, dans le but de diffuser son travail à la télévision nationale. Il décide de réaliser un documentaire sur sa famille, ce qui n'est pas un choix anodin compte tenu de l'influence de *An American Family* sur la création de la série elle-même. Tout au long du tournage, Willie est confronté à des désagréments multiples, en rapport avec sa vision du film et à la réalité des images imparfaites qu'il a filmées. A la fin de l'épisode, après le montage du film, il décide de ne pas concourir et de garder le produit de son travail pour une utilisation privée. Un personnage masculin fait ici le choix de garder le fruit de son activité professionnelle pour un usage privé, ce qui peut être perçu comme moderne, du fait que ce soit traditionnellement un comportement associé au féminin. Dans le reste de la série, Willie apparaît le plus souvent dans des intrigues qui tournent exclusivement autour de deux sujets : ses relations amoureuses avec des filles et ses ambitions professionnelles pour devenir scénariste, à la manière de John Boy Walton. Mais si en 1930, le fait qu'un homme ait cette ambition professionnelle démontrait une certaine modernité, en 1976, la société ayant évolué, cette activité est considérée comme tout à fait acceptable pour un homme. Comme pour son fils, les intrigues qui placent Doug Lawrence au centre du récit traitent la plupart du temps de de ses relations avec des femmes, avec son épouse en l'occurrence, ainsi que de son travail. Il se voit offrir un emploi à New York, qu'il décline (S02E02), puis s'essaye au métier de juge (S02E11) et décide finalement de prendre une retraite anticipée (S03E23). A la suite de

quoi, la quatrième saison le montre en pleine crise existentielle, avec la fin de sa carrière professionnelle. Il tente de se conformer à un imaginaire masculin stéréotypé : il a d'abord pour projet de s'acheter une voiture de sport (S04E02), puis un équipement de musculation (S04E17) et s'essaye même au bricolage (S04E21). Contrairement à Charles Ingalls, il n'apparaît pas comme l'élément central de la série et par extension de la famille.

Contrairement au traitement des personnages masculins, les personnages féminins de *Family* semblent bénéficier d'une certaine modernité, avec des rôles moins stéréotypés qui permettent un questionnement sur la place des femmes, à tout âge, dans la société américaine de la fin des années 1970. Dans l'épisode *Home Movie*, le personnage de Kate Lawrence permet de croiser deux questionnements : l'appartenance à une communauté et la construction de la personnalité individuelle. Elle rencontre par hasard une amie de longue date qui la questionne sur sa vie : « J'ai toujours pensé que tu ferais quelque chose de grandiose[216] », lui dit son amie, étonnée que Kate n'ait pas de vie professionnelle. Dans d'autres épisodes, elle est amenée à se questionner de nouveau sur sa place dans la société, comme dans *The First Time* (S03E03), où elle célèbre ses 49 ans avec un certain désenchantement ou dans *Princess in the Tower* (S03E13) où elle semble lassée de sa vie familiale routinière.

Peu à peu, Kate Lawrence va réussir à dépasser son statut de femme au foyer. Il lui est proposée une première opportunité d'avoir une influence à l'extérieure de son foyer, quand elle est désignée jurée dans un procès (S02E05-06). Elle aspire ensuite à une vie professionnelle, quand elle décide de s'inscrire à l'université (S02E11). Si Laura Ingalls assistait à un cours d'université, elle ne se destinait pas à poursuivre une carrière universitaire (S08E05). Ici, Kate Lawrence poursuit son cursus jusqu'à passer des examens (S03E23). Elle commence même à enseigner (S04E19), ce qu'elle fera de manière plus durable que Caroline Ingalls, qui aura la même activité mais seulement le temps d'un épisode (S01E09).

Hormis le dépassement de son rôle de femme au foyer, ce qui différencie Kate Lawrence des autres personnages de mère des *family dramas* précédents, c'est son âge : elle devient quinquagénaire au cours de la série, quand Caroline Ingalls et Olivia Walton restent trentenaires. Ainsi, son évolution en âge permet le développement d'arcs narratifs différents,

[216] Ma traduction de : « I always imagined you doing something grand ! ».

notamment dans le rapport au corps. Dans un des premiers épisodes de la série, elle pense être atteinte d'un cancer du sein, ce qui ne sera pas confirmé (S01E02). Cependant, pendant tout l'épisode, Kate est persuadée qu'elle est atteinte de cette maladie, relativement fréquente à son âge. Vers la fin de la série, Kate apprend qu'elle est enceinte (S05E04). Ce qui était récurrent pour Caroline Ingalls et Olivia Walton est ici plus surprenant. On pourrait s'interroger sur ce choix scénaristique, qui tend à ramener une femme, quel que soit son âge, à son statut de mère et sa capacité à donner la vie.

Les deux filles de Kate, Nancy et Buddy, présentent deux modèles différents et complémentaires de jeunes femmes. Nancy, l'aînée, est trentenaire. Elle est grande, blonde et svelte, c'est à dire conforme aux canons de féminité de l'époque. C'est la seule des cinq personnages principaux à ne pas apparaître dans tous les épisodes de la série mais seulement dans 66 épisodes sur 86. Elle se sépare de son mari, Jeff, dans le pilote, quand elle le surprend en train de la tromper. Dans l'épisode *Home Movie*, quand son frère vient l'interviewer, Nancy raconte avoir rêvé d'être Loïs Lane[217]. Elle explique comment elle s'est mariée, a eu un fils et a finalement divorcé. « Superman n'a plus besoin de moi désormais[218] », déclare-t-elle à la fin de l'interview. Une manière de dire qu'elle est désormais prête à vivre sans référent masculin. Pourtant, quelques épisodes auparavant, elle commence à fréquenter un nouveau compagnon (S02E01). Très vite, ce dernier la demande en mariage (S02E04). Cette relation entraine des tensions avec le père de son fils, comme quand Jeff et elle se disputent la garde de Timmy pour Noël (S02E09). Ce genre de scène, qui peut paraître banale quarante ans plus tard, témoigne ici d'une certaine modernité. *The Waltons* a abordé le divorce par deux fois, de deux manières différentes. Dans la première saison, un oncle d'Olivia Walton lui rend visite et a une relation avec une femme qui a divorcé quatre fois (S01E18). Ici, le divorce n'est qu'un élément de contexte destiné à dévaloriser un personnage secondaire féminin. Dans la neuvième et dernière saison, c'est le divorce de Corabeth Walton, une cousine de la famille, qui est réellement abordé dans la narration (S09E18). De la même manière, *Little House on the Prairie* a abordé le sujet par trois fois (S04E09 ; S05E16 ; S07E07). Le plus étonnant dans ce chiffre, c'est sa faiblesse : à l'époque décrite dans la fiction, un mariage sur quatorze ou seize se finit

[217] Personnage de la série de comic-book *Superman*, elle est l'épouse de Clark Kent.
[218] Ma traduction de : « Superman doesn't need me anymore. ».

en divorce[219] et ne semble affecter que trois couples de personnages secondaires. Mais les épisodes mettant en scène un divorce dans ces deux séries ne furent diffusés qu'après la diffusion de l'épisode racontant la séparation de Nancy et Jeff dans *Family.*

Pendant longtemps dans la série, Nancy, comme sa mère, n'est pas réduite à son rôle de mère. Il est fait référence régulièrement à sa vie professionnelle. Elle brigue un emploi d'assistante juridique, bien qu'elle suspecte que ce poste lui ait été confié à cause de son apparence physique et non pour ses compétences (S02E21) ; et tout comme sa mère qui progresse dans sa carrière universitaire, on voit Nancy préparer l'examen du barreau (S04E18). Cette relative modernité du personnage de Nancy est relativisée par les intrigues ayant rapport à sa vie personnelle, qui la ramènent toujours à une image traditionnelle de la femme dont la fonction principale serait d'être épouse et mère. Ainsi, sa vie sentimentale avec son nouveau compagnon est remise en question par l'échec de sa maternité, après une fausse couche (S03E19). Par la suite, elle se rapproche de son ex-mari et décide de se remarier avec lui, annulant ainsi *de facto* son choix de divorcer (S04E03). Comme une punition pour avoir mené une vie non-traditionnelle, elle est accusée de maltraiter son enfant et d'être une mauvaise mère (S04E12).

A travers le personnage de Buddy, 13 ans, est traité le passage de l'enfance à l'âge adulte tout au long de la série. C'est dans le dixième épisode qu'elle atteint la puberté (S02E04). Au début de l'épisode, on voit Buddy et sa mère discuter de l'adolescence. Sa mère anticipe les questions de sa fille et lui parle des relations qu'elle pourrait entretenir avec des garçons. Mais ce n'est pas ce qui préoccupe la jeune fille, comme en témoigne sa réponse à sa mère : « Je ne parle pas des garçons mais des filles[220] ». Ce qui inquiète Buddy, c'est que la plupart des filles de son âge commencent à avoir leurs règles et Buddy se sent anormale. Un peu plus tard dans l'épisode, Buddy revient voir sa mère pour lui annoncer qu'elle a eu ses règles. De la même manière que dans *Home Movie*, elle va en parler à sa sœur, puis à son frère dont elle est très proche. Dans ces deux épisodes, Buddy ne parle pas à son père de ce qui la préoccupe, contrairement à Laura Ingalls dans *Little House on the Prairie*, qui se confiait quasi exclusivement à son père. *Coming of Age* est un épisode marquant du fait qu'il aborde

[219] Glenda RILEY, *Divorce: an American tradition*, New York, Oxford University Press, 1991, p. 5.
[220] Ma traduction de : « I'm not talking about boys, I'm talking about girls ».

frontalement la question des menstruations, une question qui n'est que très rarement abordée dans une fiction télévisée, encore aujourd'hui. Si l'on s'en réfère au corpus de Lauren Rosewarne, dans son étude de la représentation des règles à la télévision, aucune série dramatique avant *Family* n'aborde le sujet[221].

Si, dans cet épisode, Buddy se définit par rapport aux autres femmes, la suite de la série la fait parfois se définir comme femme par rapport aux hommes qu'elle fréquente. Lors des deuxième et troisième saison, Buddy se rapproche d'un garçon, T.J[222], sans jamais nouer une relation amoureuse avec lui. Ce dernier l'invite pourtant à sortir de nombreuses fois (S02E17 ; S03E03). Ce n'est que dans la quatrième saison que Buddy entame une relation amoureuse avec un garçon. Son petit ami, Franck, lui demande de coucher avec elle (S04E02). Il fait pression sur elle, en lui faisant comprendre que si elle refuse, il devra trouver une autre fille pour satisfaire ses « besoins ». Au fil des saisons, Buddy fréquente d'autres garçons, de manière ponctuelle (S04E06 ; S05E08 ; S05E13). Au-delà de ses relations avec des hommes, certaines intrigues narratives s'intéressent à ses activités personnelles, que ce soit travailler dans une boulangerie (S02E01), faire du baby-sitting (S03E16), rejoindre un groupe de *pom pom girls* (S04E07), faire du théâtre (S04E10) ou être bénévole dans un hôpital (S04E15). Ces activités sont considérées, du point de vue des rapports sociaux de sexe, comme plutôt féminines et construisent donc la normativité de son personnage.

A travers ses cinq personnages principaux, *Family* propose un regard sur la famille qui semble parfois dévier du modèle traditionnel, sans remettre en cause frontalement le modèle traditionnel de la famille de classe moyenne supérieure. C'est à la fois grâce à l'appartenance à cette classe sociale que ses membres peuvent s'autoriser à dévier individuellement de la norme et à cause d'elle que collectivement, ils sont ramenés à leurs assignations traditionnelles de genre.

---

[221] Lauren ROSEWARNE*, Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham, Lexington Books, 2012, p. 227-228.
[222] Le personnage est joué par Willie Aames, qui interprète le personnage régulier de Tommy Bradford dans *Eight Is Enough*.

I.3.2.2. Eight is Enough *: la classe moyenne inférieure*

La première image qu'un·e téléspectateur/trice peut voir dans *Eight is Enough*, c'est un stade de football. Le plan suivant montre des enfants qui pratiquent ce sport dans un parc, deux hommes qui chantent a-capella l'hymne américain (Tom Bradford, le père et un de ses amis, le docteur Greg Maxwell) et un Volkswagen Transporter, véhicule typique des années 1970, est garé non loin de là. Un peu plus tard dans l'épisode, David Bradford – interprété par Mark Hamill, qui deviendra célèbre quelques mois plus tard pour son interprétation de Luke Skywalker dans *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, 1977) – range des disques dans un carton. On y voit distinctement *Lola Versus Powerman and the Moneygoround, Part One* – un album de The Kinks sorti en 1970 – et *What Were Once Vices Are Now Habits* – un album des Doobie Brothers sorti en 1974. Par ces marqueurs spatio-temporels, la série souhaite clairement faire un portrait contemporain des États-Unis. C'est d'ailleurs parce que la famille Bradford est considérée comme typique de son temps qu'elle est choisie pour être l'hôte d'un dîner dont l'invité d'honneur est le Vice-Président des États-Unis (S03E11).

Contrairement à la famille Lawrence, les Bradford font attention à leurs dépenses. Il est fait état, tout au long de la série, de leurs problèmes d'argent et des moyens d'y faire face. Suite à une grève au journal de Tom, dans la première saison, toute la famille est en quête d'argent (S01E03). Dans le même but Tommy organise un vide grenier (S02E03) et prend plus tard en charge la gestion du budget familial (S04E24). A la suite d'une nouvelle grève au journal de Tom, dans la dernière saison, c'est Nicholas qui suggère la mise en place d'un système de troc pour économiser l'argent de la famille (S05E08).

Les intrigues qui mettent Tom en avant sont principalement en rapport avec son travail de journaliste. Tout au long de la série, on suit son évolution de carrière, de rédacteur en chef du journal (S01E03), à professeur de journalisme à l'université (S03E06). Il est même sollicité pour entrer en politique (S05E09). Ses articles ne laissent pas ses lecteurs/trices indifférent·e·s. Parfois, ils lui permettent de recevoir un prix (S02E10). D'autres fois, ses articles créent la polémique, comme quand il subit les pressions d'un agent immobilier suite à un papier (S01E08) ou quand il est menacé de sanction par la justice s'il ne dévoile pas la source d'un de ses articles (S02E17). Bien que ce soit par le même médium, l'écriture, Tom Bradford prend parfois le temps de faire autre chose que de s'occuper de sa famille ou de travailler, comme

quand il écrit une nouvelle qui est publiée dans un magazine (S03E26-27). Mais ce qui fait de Tom Bradford un homme moderne, c'est qu'à côté de sa carrière professionnelle, il s'occupe régulièrement de ses enfants. Il essaye de développer leurs compétences personnelles, quand il devient, un temps, coach de l'équipe de Nicholas (S03E02) ; ou quand il achète une batterie à ce dernier (S03E24). Il s'inquiète également de la réussite sociale de ses enfants, notamment celle de son fils Tommy. Il lui fait souvent des remarques sur sa capacité à se concentrer sur son travail scolaire, qu'il semble délaisser pour se consacrer à sa musique (S02E22 ; S04E08-09). Tom demande à son fils ainé d'engager Tommy dans son entreprise, afin de lui faire connaître la vie professionnelle (S04E13); Tommy finit par avouer à son père son souhait de ne pas s'inscrire à l'université mais Tom essaye de l'en dissuader (S04E25). Quand sa fille Nancy avait échoué à l'université, il l'avait également aidée à trouver sa voie professionnelle (S03E06). Il se préoccupe de la vie amoureuse et personnelle de ses enfants et intervient parfois lorsqu'il lui semble que la situation l'impose, comme lorsque Joannie tombe amoureuse d'un critique qui lui a consacré un bon papier (*Dads, Daughters, Different Drummers*). Quand trois de ses filles – Nancy, Susan et Joanie – quittent le foyer familial pour vivre dans un appartement commun, il consent à laisser aux enfants vivant encore avec lui plus de liberté (S03E17).

Le personnage d'Abby, la belle-mère des enfants Bradford, apparaît au premier abord très différente de leur mère. Si Joan était mère au foyer, Abby travaille et on observe une évolution significative de sa carrière professionnelle au cours de la série. Elle est encore étudiante au début de la série, avant qu'elle ne décide de prendre la famille Bradford comme sujet de sa thèse (S03E22). Elle commence à travailler dans le lycée des enfants en tant qu'enseignante à temps partiel (S03E23), puis accepte un poste à plein temps (S04E04). Elle rencontre un éditeur qui décide de publier sa thèse (S04E24) et devient conseillère d'orientation dans un lycée (S05E04). Elle tente parfois d'endosser le rôle d'une mère au foyer traditionnelle, comme quand elle essaye de réorganiser son temps, alors que ses études la tiennent éloignée du foyer, des tentatives qui sont souvent vouées à l'échec et la montre comme une femme au foyer incompétente : elle fait du mauvais café, elle brule une chemise en la repassant (S02E18). Si elle réussit professionnellement, ce qui est une représentation positive pour un personnage féminin, le fait de montrer son incapacité de gérer à la fois un travail à l'intérieur et à l'extérieur de son foyer n'en fait pas un personnage moderne, contrairement à son mari Tom. Au vu des scénarios écrits pour Tom et Abby, on peut dire que de la même manière que cela avait été

énoncé pour *The Waltons*, *Eight is Enough* propose ici une construction du masculin et du féminin inégalitaire.

Chacun des enfants suit des destinées professionnelles et personnelles très différentes. Le plus jeune des enfants, Nicholas, expérimente le passage de l'enfance à l'adolescence et essaye tant bien que mal de se défaire de l'influence de ses frères et de son image d'enfant sage (S04E07 ; S05E09). L'ainé, David, est dirigeant d'une entreprise de bâtiment. Il se marie avec Janet (S04E03), en même temps que sa sœur Susan se marie avec son petit ami Merle. Dans la cinquième saison, David et Janet se séparent (S05E13) avant de se réconcilier (S05E20). Sa sœur Susan est aussi confrontée à des difficultés conjugales. Son mari se voit proposer un emploi à Puerto Rico mais elle ne veut pas arrêter ses études pour le suivre (S04E11). Déprimée par le départ de son mari, elle découvre qu'elle est enceinte (S04E12). Elle accouche la saison suivante (S05E01-02) et emménage avec Merle dans le garage de son père, transformé en appartement (S05E06). Parmi les enfants, Susan est celle qui suit le chemin le plus normatif et qui se construit en majorité au sein du foyer.

Un autre membre de la famille Bradford est confronté à un dilemme entre une carrière professionnelle et la vie familiale. Dans le dernier épisode de la série, Tommy vient de signer un contrat de tournée nationale pour son groupe de musique, quand sa petite amie lui annonce qu'elle est enceinte (S05E18). Auparavant, il fréquentait Jill. Lors d'un épisode, il se détourne d'elle pour tenter de séduire Kerry, une amie de sa sœur Mary (S04E18). Si Tommy se détourne de sa petite amie, c'est qu'au moment où il commençait à devenir plus entreprenant, Jill lui demanda d'arrêter. Stupéfait, Tommy lui demande alors d'expliquer son refus.

> JILL : Tommy, Non !
> TOMMY : Pourquoi ?
> JILL : Parce que je n'en ai pas envie
> TOMMY : Ca en dit beaucoup sur notre relation.
> JILL : Qu'est-ce que tu veux dire ?
> TOMMY : Je veux dire que quand deux personnes sont dans une relation sérieuse, le sexe doit en faire partie. On est le seul couple que je connais qui n'est pas allé au-delà de se peloter !
> JILL: Ce n'est pas vrai. Et en plus, je me fiche de ce que les gens font. On parle de toi et moi. Je ne suis pas prête.
> TOMMY : Et bien moi je le suis.
> JILL : Tommy, j'ai seulement 16 ans. Mes parents m'ont dit que je devrais attendre d'être mariée. Actuellement, je ne trouve pas qu'ils aient tort.

> TOMMY : Tu plaisantes ? On est en 1980, plus personne n'attend le mariage !
> JILL : Certains le font. Et écoute, peut-être qu'un jour je changerais d'avis, mais maintenant, j'ai peur et je suis confuse. Et le moins que tu puisses faire c'est essayer de comprendre ça[223] !

En rentrant chez lui, Tommy rencontre Kerry. Elle est plus âgée que lui et semble apprécier le jeune homme. Ils se rapprochent tout au long de l'épisode mais Tommy semble s'être fourvoyé. Quand il tente de l'embrasser, Kerry le repousse et lui demande de s'en aller. L'épisode améliore la représentation de la sexualité des adolescents, un sujet peu ou pas abordé à la télévision à l'époque. D'autre part, à travers deux exemples distincts, l'épisode introduit l'idée que les hommes ne peuvent s'affranchir du principe du consentement, ce qui ne va pas toujours de soi.

Tout comme son frère Tommy, Elizabeth exerce une profession artistique : elle est danseuse. Elle est diplômée du lycée et poursuit un cursus de danse dans une université (S03E15). Contrairement à elle, Tommy avait refusé de continuer ses études pour se consacrer à la pratique de sa discipline artistique : la musique (S04E25). Les autres filles de la famille Bradford travaillent aussi. Si Nancy échoue à l'université (S03E06), elle poursuit tout de même son activité de mannequinat. Joanie développe une passion pour le théâtre et entreprend par la suite une carrière professionnelle à la télévision. Elle obtient un emploi dans une télévision locale (S04E06), essaye de faire ses preuves (S04E14), avant qu'on lui confie des responsabilités (S04E24) et qu'elle devienne reporter au service des sports (S05E03).

Mary, l'ainée des filles de la famille, poursuit et réussit ses études de médecine. Lors d'un épisode, il est explicitement fait référence aux difficultés professionnelles des femmes, par le biais de son personnage (S03E08). Alors que le docteur Greg Maxwell rend visite aux Bradford, il discute avec Mary. Elle fait remarquer au médecin qu'elle n'a qu'une seule femme parmi ses enseignant·e·s et que les autres professeurs détestent les élèves féminines. Un peu

---

[223] Ma traduction de : « JILL : Tommy, No! TOMMY : Why not? JILL : Because I don't want to. TOMMY : That's says a lot for our relationship. JILL : What do you mean? TOMMY : I mean when there's two people are seriously involved in a relationship, sex is a part of it. We're the only couple I know that ain't gonna pass necking! JILL : That's not true! And besides, I don't care what other people are doing. We talking about you and me. I'm not ready. TOMMY : Well, I am. JILL : Tommy, I'm only 16. My parents just let me date a year and a half ago. They tell me I should wait until I get married. At this point, I'm not so sure they're wrong. TOMMY : Are you kidding? This is 1980! Nobody wait 'till they get married anymore! JILL : Some people do. And look, maybe someday I change my mind, but right now, I'm affraid and I'm confused. And the least that you could do is try to understand that ».

plus tard, lors d'un repas en famille, elle se plaint de la difficulté de suivre son cursus, notamment en tant que femme. Ses frères et sœurs se moquent d'elle, une humiliation accentuée par les rires préenregistrés qui ponctuent la scène. Par la suite, elle rencontre, lors d'un rendez-vous, l'un de ses professeurs, pour discuter de ses notes et d'un examen imminent. « Si vous êtes intéressée par une carrière dans la médecine, je vous conseille de devenir infirmière[224] », lui dit-il en conclusion d'une conversation âpre et misogyne. Pendant le reste de l'épisode, Mary se plaint plusieurs fois du bruit dans la maison, à toute heure du jour ou de la nuit. Après une dispute l'amenant à dire, en levant les yeux au ciel, « vous n'auriez pas pu me donner à la famille d'à côté pour que je puisse être un enfant unique[225] ! », la famille finit par se réconcilier et chacun des membres essaie d'aider Mary à obtenir son examen. Le message véhiculé par l'épisode est ambiguë. D'un côté, il y a une volonté de montrer les discriminations que subissent les femmes qui tentent d'accéder à des positions sociales dominées par les hommes mais ce qui est présenté comme le moteur principal de la réussite de Mary n'est pas sa capacité de travail mais celle de sa famille à la soutenir. Le message véhiculé par l'épisode, c'est donc qu'une femme peut réussir mais grâce aux autres, en l'occurrence grâce à sa famille

Dans *Family*, si certains personnages essayent de dépasser, en dehors de chez eux, leurs assignations traditionnelles de genre, ils sont le plus souvent ramenées dans la norme par la narration, une fois qu'ils retrouvent leur place dans leur foyer familial. *Eight is Enough* fonctionne sur un principe similaire – et qui fait le lien entre les quatre *family dramas* principaux des années 1970 – de présenter la famille comme un refuge face aux changements extérieurs.

[224] Ma traduction de : « If you're really that interested by a career in medicine, I suggest you consider becoming a nurse. ».
[225] Ma traduction de : « Why couldn't you given me to the family next door that I could be an only child! ».

I.4. Évolution des *family dramas* de 1972 à 1983

> BOONE : Tu es pour le progrès ?
> JASON : Je suppose qu'il arrive, que nous soyons d'accord ou non.
> BOONE : Bien sûr. C'est le progrès qui a amené deux voies d'autoroute au sommet de la cuisine de ta tante Martha Corinne. […] Les gens s'installent en ville, travaillent dans des bureaux où ils emportent leurs paniers repas avec des sandwichs en pain de mie. C'est ça le progrès[226] !

Dans une scène de *The Waltons* qui se déroule en 1941, alors que la Grande Dépression est surmontée mais que la Seconde Guerre mondiale fait rage, un vieil homme s'inquiète de l'évolution de la société américaine. En 1978, quand cet épisode fut diffusé, les effets du premier choc pétrolier commencent à peine à s'atténuer aux États-Unis, alors que le second arrivera dès l'année suivante. Tout au long de la décennie 1970, marquée par une incertitude dans la société, les *family dramas* ont oscillés entre deux modèles. D'une part, dans *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, des représentations de familles vivant dans un passé idéalisé, à deux époques distinctes et marquantes de l'histoire récente des États-Unis : l'après-guerre de Sécession et la Grande Dépression. D'autre part, *Family* et *Eight is Enough* s'intéressent à des familles contemporaines et axent leur narration prioritairement sur le « développement psychologique de ses personnages, naissant dans *The Waltons*[227] ». L'hybridité du format de *Eight is Enough*, qui est une comédie dramatique, permet de mettre en évidence la porosité entre les genres fictionnels télévisuels, plus précisément entre le *family drama* et la *family sitcom*. C'est particulièrement visible dans cette série, du fait que le personnage de Tom correspond au rôle du père mis en scène dans les *family sitcoms* canoniques : un personnage tourné en ridicule mais sur lequel la série garde un regard bienveillant. Malgré leurs différences, les quatre *family dramas* principaux des années 1970 ont mis en scène un modèle familial quasi unique, celui de la famille blanche.

---

[226] Ma traduction de : « BOONE : You for progress? JASON : I reckon it's coming whether we're for it or not. BOONE : Sure right there. It is progress what brought two lanes of blacktop highway right through your Aunt Martha Corinne's kitchen.[…] People's moving into town, toting lunch pails with light bread sandwiches to indoor jobs. That's progress ». *The Waltons*, S07E04.
[227] Ma traduction de : « the developmental psychology nascent in *The Walton* ». TAYLOR, 1989, p. 106.

I.4.1. Un dénominateur commun : la représentation de familles blanches

On peut faire l'hypothèse que l'apparition du *family drama* dans les années 1970 est le résultat de l'évolution des autres genres et formats qui l'ont précédé. A l'époque du début de la diffusion de *The Waltons*, en 1972, le western, qui était très populaire depuis la fin des années 1950, commence à décliner et les *family sitcoms*, dominant dans les années 1950 et 1960, s'éloigne peu à peu du modèle canonique. Les *family sitcoms* du début des années 1970 présentent alors des familles « divorcées, monoparentales, fracturés, recomposées et pleines de conflits[228] » sous couvert d'humour et de dérision, dans une époque contemporaine. Afin de continuer à proposer aux téléspectateurs/trices la représentation de familles unies, l'imaginaire familial mis en place dans les *sitcoms* se déplace et c'est ainsi que le *family drama* est créé. Tout comme dans les *family sitcoms* et les westerns qui l'ont précédé, ce nouveau sous genre fictionnel met en scène des familles qui semblent différentes, de par le lieu ou l'époque dans laquelle ils vivent mais qui ont un point commun : les personnages principaux sont tous blancs.

Dans *The Way We Never Were*, Stephanie Coontz fait un état des lieux de l'imaginaire de la masculinité du début du XXe siècle. Le plus souvent dans les fictions littéraires ou cinématographiques, les héros masculins évitaient soigneusement le mariage ou plus largement de se mettre en ménage[229]. L'imaginaire féminin était quant à lui largement représenté par des personnages présents dans les romans d'amour, dont le but était de réussir à assagir un homme, de le domestiquer. Si les hommes pouvaient apprendre à définir leur masculinité dans de multiples endroits en dehors de leur foyer, les femmes qui restaient à la maison n'avait que cet espace pour se construire. Ces constructions genrées se retrouvent dans *The Waltons* et *Little House on the Prairie* et si plusieurs types de masculinité et de féminité sont présentées dans ces séries, les rapports sociaux de sexe sont clairement à l'avantage du masculin. Les femmes et les hommes sont traitées de manière asymétrique quant à leur rapport au monde moderne. Si les hommes peuvent aspirer à transformer les normes traditionnelles de la masculinité, dans une société en mouvement, les femmes sont garantes d'une certaine stabilité dans la division socio-sexuée des rôles. Si certains personnages (Laura Ingalls, Mary Walton) développent des caractéristiques transgressant les normes de la féminité traditionnelle, la plupart des

[228] Ma traduction de : « divorced or single parents, fractured or reconstitued families, families full of conflict ». TAYLOR, 1989, p. 50.
[229] COONTZ, 2000, p. 60.

personnages féminins sont assignés à ces normes. A l'inverse, les familles présentées dans *Eight is Enough* et *Family*, montrent des évolutions notables concernant la place des femmes dans la société, qui peuvent aspirer à d'autres rôles, notamment en dehors du foyer.

Si nous avons proposé une analyse groupée de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, puis de *Family* et *Eight is Enough* – basée sur des critères de période de diffusion comparables et des représentations spatio-temporelles similaires –, nous aurions pu proposer d'autres comparaisons. Ainsi, *The Waltons* et *Eight is Enough* présentent toutes deux des familles nombreuses, dans le contexte d'une crise économique. Bien que les deux époques représentées soient relativement éloignées l'une de l'autre – près d'un demi-siècle entre le début de l'action de *The Waltons* et la fin de celle de *Eight is Enough* –, le rôle de la famille ne semble pas avoir changé. Il en est de même pour *Family*, comme pour *Little House on the Prairie* avant elle, qui présentent des familles nucléaires, des foyers composés d'une mère au foyer, d'un père qui travaille et de trois enfants. Pourtant, les personnages mis en place dans les deux séries sont très différents. Charles Ingalls est un père omniprésent, qui prend seul les décisions pour son foyer, quand Doug Lawrence a un rôle beaucoup plus effacé. Caroline Ingalls s'occupe de son foyer, quand Kate Lawrence n'a de cesse d'évoluer dans sa carrière professionnelle. Si les possibilités d'émancipation personnelle ont tendance à se multiplier, notamment concernant les femmes, les rôles familiaux restent très normatifs dans les quatre séries et présentent quatre variations sur un même modèle de famille idéale.

Selon Ella Taylor, *The Waltons* représente une famille « imaginaire et idéalisée dans un passé imaginaire et idéalisé[230] ». Stephanie Coontz ajoute que la série « ne montre pas réellement comment la vie de famille se passait en 1930 : ce n'était pas une grande famille réunie autour d'une radio sur la table, tout le monde se souhaitant une bonne nuit, pendant que Bing Crosby chantonnait *Pennies from Heaven*[231]», en référence aux nombreuses scènes de la série montrant la famille réunie au complet dans le salon autour du poste de radio. Pourtant, c'est bien par le prisme de *The Waltons* que beaucoup d'Américain·e·s imaginent ce qu'a été leur pays pendant la Grande Dépression, plutôt que par celui de *Hard Times : An Oral History*

[230] Ma traduction de : « imaginary, idealized family set in an imaginary, idealized past ». TAYLOR, 1989, p. 103.
[231] Ma traduction de : « did not show that family life on the 1930s was really like : it wasn't a big family sitting around a table radio and everybody saying goodnight while Bing Crosby crooned *Pennies from Heaven* ». COONTZ, 2000, p. 26.

of the Great Depression[232], un livre d'histoire orale paru à la même époque. Publié en 1970, cet ouvrage est une compilation par le journaliste Studs Terkel d'un certain nombre de témoignages d'Américain·e·s ayants vécu la Grande Dépression. Ils furent recueillis par Studs Terkel dans le cadre de son émission de radio *The Studs Terkel Program* diffusée sur la radio WFMT Chicago de 1952 à 1997[233]. Ce livre fait un portrait de la période de la Grande Dépression qui se veut complexe, presque exhaustif, à travers des témoignages d'Américain·e·s de différentes classes socio-économiques. Mais dans le cadre d'une série télévisée comme *The Waltons,* la perception de la période se limite à une seule famille représentant une seule classe sociale, en l'occurrence la classe populaire, mise en scène de manière idéalisée, selon ce que Sari Thomas et Brian P. Callahan nomment le mythe de l'heureux pauvre (« happy poor »), qui « enseigne aux pauvres que le fait d'être riche ne signifie pas être heureux et que des relations interpersonnelles harmonieuses sont un bien 'sans prix'[234] ».

De la même manière, les réflexions d'Ella Taylor et Stephanie Coontz pourraient être appliquées à *Little House on the Prairie*. L'image de la famille de pionniers de la fin du XIXe siècle a été inspirée à beaucoup d'Américain·e·s par la lecture ou la vision de *Little House on the Prairie*. C'est Rose Wilder Lane, la fille de Laura Ingalls Wilder, qui encouragea sa mère dans les années 1930 à écrire ses mémoires, en modifiant en profondeur les textes afin de leur donner une résonance contemporaine. Dans le contexte de la Grande Dépression, raconter l'histoire d'une famille isolée qui se dresse contre les éléments et arrive à s'en sortir sans aide extérieure constitue une charge à peine dissimulée contre les programmes gouvernementaux du New Deal[235]. Lors de l'adaptation télévisée, un conflit artistique avec Michael Landon mena au progressif désengagement du projet d'Ed Friendly, le producteur qui avait acheté les droits à l'origine. Quand ce dernier souhaitait proposer une représentation très réaliste de l'Amérique de la fin du XIXe siècle, Michael Landon préférait donner une image plus lisse et familiale à la série, une volonté de rupture par rapport à *Bonanza* (NBC, 1959-1973), qui cherchait à s'éloigner des livres originaux[236]. Il y a clairement dans l'intention de Michael Landon une

---

[232] Studs TERKEL, *Hard times : Histoires orales de la Grande Dépression*, Christophe JAQUET (trad.), Paris, Editions Amsterdam, 2009.
[233] Andrew R. L. CAYTON, Richard SISSON, Chris ZACHER, *The American Midwest: an interpretive encyclopedia*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 498.
[234] Ma traduction de : « the myth […] teaches the poor that being rich does not mean being happy and that harmonious interpersonal relations are a 'priceless' possession. » - Ibid
[235] COONTZ, 2000, p. 73.
[236] LOUBATIÈRE, 1998, p. 12.

volonté de proposer une vision idéalisée de la fin du XIXe siècle. Mais la diffusion et la rediffusion de la série, encore aujourd'hui, permet de faire perdurer chez les téléspectateurs/trices américain·e·s un imaginaire d'une période de l'Histoire qu'il n'ont pas connue et qu'ils se représentent de manière idéalisée.

Si le passé à tendance à être idéalisé par *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, les séries dont l'action est contemporaine à l'époque de leur diffusion peuvent aussi parfois proposer une vision partielle de la société. Dans *Family*, la famille Lawrence n'est pas représentative de l'ensemble de la population américaine de la fin des années 1970. Si la série montre les avancées dans la place des femmes, c'est lié au milieu social dans lequel évolue la famille fictionnelle. Les Lawrence appartiennent à la classe moyenne supérieure, qui correspond à une part de la population comprise entre 5% et 15% selon les définitions. Ce milieu, relativement privilégié, permet à ses membres de penser l'émancipation des rôles traditionnels. Mais la question l'assignation des femmes à l'espace domestique et de leur désir d'émancipation, peut laisser à penser que toutes les femmes ont connu ces problématiques, alors que dans d'autres milieux sociaux et ethno-raciaux, les femmes pauvres ou les femmes noires ont par exemple toujours travaillé.

Si l'on prend en compte les personnages principaux et secondaires des *family dramas* des années 1970[237], on peut observer qu'au-delà des types de relations traditionnelles – liens d'amitié, liens amoureux, liens fraternels, liens familiaux biologiques –, trois des quatre séries étudiées ont mis en scène des enfant adoptés. Ainsi, dans *Little House on the Prairie*, pas moins de six personnages sont adoptés : trois par la famille Ingalls et trois par la famille Edwards. C'est d'abord Isaïah Edwards, le meilleur ami de Charles Ingalls, qui adopte trois enfants, tous frères et sœurs, à la suite du décès de leur mère : Alicia, Carl et John Sanderson (S02E08-09). Plus tard, la famille Ingalls adopte à son tour trois enfants, Albert Quinn d'abord (S05E05), suivi de Cassandra et James Cooper (S05E21-22). Dans *Family*, Annie rejoint la famille Lawrence (S04E01) et dans *Eight is Enough*, Jeremy, le neveu d'Abby, est adopté dans la cinquième et dernière saison (S05E03). Dans l'épisode pilote de *The Waltons*, la famille des

[237] Voir Annexes.

personnages principaux recueille pendant un temps une jeune fille qu'ils trouvent un matin devant leur porte.

Le fait pour ces séries d'ajouter, au cours des épisodes, des personnages accueillis au sein de la famille déjà formée, nous renseigne sur l'idéologie du *family drama* des années 1970. Sans distinction d'époque et de milieu social, ces séries mettent en scène une image de la famille qui est perçue comme un refuge face aux changements de la société. Même les séries plus contemporaines (*Family, Eight is Enough*) montrent que malgré les différentes péripéties auxquelles sont confrontés les personnages en dehors de leur foyer, leur but est de maintenir la cohérence de leur famille ou de créer la leur. Semblant véhiculer un message universel, les *family dramas* ruraux et urbains trouvent leur limite dans le fait qu'ils ne mettent en scène que des personnages principaux blancs.

I.4.2. A la marge du *family drama* dans les années 1970 : la quasi inexistance des familles non-blanches

L'une des limites du *family drama* dans les années 1970, c'est bien qu'il présente une diversité de classe, il ne propose pas de diversité ethno-raciale. La caractéristique commune de *The Waltons, Little House on the Prairie, Family* et *Eight is Enough*, c'est que tous les personnages principaux et secondaires sont blancs. Pourtant, les Noir·e·s ont, à l'époque, entamé une étape importante de leurs luttes pour leurs droits et leur visibilité notamment au travers du mouvement des droits civiques dès 1954.

L'historienne Caroline Rolland-Diamond met en avant le fait qu'il existe dans le discours dominant autour de l'histoire des Noir·e·s aux États-Unis un récit mythique qu'elle nomme la « période héroïque du mouvement des droits civiques[238] ». Elle situe cette période entre l'arrêt de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education* en 1954 – qui déclara anticonstitutionnelle la discrimination entre Noir·e·s et Blanc·he·s à l'école – et le *Civil Rights Act* le 2 juillet 1964, un texte stipulant qu'il est interdit de discriminer une personne selon son

[238] Caroline ROLLAND-DIAMOND, *Black America, Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice, (xixe-xxie siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, p. 11.

origine, son appartenance ethno-raciale ou religieuse[239]. Ce mythe de la période héroïque du mouvement des droits civiques fut marqué par des évènements historique tels le boycott par les Noir·e·s des autobus municipaux de Montgomery, dans l'Alabama, entre décembre 1955 et décembre 1956 – qui fut mené en réaction contre la ségrégation que subissaient les Noir·e·s, qui devaient s'asseoir à l'arrière des véhicules et à l'emprisonnement de Rosa Parks, une habitante de Montgomery qui brava cet interdit – ou le discours *I have a dream…* que Martin Luther King Jr. prononça devant plus de 200.000 personnes le 28 août 1963 à Washington, sur les marches du mémorial de Lincoln. A la fin de cette période, deux des leaders emblématiques du mouvement des droits civiques furent assassinés : Malcom X le 21 février 1965 et Martin Luther King Jr. le 4 avril 1968.

Sans omettre l'importance historique de cette période, Caroline Rolland-Diamond met en avant l'idéalisation outrancière de la période héroïque, souvent opposée à la décennie suivante – 1965-1975 – présentée de manière tout aussi outrancière comme radicale et violente. Cette décennie commence par un événement marquant en mars 1965, la lutte pour le droit de vote des Noir·e·s à Selma, dans l'État de l'Alabama, qui eut des répercussions beaucoup plus violentes que ceux de la période héroïque, les militants se heurtant à un racisme beaucoup plus agressif que lors du blocus de Montgomery[240]. Toutes les composantes de la lutte pour l'égalité des droits furent réunies sous la bannière du *Black Power*, un terme initié en 1966 par le militant Stokely Carmichael, membre du *Student Non-violent Coordinating Committee* mais déjà utilisé par l'écrivain Richard Wright dans le titre de son livre, *Black Power*, en 1954. Au lieu d'opposer de manière manichéenne les décennies 1955-1965 et 1965-1975, Caroline Rolland-Diamond utilise deux concepts théorisés par l'historienne Jacquelyn Dowd Hall, celui du « long mouvement pour les droits civiques » et de la « lutte des Noir·e·s pour la liberté et la justice[241] », qui pensent l'émancipation des Noir·e·s de l'abolition de l'esclavage en 1865 jusqu'à aujourd'hui. Si certaines organisations furent créées lors de la fin de la lutte pour les droits civiques, certaines existent depuis le début du XXe siècle, à l'image de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, qui signifie « Association nationale pour la

[239] André KASPI, *Les Américains, Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. Points, t.2, 2014 [2002], p. 144.
[240] VINCENT, BERTRAND, 2012, p. 374-375.
[241] ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 12.

promotion des gens de couleur ») créée en 1905, qui œuvre depuis pour l'avancement des droits civiques[242].

Ainsi, au sortir de la période héroïque, tous les problèmes des Noir·e·s ne furent pas réglés par le *Civil Rights Act* de 1964. A cette époque, les Noir·e·s vont au contraire subir un retour de bâton de l'obtention de leurs droits, qui se matérialise notamment par le livre du sociologue Daniel Patrick Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action*. Aussi connu sous le nom « Rapport Moynihan », cet ouvrage paru en 1965 développe la thèse de la conséquence entre la pauvreté des Noir·e·s et la faible acceptation du modèle familial nucléaire dans cette même communauté, avec des arguments relativement similaires à ceux employé par Philip Bruce dans *The Plantation Negro as a Freeman* (1889) un siècle auparavant[243]. Pourtant, à l'époque de la publication du Rapport Moynihan, le taux de pauvreté des Noir·e·s est en nette baisse, passant de 55,1% à 32,2% entre 1959 et 1969. Sur une période plus grande, on observe même que le taux de pauvreté des Noir·e·s est passé de 92% en 1939 à 30% en 1974, un chiffre divisé par trois en l'espace de 35 ans[244]. A côté de ces chiffres encourageants, on observe que la communauté noire reste la plus précaire, en témoigne les chiffres du chômage. En janvier 1972, la première fois que le taux de chômage des Noir·e·s est calculé séparément des autres minorités, il est de 11,2%, contre 5,2% pour les Blanc·he·s, soit plus de deux fois plus important[245]. Bien qu'ils aient obtenus certains droits, la situation des Noir·e·s ne s'est pas amélioré de façon linéaire au cours des années 1970, même s'ils ont pu connaître une meilleure représentation télévisée.

Le 7 décembre 1974, le magazine de référence américain *TV Guide* consacre pour la première fois sa Une à *Little House on the Prairie*, plus précisément à Michael Landon. La semaine suivante, c'est une autre série familiale qui est à l'honneur en couverture et cette fois au complet : la famille Evans de la *sitcom Good Times* (CBS, 1974-1979). La différence entre

---

[242] David DIALLO, *Histoire des Noirs aux États-Unis*, Paris, Ellipses, 2012, p. 60-61.
[243] Un livre qui défendait le fait que les problèmes rencontrés par les Noir·e·s Américain·e·s n'étaient pas dû à la pauvreté, à la discrimination ou au racisme mais aux défaillances des familles à se conformer à l'idéal de la classe moyenne, une thèse qui nie totalement l'impossibilité pour les familles noires de se construire librement sous l'esclavage et nie les structures sociales, telles que la stérilisation forcée des femmes noires ou la ségrégation raciale, qui prive de liberté le corps des Noir·e·s. COONTZ, 2000, p. 81.
[244] COONTZ, 2000, p. 233.
[245] U.S. Bureau of Labor Statistics, Unemployment Rate, Federal Reserve Bank of St. Louis, https://fred.stlouisfed.org/graph/?graph_id=313637, consulté le 9 février 2018.

les familles Ingalls et les Evans est de taille et concerne leur couleur de peau : la première est blanche, la seconde est noire. La couverture du *TV Guide* du 14 décembre 1974 entrera dans l'histoire, au point d'être reproduite avec des acteurs/trices différent·e·s le 9 octobre 2005, sur la couverture du même magazine. En 1974, *Good Times* est l'une des premières séries à prendre pour sujet la vie d'une famille noire, après *Sanford and Son* (NBC, 1972-1977) et avant *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985). Si elles ne sont pas toutes diffusées sur la même chaîne, ces trois séries ont en commun un producteur : Norman Lear, déjà créateur de *All in the Family* (CBS, 1971-1979), qui avait transgressé les codes de la *family sitcom* traditionnelle. Cette dernière a connu plusieurs séries dérivées développant des personnages secondaires de la série mère. Ces nouvelles séries mettent en scène des modèles différents de familles américaines pour proposer un éventail plus large, au-delà de la famille blanche de classe moyenne[246]. Ainsi, la classe sociale supérieure blanche fut mise en scène dans *Maude* (CBS, 1972-1978), la classe inférieure noire dans *Good Times* et la classe moyenne supérieure émergente noire dans *The Jeffersons*. A la fin de la saison 1974/1975, pour la première fois, trois programmes mettant en scène une famille noire sont dans les trente meilleures audiences annuelles : *Sandford and Son* (NBC, 1972-1977)*, The Jeffersons* et *Good Times*.

Si la *black family sitcom* va devenir un sous genre fictionnel télévisuel à part entière dès le milieu des années 1970, il n'existe pas de *black family drama* comparable à la même période. Pourtant, l'un des plus gros succès d'audience télévisuel des années 1970 est une mini-série sur l'esclavage aux États-Unis, *Roots* (*Racines*, ABC, 1977), portée par un casting d'acteurs/trices noir·e·s. Adapté d'un roman d'Alex Hayley, dont le titre complet est *Roots, The Saga of an American Family* (*Racines*, 1976), la série raconte l'histoire de Kunta Kinte, un jeune homme de dix-sept ans, vendu comme esclave, qui arrive aux États-Unis. Huit épisodes racontent sa vie puis celle de sept générations de ses descendants, de 1750 à 1882. Une seconde mini-série, *Roots : The Next Generation* (*Racines 2 : Les Nouvelles Générations*, ABC, 1979), racontera la suite l'histoire de 1882 aux années 1960. Diffusée sur huit soirées consécutives, la série a réuni une audience très importante (44,9 *rating points*[247]). A ce jour, *Roots* est toujours la deuxième fiction (derrière *M*A*S*H*) à avoir réuni le plus de public pour son épisode final : l'estimation de l'Institut Nielsen est de plus de 100 millions de personnes devant leur télévision

[246] ROLLET, 2006 (2), p. 191.
[247] Win FANNING, « *'Roots'* Ratings Dip », *Pittsburgh Post-Gazette*, 28 février 1979, p. 29.

le 30 janvier 1977[248]. Étant donné la multiplication des chaînes et des diffuseurs, il paraît peu probable que ces niveaux d'audience soient de nouveau atteints.

En 1977, la commission fédérale pour les droits civiques émet un rapport issu des recherches du Cultural Indicators Research Project, basé à la Annenberg School of Communications (Université de Pennsylvanie). Chaque automne de 1969 à 1974, des chercheurs/ses ont analysé les programmes diffusés en *prime time* durant une semaine[249]. Sur la période analysée, seuls 9,3% des personnages principaux de séries télévisées américaines ne sont pas blancs[250]. Cependant à l'époque, on observe déjà une évolution : la proportion de personnages non-blancs a doublé, passant de 6,6% en 1969 à 12,5% en 1974[251]. A la suite de la diffusion de *Roots*, une grande partie du public émet le souhait de voir « une série qui – à la manière de *The Waltons* – mettrait en scène une famille noire et sa lutte pour sa survie[252] » : un *black family drama*. La référence à *The Waltons* n'est pas anodine puisque la série a représenté une famille noire, les Foster, présente dans une quinzaine d'épisodes tout au long de la série. Le téléfilm *A Dream for Christmas*, (ABC, 24 décembre 1973) – l'un des premiers essais de *black family drama*, envisagé comme le pilote d'une future série –, constitue un autre élément de filiation avec *The Waltons*. Il fut en effet co-scénarisé par Earl Hammner Jr.. Ce dernier avait dû lui-même réaliser un téléfilm lors des fêtes de Noël 1971 avant de voir sa série validée. *A Dream for Christmas* fut toutefois un échec et aucune suite ne fut pas commandée[253].

Après le succès de *Roots*, certain·e·s producteurs/trices trouvent un regain d'intérêt dans la création d'un *black family drama*. Dans un premier temps, aucun *black family drama* n'est produit sur une saison complète. Ainsi, la série *Kinfolks*, commandé par CBS pour la saison 1978-1979, se résume à un pilote. Intitulé *Just an Old Sweet Song*, adapté du roman du même nom écrit par Mevin Van Peebles en 1976, il raconte les vacances d'une famille noire de Detroit. Il ne fut jamais diffusé sur une chaîne de télévision et la série ne vit pas le jour. Le premier

---

[248] BROOKS, EARLE, 2007, p. 1171.
[249] United States Commission on Civil Rights, *Window dressing on the set : women and minorities in television : a report of the United States Commission on Civil Rights*, Août 1977, p. 27.
[250] United States Commission on Civil Rights, 1977, p. 29.
[251] United States Commission on Civil Rights, 1977, p. 28.
[252] Ma traduction de : « A network series focusing – in the manner of *The Waltons* – on a black family and its struggle for survival ». J. Fred MACDONALD, *Blacks and White TV, Afro-Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall Publishers, 1983, p. 227.
[253] MACDONALD, 1983, p. 228.

black family drama à être réellement diffusé fut *Harris and Company* (NBC, 1979), sur une famille de la classe ouvrière noire de Detroit. Mike Harris, le père, décide de déménager à Los Angeles après la mort de sa femme. Après un téléfilm pilote, *Love Is Not Enough*, diffusé le 12 juin 1978 sur NBC, la série fut diffusée comme programme de remplacement le temps de 4 épisodes, du 15 mars au 5 avril 1979, avant d'être déprogrammée, puis annulée. Le *black family drama* le plus ambitieux fut certainement *Palmerstown, U.S.A*. (CBS, 1980-1981), diffusé sur deux saisons au printemps 1980 et au printemps 1981, avec un total de 17 épisodes. Produit par Norman Lear, déjà à l'origine de *sitcom*s mettant en scène des familles noires américaines et par Alex Haley, l'auteur de *Roots*, l'histoire d'une famille noire pendant la Grande Dépression, dont un des enfants avait un meilleur ami blanc[254]. Lors de sa première saison, elle prit d'ailleurs place dans le créneau horaire laissé vacant par *The Waltons*, après la fin de leur huitième saison.

Cet échec de l'installation d'un *black family drama* pérenne peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Le premier est la frilosité des diffuseurs à commander la production de séries basées sur des personnages principaux noirs. Car si le genre de la *black sitcom* a commencé à faire son apparition dans les années 1970, les personnages noirs n'échappent que très peu à ce cadre, à l'image de leur position sociale ghettoïsée dans la société américaine. Le second, ce sont les échecs d'audience rencontrés par les quelques séries entrées en production. Pourtant, avec l'exemple de *Family*, on peut voir que certaines chaînes n'hésitent pas à programmer et à maintenir à l'antenne, des programmes qui ne bénéficient pas de larges succès d'audience mais dont le caractère innovant est salué. Le déficit de représentation des Noir·e·s dans les *family dramas* et plus généralement dans les séries télévisées des années 1970, font ressortir par contraste le fait que le *family drama* présente un modèle familial quasiment unique, malgré de légères différences de classe : la famille blanche.

Les *family dramas* des années 1970 ont ainsi proposé un modèle de famille idéale, avec une certaine diversité sociale et sans aucune diversité ethno-raciale, contrairement à la réalité de la société américaine et contrairement aux familles représentées dans les *family sitcoms*. C'est un autre genre télévisuel qui va stimuler l'apparition de nouvelles séries populaires prenant la famille pour sujet principal dans les années 1980 : *le soap opera*. A la fin des années 1970, de nouvelles séries transposèrent les codes de ce genre fictionnel diffusé l'après midi –

[254] MACDONALD, 1983, p. 228.

destiné majoritairement à un public féminin – dans une case horaire de la soirée et permit ainsi d'élargir son public. Après trois premiers essais infructueux – *Beacon Hill* (CBS, 1975), *Executive Suite* (CBS, 1976-1977), *Big Hawaii* (NBC, 1977) –, le *nighttime soap* et *Dallas* (CBS, 1978-1991) allaient marquer l'histoire de la télévision américaine des années 1980, tout comme l'histoire du *family drama*.

II. POPULARITÉ DU *FAMILY DRAMA*, DÉCONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FAMILIAL IDÉAL (1977-1993)

Après avoir émergé dès 1972, les *family dramas* deviennent de plus en plus visibles à la télévision en soirée dans les années 1980. On peut décomposer cette décennie télévisuelle en deux temps distincts, correspondant à deux types de *family dramas* différents. Dans un premier temps, dès 1978, apparaît un nouveau genre télévisuel, le *nighttime soap*, créé à partir des codes narratifs du *soap opera*, transposés dans une série dramatique de *prime time*. La première série de ce genre est *Dallas* (CBS, 1978-1991), qui va faire des émules avec *Knots Landing* (*Côte Ouest*, CBS, 1979-1993), *Dynasty* (*Dynastie*, ABC, 1981-1989) et *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990). Toutes ces séries ont été créées entre 1978 et 1981 et ont vu leur diffusion s'étaler jusqu'au début des années 1990. Hormis leurs ressemblances formelles, les *nighttime soaps* développent des types de familles aux valeurs à l'opposé de la bienveillance développée dans *The Waltons* et *Little House on the Prairie* – et dans une moindre mesure dans *Family* et *Eight is Enough* – puisqu'ils proposent un portrait de relations familiales basées sur le conflit permanent. Dans un second temps, à partir de 1986, des *family dramas* différents vont voir le jour. *Our House* (NBC, 1986-1988), *thirtysomething* (*Génération Pub* ou *Nos meilleures années*, ABC, 1987-1991), *Life Goes On* (*Corky, un adolescent pas comme les autres*, ABC, 1989-1993) et *I'll Fly Away* (*Les Ailes du destin*, NBC, 1991-1993), ne mettent plus en scène ni des familles très riches comme dans les *nighttime soaps* ni des familles plus modestes comme dans les *family dramas* ruraux des années 1970 mais des familles de classes moyennes, comme ce fut le cas dans *Family* et *Eight is Enough*, les *family dramas* urbains des années 1970. Au contraire de celles composées des personnages antihéroïques présents dans les *nighttime soaps*, les familles des *family dramas* de la fin des années 1980 semblent plus soudées. Pour autant, malgré leurs différences formelles, ces différents groupes de *family dramas* des années 1980 proposent-ils vraiment des imaginaires familiaux différents ?

Les *family dramas* des années 1980 vont voir le jour dans un contexte de bouleversement de l'industrie télévisuelle – qui est dans l'obligation de renouveler son modèle économique sous peine de disparaître – ainsi que dans un contexte sociétal où l'opinion va connaître un revirement conservateur, marqué par l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan et par la marginalisation des groupes sociaux opprimés.

II.1. Contexte socioculturel de la popularité du *family drama*

Pour comprendre l'importance culturelle des *family dramas*, il suffit parfois d'étudier certaines déclarations des présidents des États-Unis en exercice. En poste de 1981 à 1989, Ronald Reagan faisait état de son goût pour *Little House on the Prairie*[255], quand son successeur, Georges Bush – président de 1989 à 1993 – disait préférer *The Waltons* à *The Simpsons*[256]. Si ces déclarations peuvent paraître anecdotiques, elles révèlent le positionnement idéologique de ces deux présidents républicains, notamment dans leur rapport à la famille. Ainsi, le 15 novembre 1984, Ronald Reagan précisait sa pensée en déclarant :

> Les familles fortes sont les fondations de notre société. À travers elles, nous transmettons nos traditions, nos rituels et nos valeurs[257].

S'il trouve le besoin d'affirmer ce point de vue, c'est que selon lui – et les Américain·e·s qui l'ont élu –, la famille serait en danger.

II.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1980 : la révolution conservatrice et le backlash

Le président républicain – issu de la Nouvelle Droite, courant politique conservateur influencé par la droite chrétienne – n'est élu qu'en 1980 mais le constat qu'il fait commence à être posé dès 1978, alors que son prédécesseur démocrate Jimmy Carter convoque une grande conférence sur la famille. Cette dernière fut l'occasion de discuter notamment du droit à l'avortement, de l'*Equal Right Amendement* et des droits des homosexuel·le·s. En marge de cet événement, de vives réactions des groupes « pro-familles » – mouvements ouvertement conservateurs qui prétendaient que l'institution familiale était en danger – commencèrent à intervenir dans le débat public. Si le mouvement « pro-famille » émerge à cette époque, c'est que plus de la moitié des Américain·e·s considèrent que la vie de famille s'est réellement

---

[255] Ioanis DEROIDE, *Dominer le monde, les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 114.
[256] CHOPRA-GRANT, 2013, p. 61.
[257] Ma traduction de : « Strong families are the foundation of society. Through them we pass on our traditions, rituals, and values. ». Ronald Reagan, Proclamation 5281 – National Family Week, 1984 Online, Gerhard Peters et John T. Woolley, *The American Presidency Project*, https://www.presidency.ucsb.edu/node/260989, consultée le 14 avril 2019.

détériorée, comme l'indique un sondage réalisé en 1977[258]. Le fait que le mouvement « pro-famille » trouve un appui dans l'opinion publique à la fin des années 1970 peut s'expliquer par le fait que dans la décennie, l'État arrêta d'imposer la famille nucléaire comme une norme absolue, comme en témoignent les lois sur le divorce par consentement mutuel et l'extension des droits des couples non mariés[259].

Pour mettre en place sa politique familiale, Ronald Reagan s'inspira de certaines méthodes déjà expérimentées lors du mandat de l'un de ses prédécesseurs républicains, Richard Nixon, au début des années 1970. A l'époque, l'Etat commença à intervenir dans les foyers américains pour décider de l'attribution d'allocations familiales, conditionnées au respect par les familles des normes de la classe moyenne concernant la vie domestique. Une mère bénéficiant d'aides de l'Etat devait être « une bonne personne, physiquement, mentalement et moralement apte à élever ses enfants[260] ». Elles ne pouvaient pas emmener du travail chez elles plus de trois jours par semaine ni vivre dans un quartier mal fréquenté. Les enquêteurs/trices interrogeaient le voisinage et entraient dans les foyers pour inspecter la propreté du logement, cherchant des traces d'alcool ou de tabac pour prouver la déchéance morale de la mère et vérifiait si cette dernière était assidue à l'office religieux[261]. La politique de Ronald Reagan fut aussi calquée sur le modèle de la croisade morale de la fin du XIXe siècle, quand les intérêts privés ont été pour la première fois élevés au-dessus des intérêts publics. C'est dans ce contexte que surgit le « nouveau moralisme » américain, qui allait stopper ou même faire régresser, les maigres acquis sociaux de certains groupes dominés qui s'étaient battus dans les deux décennies précédentes, comme les femmes, les Noir·e·s et les homosexuel·le·s[262].

Comme le note Stephanie Coontz, on peut observer des similitudes frappantes entre la période des années 1970 et 1980 et celle dite du *Gilded Age* (âge doré), située entre le milieu des années 1870 et le début des années 1890. Suivant des années fastes dans l'histoire des États-Unis, ces deux époques ont « vu un repli sur les intérêts personnels et une consommation

---

[258] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. 233-235.
[259] COONTZ, 2000, p. 141.
[260] Ma traduction de : « a proper person, physically, mentally and morally fit to bring up children ». Mark LEFF, « Consensus for Reform: The Mothers'-Pension Movement in the Progressive Era », *Social Service Review*, No 47, 1973, p. 401.
[261] COONTZ, 2000, p. 123.
[262] COONTZ, 2000, p. 116.

ostentatoire de la part des riches », ainsi qu'« une insécurité grandissante chez les travailleurs et un recul des acquis sociaux de la classe moyenne[263] ». Incarnée par l'élection puis la réélection de Ronald Reagan à la présidence des États-Unis – en poste de 1981 à 1989 – et par la suite de Georges H. Bush, son vice-président – président des États-Unis de 1989 à 1993 –, la révolution conservatrice, aussi incarnée par Margaret Thatcher en Grande-Bretagne, marqua un changement radical avec les deux décennies précédentes en termes de progrès social. Les populations bénéficiaires des quelques avancées des années 1960 et 1970 subirent un violent « *backlash* » – terme que l'on pourrait traduire littéralement par « retour de bâton » – dans les années 1980.

Comme le suffixe « *-gate* », issu de l'affaire du Watergate, qui s'est aujourd'hui répandu pour désigner dans le langage courant des scandales d'Etat, le mot « *backlash* » est devenu un terme commun pour désigner des prises de position réactionnaires. Le terme s'est diffusé aux États-Unis grâce à l'essai de la journaliste américaine Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991) et désigne le fait de renvoyer les motifs d'oppression aux opprimés au lieu des oppresseurs. Dans le cadre des droits des femmes, les mouvements politiques et religieux vont ainsi propager un discours qui tend à faire croire que les conditions de vie des femmes américaine se sont dégradées et que les responsables en sont les mouvements féministes. D'un point de vue politique et médiatique, le combat pour les droits des femmes serait pourtant « largement gagné[264]» comme le titrait le magazine *Time* en 1980. Présentés par l'universitaire Ann Douglas comme « étrangement réversibles[265] », les droits des femmes n'ont pas connu une progression linéaire dont le point d'orgue serait les luttes des années 1960 et 1970 mais une succession d'avancées et de reculs depuis la fin du XIXe siècle.

Susan Faludi prend comme point de départ de sa réflexion la couverture du magazine *Newsweek* du 2 juin 1986 sur les perspectives très restreintes de vie conjugale des femmes diplômées de l'enseignement supérieur[266]. Selon elle, cet article est symptomatique du

---

[263] Ma traduction de : « reckless self-reeking and conspicuous consumption among the rich, growing insecurity for workers and a middle-class retreat from previous engagement on social reform ». COONTZ, 2000, p. 97.
[264] Susan FALUDI, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Lise-Eliane POMIER (trad.), Evelyne CHÂTELAIN (trad.), Thérèse REVEILLÉ (trad.), Paris, Des Femmes. 1993, p. 10.
[265] Ma traduction de : « strangely reversible ». Ann DOUGLAS, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon Books, 1988 [1977], p. 167.
[266] Voir Annexes.

backlash, qui prend la forme d'enquêtes basées sur des statistiques mises ensemble par un procédé de corrélation illusoire. La « pénurie d'hommes » est en couverture de l'un des magazines les plus lus aux États-Unis pendant l'été 1986 mais c'est six mois plus tôt que le mythe est né. En février 1986, Lisa Marie Petersen, une journaliste du *Stamford Advocate* – journal quotidien diffusé dans le sud-ouest de l'état du Connecticut – s'apprête à écrire un « marronnier » pour la Saint Valentin, concernant les relations amoureuses des Américain·e·s. Après avoir effectué un micro-trottoir, elle veut donner une légitimité à son article et contacte pour ce faire le département de sociologie de l'université de Yale, afin de trouver un appui scientifique. Son interlocuteur est Neil Bennet, un jeune sociologue qui vient de produire une étude sur les femmes et le mariage. Selon l'étude qu'il a conduite avec son collègue David Bloom, les femmes célibataires diplômées d'université n'auraient plus que 30% de chances de se marier à 30 ans, 5% de chance à 35 ans et 1,4% à 40 ans[267]. Provenant de chercheurs d'une université mondialement reconnue, les chiffres exprimés ne sont pas vérifiés et sont publiés en une du journal de Stamford. Dans les mois qui suivent, le sujet se répand dans l'espace médiatique sans être critiqué. Intriguée par le sujet de la « pénurie d'hommes », Jeanne Moorman, démographe du Bureau de recensement des États-Unis, réalise une contre-étude, basée non pas sur un échantillon de 60.000 foyers comme celle de Neil Bennet et David Bloom mais sur les données réelles du recensement du pays. Selon ses conclusions, les femmes célibataires diplômées d'université auraient entre 58 et 66% de chances de se marier à 30 ans, entre 32% et 41% de chance à 35 ans et de 17 à 23% a 40 ans. Au-delà de ces chiffres très différents de ceux de l'étude de Neil Bennet et David Bloom, Jeanne Moorman démontre la thèse inverse de son confrère : les femmes de 30 ans ont beaucoup plus de chance de se marier que celles de 20 ans[268]. Malgré les pressions de l'administration Reagan, l'étude de Jeanne Moorman est finalement rendue publique en décembre 1986. Peu relayée dans la presse, elle fait l'objet d'un droit de réponse de Neil Bennet et David Bloom. Un statisticien renommé, Robert Fay, s'intéresse alors à l'étude de Neil Bennet et David Bloom et leur reproche une grossière erreur statistique, qui amène les deux sociologues à revenir sur leur étude et à renoncer

[267] FALUDI, 1993, p. 42-43.
[268] FALUDI, 1993, p. 45-46.

à présenter leurs conclusions au congrès où ils étaient invités pour le faire au printemps 1987, ainsi que dans leur étude finale en 1989[269].

Le mythe de la « pénurie d'hommes » s'est installé dans le discours médiatique en quelques mois, en se basant sur l'exemple des femmes diplômées, alors que, comme le souligne Susan Faludi, les chiffres du recensement de 1985 prouvent le contraire : il y avait 1,9 millions de plus d'hommes célibataires que de femmes dans la tranche des 25-34 ans, 0,5 millions dans celle des 35-54 ans[270]. Si ce mythe s'est propagé en dépit de sa fausseté, c'est en réaction aux bouleversements sociétaux apparus dans les années 1970 contre lesquels voulaient se battre certain·e·s Américain·e·s. Après avoir atteint le plus bas niveau historique en 1949 (20,3 ans pour les femmes et 22,7 ans pour les hommes), l'âge moyen du mariage aux États-Unis recommence à augmenter dès la fin des années 1960. D'abord progressivement (20,8 ans pour les femmes – soit 0,5 ans de plus – et 23,2 ans pour les hommes– soit 0,4 ans de plus – en 1970) la hausse s'accentue dans les années 1970 (22 ans pour les femmes – soit 1,2 ans de plus – et 24,7 ans pour les hommes– soit 1,5 ans de plus – en 1980) et plus encore dans les années 1980, surtout chez les femmes (23,9 ans pour les femmes – soit 1,9 ans de plus – et 26,1 ans pour les hommes– soit 1,4 ans de plus – en 1990[271]). Au-delà de l'avancement de l'âge du mariage, on peut observer aux États-Unis une proportion de plus en plus importante de couples en concubinage. La proportion de ces couples qui cohabitent sans se marier, quadruple entre 1970 et 1985[272]. Selon les mouvements conservateurs, ces évolutions des modes de vie apparaissent comme un recul des valeurs « traditionnelles ». En propageant des mythes comme la « pénurie d'hommes » ou « l'épidémie d'infertilité », ces groupes espèrent « faire remonter les horloges du pays à 1954[273] », c'est-à-dire revenir à des valeurs familiales antérieures et une vision traditionnelle de la place des femmes dans la société.

Susan Faludi repère d'autres mythes similaires à celui de la « pénurie d'hommes » qui se sont propagés dans le discours médiatique dans les années 1980 sur la condition des femmes aux États-Unis et procède alors à un état des lieux sur le sujet, dans le but de rétablir les faits. L'argumentation de Susan Faludi se base sur la déconstruction d'un autre mythe, selon lequel

---

[269] *Ibid.*
[270] FALUDI, 1993, p. 50.
[271] https://www.census.gov/data/tables/time-series/demo/families/marital.html, consulté le 5 février 2018.
[272] Martha Farnsworth RICHE, « The Postmarital Society », *American Demographics*, novembre 1988, p. 23.
[273] FALUDI, 1993, p. 343.

les femmes qui divorcent verraient leurs revenus baisser drastiquement[274]. Si les États-Unis ont toujours eu l'un des plus forts taux de divorce au monde, ce chiffre a doublé entre 1973 et 1988[275], ce qui s'explique par une modification de la législation du divorce. Avant 1969, seul existait le divorce pour faute. En 1970, la Californie fut le premier Etat à légaliser le divorce par consentement mutuel, institué par le *Family Law Act of 1969*. En 1985, tous les Etats américains avaient légalisé ce type de divorce, à l'exception de l'Etat de New York qui ne le promulgua qu'en 2010. Cette libéralisation du divorce provoqua une crainte de fragilisation du modèle familial nucléaire, qui se manifesta par l'amplification d'un phénomène réel : la diminution du niveau de vie pour les femmes divorcées. La sociologue Lenore Weitzman affirme alors que « les femmes divorcées ayant des enfants mineurs subissent une baisse moyenne de revenus de 73% au cours de la première année du divorce. Les maris, au contraire, voient leurs revenus augmenter de 42%[276] ». A la manière du mythe de la « pénurie d'hommes », la thèse de la baisse drastique des revenus des femmes divorcées fut critiquée par deux économistes : Saul Hoffman et Greg Duncan. Se basant sur des données officielles et sur une méthode de travail similaire à celle de Lenore Weitzman, ils obtiennent des chiffres très différents de leur consœur : selon eux, les femmes divorcées verraient bien une baisse de revenus la première année de leur divorce, non pas de 73% mais de 30%. La hausse du niveau de vie des hommes est aussi bien réelle mais limité à 10% à 15% et non pas 42%. Par ailleurs et c'est là le constat le plus important, le niveau de vie moyen des femmes cinq ans après leur divorce dépasserait celui antérieur à leur divorce[277]. Quelques années plus tard, après avoir obtenu de Lenore Weitzman la publication des données de son étude, Saul Hoffman et Greg Duncan arrivent au chiffre de 33% de baisse de revenus pour les femmes divorcées dans l'année qui suit leur divorce[278]. Toutefois, même si elle est moins importante qu'annoncée, si les femmes sont bien victimes d'une baisse de revenus dans les premières années de leur divorce, ce n'est pas à cause de leur nouvelle situation mais au contraire à cause de leur ancienne place

---

[274] FALUDI, 1993, p. 34.
[275] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. xiv.
[276] Ma traduction de : « divorced women and the minor children in their households experience a 73 percent decline in their standard of living in the first year after divorce. Their former husbands, in contrast, experience a 42 percent rise in their standard of living. ». Lenore J. WEITZMAN, *The Divorce Revolution: The Unexpected Social and Economic Consequences for Women and Children in America*, New York, The Free Press, 1985, p.xii.
[277] Greg J. DUNCAN, Saul D. HOFFMAN, « A Reconsideration of the Economic Consequences of Marital Dissolution » *Demography*, Vol. 22, 1985, p. 485.
[278] Greg J. DUNCAN, Saul D. HOFFMAN, « What are the Economic Consequences of Divorce? » *Demography*, Vol. 25, No. 4, Novembre 1988, p. 641.

dans des familles « traditionnelles » basées sur une rigide division genrée des rôles. Certaines femmes subissent une perte de revenus parce que leurs maris étaient les seuls pourvoyeurs des revenus du foyer. A l'inverse, certains aspects du divorce pénalisent les hommes, toujours à cause de la division genrée des rôles. Ainsi, les hommes habitués à ne pas s'occuper de problèmes domestiques voient leur santé « se détériorer quand ils expérimentent le divorce ou le veuvage[279] ».

L'évolution du rôle traditionnel des femmes au sein de la famille dans les années 1970 et 1980 est visible à travers plusieurs chiffres. Concernant l'âge moyen de la première grossesse, d'après les données du NCHS[280] l'âge moyen des mères lors de la naissance de leur premier enfant est de 21,4 ans en 1970, 22 ans en 1976, 23 ans en 1982 et 24 ans en 1987[281]. Par ailleurs, même quand elles deviennent mères, les femmes travaillent de plus en plus. En 1970, elles sont 53% à travailler tout en ayant des enfants en bas âge, 60% en 1977, 65% en 1982 et près de 72% en 1987, pour atteindre 77% en 1999[282]. Ainsi, au regard de ces chiffres, il n'est pas étonnant de voir deux mythes se créer sur la question du travail des femmes mariées. Le premier concerne les femmes actives qui décalent leur maternité et qui seraient plus frappées d'infertilité que les femmes au foyer[283]. Une étude parue en février 1982 dans le *New England Journal of Medecine* avance qu'entre 30 ans et 35 ans, les femmes auraient 40% de chances de ne pas avoir d'enfant. En mars 1985, une étude contradictoire publiée par le NCHS avance un chiffre tout autre : le taux d'infécondité des femmes de 30 ans à 34 ans ne serait en fait que de 13,6% et le taux global d'infécondité aurait même baissé, passant de 11,6% en 1965 à 8,5% en 1982[284]. Enfin, le second mythe avance le fait que le stress et la dépression guetteraient les femmes qui travaillent et les célibataires[285], pour culpabiliser les femmes qui ne conformeraient

---

[279] Ma traduction de : « deteriorates after experiencing divorce or widowhood ». COONTZ, 2000, p. 64.
[280] Sigle du « National Center for Health Statistics » que l'on peut traduire par « Centre National pour les Statistiques de Santé. Agence gouvernementale fédérale des États-Unis spécialisé dans les statistiques sur la santé, dépandant du CDC (« Centers for Disease Control and Prevention », que l'on peut traduire par « Centres pour le contrôle et la prévention des maladies »), principale agence gouvernementale fédérale des États-Unis concernant la santé publique.
[281] T.J. MATHEWS, Brady E. HAMILTON, « Delayed Childbearing : More Women Are Having Their First Child Later in Life », *NCHS Data Brief*, No. 21, Août 2009.
[282] D'Vera COHN, Gretchen LIVINGSTION, Wendy WANG, *After Decades of Decline, A Rise in Stay-at-Home Mothers*, Washington D.C, Pew Research Center's Social and Demographic Trends project, 2014, p. 5.
[283] FALUDI, 1993, p. 34.
[284] FALUDI, 1993, p. 68-70.
[285] FALUDI, 1993, p. 34.

pas à la norme féminine dictée notamment dans les années 1950 : se marier et ne pas travailler en dehors de son foyer.

Au regard de ces exemples, Susan Faludi note que les idées antiféministes influencent la société américaine des années 1980, portés par des personalitées telle la militante antiféministe Phyllis Schafly, ou – plus étonnant – Betty Friedan. Celle qui fut à l'origine du mouvement de libération des femmes dans les années 1960, émet des réserves sur ces combats 25 ans plus tard, jusqu'à parfois reprendre certaines expressions de la Nouvelle Droite, comme le concept de « machisme féminin » qui désigne les femmes carriéristes[286]. Les conséquences de cette « croisade morale » contre les femmes sont multiples. Susan Faludi donne des exemples dans le domaine de l'emploi avec la hausse de la différence de rémunération entre femmes et hommes et la baisse du taux d'emploi des femmes[287] mais aussi une contestation de plus en plus forte du droit à l'avortement, notamment par des associations « pro-vie », ces groupes catholiques intégristes militant contre les droits des femmes sous couvert d'une défense des droits du fœtus[288]. Avant Susan Faludi et même si l'on ne parlait pas encore de féminisme intersectionnel, en 1981, l'autrice bell hooks publia *Ain't I a Woman?: Black women and feminism*, un ouvrage qui pointe les lacunes des combats féministes du XXe siècle du point de vue de la race et notamment dans les années 1960 et 1970. Ses luttes furent menées par des femmes blanches qui eurent tendance à omettre les multiples oppressions subies par les femmes noires, discriminées à cause de leur sexe mais aussi à cause de leur classe sociale et de leur couleur de peau. En ce sens, bell hooks fait partie des précurseures de la troisième vague féministe, qui élargit les revendications des droits à toutes les femmes et non pas seulement aux femmes blanches des classes moyennes, qui ne furent pas les seules victimes de la révolution conservatrice.

Les femmes ne furent pas les seules à subir un *backlash* durant les années 1980. Après avoir obtenu la fin légale de la discrimination en 1964, les Noir·e·s, subirent le retour de bâton, notamment par l'intermédiaire du Rapport Moynihan en 1965. Les conséquences de ce *backlash*, comme celui qui visa les femmes, se marquent dans les quelques avancées sociales dont bénéficièrent cette population. C'est par la loi que les Noir·e·s bénéficièrent de leviers

[286] FALUDI, 1993, p. 465.
[287] FALUDI, 1993, p. 516.
[288] FALUDI, 1993, p. 590.

permettant – en théorie – leur meilleure intégration à l'école (pour les plus jeunes) et dans le monde du travail (pour les adultes). Ces deux mesures sont l'organisation du ramassage scolaire (*busing*) et la discrimination positive à l'embauche (*affirmative action*). Si leurs intentions pouvaient être considérés comme louables, elles n'eurent pas toujours l'effet escompté. La question de la mixité scolaire est tranchée dès 1954 par l'arrêt *Brown v. Board of Education* – qui marque le début de la « période héroïque » de la lutte pour les droits civiques –, qui précise que les Noir·e·s ne pouvaient être discriminé·e·s en milieu scolaire. Pourtant dans les faits, dans les années 1960, selon leur couleur de peau, les écolier·e·s ne fréquentent pas les mêmes établissements scolaires, les Blanc·he·s étant majoritairement regroupés dans des écoles publiques de meilleur niveau que les Noir·e·s. En 1971, la NAACP soutient la démarche des familles de dix familles d'enfants noir·e·s – dont celle de James Swann, 6 ans – pour obtenir que leurs enfants puissent intégrer les écoles publiques à majorité blanche par le moyen d'un système de ramassage scolaire. L'arrêt de la Cour suprême *Swann v. Charlotte-Mecklenburg Board of Education* permit ainsi la mise en place du ramassage scolaire[289] (*busing*), mesure très critiquée par le pouvoir exécutif et le président d'alors – Richard Nixon – entreprit de limiter au minimum légal ces mesures. Par ailleurs, le ramassage scolaire entraina un nouveau regain du « *white flight* » – le déplacement de la population blanche des villes vers les banlieues pavillonnaires –, ce qui entraina l'effet inverse de celui visé par la mesure.

Dans le but de mieux protéger et intégrer les Noir·e·s dans le monde du travail, dès 1961, le président John Fitzgerald Kennedy met en place un programme de discrimination positive (*affirmative action*) ayant pour but de contraindre les entreprises qui travaillaient avec le gouvernement fédéral de ne pas discriminer des personnes sur la base de leur race, religion ou origine[290]. Selon les directives du ministère du travail en 1968, les Noir·e·s devraient représenter en pourcentage d'employé·e·s autant que leur proportion dans la population des États-Unis[291]. Pourtant, jusqu'à aujourd'hui, s'il a toujours suivi la même tendance que le taux de chômage global, le taux de chômage des Noir·e·s a toujours été plus élevé que celui des autres groupes représentés dans les études. En janvier 1972, la première fois que le taux de chômage est mesuré pour les Noir·e·s, il est de 11,2% contre 5,2% pour les Blanc·he·s. Quand

[289] DIALLO, 2012, p. 108.
[290] DIALLO, 2012, p. 109.
[291] Nicole BACHARAN, *Les Noirs américains, Des champs de coton à la maison Blanche*, Paris, Panama, 2008, p. 374

le taux de chômage des Noir·e·s atteint son plus haut niveau historique – 21,2% – en janvier 1983, celui des Blanc·he·s est de 9,1%[292]. A la fin des années 1980, le constat est flagrant : le chômage des Noir·e·s est deux fois et demi plus élevé que celui des Blanc·he·s, l'espérance de vie des Noir·e·s est de 10 ans inférieure à celle des Blanc·he·s et près d'un tiers des familles noires vivent sous le seuil de pauvreté[293], contre moins de 10% des familles blanches[294].

Enfin, les années 1980 furent marquées par un *backlash* contre les homosexuel·le·s. Ronald Reagan disait sa gêne par rapport au fait qu'« ils demandent la reconnaissance et l'acceptation d'un mode de vie alternatif que je ne crois pas que la société puisse tolérer et ni moi-même à titre personnel[295] ». Face à ce pouvoir exécutif publiquement hostile à l'homosexualité, les combats pour les droits des homosexuel·le·s se confrontèrent dès le début des années 1980 à un obstacle plus important encore, une maladie jusqu'alors inconnue : le SIDA, qui fut découvert quand plusieurs patients à Los Angeles, New York et San Francisco développèrent des symptômes similaires en juin 1981. Si elle a été désignée, à tort, comme une maladie « homosexuelle », c'est parce que la plupart des patients atteints de la maladie en 1981 étaient des hommes homosexuels. Ainsi, la maladie fut d'abord désignée par l'acronyme GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*) jusqu'en 1985 et aussi « pneumonie gay » ou « cancer gay ». La relation exclusive à l'homosexualité masculine comme définition de la maladie disparut progressivement, remplacé par l'acronyme encore utilisé aujourd'hui : AIDS (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*, SIDA en français). Il n'empêche qu'en raison de sa présence première dans la communauté homosexuelle et devant l'indifférence – voire l'homophobie – de l'administration Reagan, l'épidémie ne fut pas prise dans les années 1980 à sa juste mesure[296]. A cette époque, le SIDA a donc non seulement décimé les homosexuel·le·s mais a

---

[292] U.S. Bureau of Labor Statistics, Unemployment Rate, FRED - Federal Reserve Bank of St. Louis, https://fred.stlouisfed.org/graph/?graph_id=313637, consulté le 9 février 2018.
[293] Howard ZINN, *Le XXe siècle américain, Une histoire populaire de 1890 à nos jours*, Frédéric COTTON (trad.), Marseille, Agone, 2003, p. 327.
[294] Mark MATHER, « U.S. Racial/Ethnic and Regional Poverty Rates Converge, but Kids Are Still Left Behind », *Population Reference Bureau*, Aout 2007.
[295] Randy SHILTS, *Conduct Unbecoming: Gays and Lesbians in the U.S. Military*, New York City, St. Martin's Press, 2005, p. 368.
[296] Samuel A. CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2009, p. 15.

également participé à leur marginalisation, alors que dans le même temps, en réaction, le militantisme pour les droits des homosexuel·le·s prenait de plus en plus d'importance[297].

Si la société américaine a connu des bouleversements importants à la fin des années 1970 et au début des années 1980, il en fut de même pour la télévision. Presque trente ans après son lancement commercial et une relative stabilité jusqu'alors, la télévision va devoir se réinventer, à cause des nouveautés techniques d'une part, puis de l'évolution des contenus.

II.1.2. La révolution sera-t-elle télévisée ? histoire de la télévision américaine au tournant des années 1980

> **The revolution will not be televised**. La révolution ne sera pas télévisée.
> **The revolution will not be brought to you by Xerox**, La révolution ne vous sera pas présentée par Xerox,
> **In 4 parts without commercial interruptions**. En quatre parties sans compter les interruptions publicitaires[298].

En 1970, le poète et musicien noir américain Gil Scott-Heron prédisait que « la révolution ne sera pas télévisée » dans son morceau du même nom, issu de son premier album *Small Talk at 125th and Lenox.* Dans ce texte, il moque la superficialité de la télévision de l'époque et prédit que les révolutions sociales de l'époque ne se reflèteront pas dans des programmes télévisés. Sur le fond, au vu de notre analyse de l'imaginaire familial idéalisé des *family dramas* des années 1970 et de l'absence des familles noires américaines, il est difficile de donner tort à Gil Scott-Heron. Dans cette décennie, la télévision ne va pas connaitre une révolution – au sens de Jacques Ellul[299] – mais une évolution d'ampleur de ses techniques. Dès la seconde moitié des années 1970, l'audience des chaînes gratuites, qui avaient jusqu'à présent le monopole des contenus télévisés, commence à baisser. Cette baisse va s'accentuer et en seulement quinze ans, la part de marché cumulée de CBS, NBC et ABC passe de 93,6% en 1975 à 67% en 1990, soit près d'un tiers d'audience en moins pour les chaînes gratuites[300]. Si

---

[297] Nan D. HUNTER, William B. RUBENSTEIN, *AIDS Agenda: Emerging Issues in Civil Rights*, New York, New Press, 1992, p. 3.
[298] Texte original en gras suivi de ma traduction. *The Revolution Will Not Be Televised*, Gil SCOTT-HERON, 1970.
[299] Jacques ELLUL, *Autopsie de la révolution*, La Table ronde, coll. La petite vermillon, 2008 [1969], p. 102.
[300] Gary EDGERTON, « Introduction », Gary R. EDGERTON (dir.), Jeffrey P. JONES (dir.), *The Essential HBO Reader*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, p. 3-5.

une partie du public se détourne des programmes des trois chaînes de télévision historiques, c'est que le paysage audiovisuel commence à évoluer. Les téléspectateurs/trices ont désormais plus de choix en termes de programme, avec l'arrivée de nouvelle chaînes de télévision par le moyen de la télévision câblée[301] et avec le magnétoscope. Les chaînes gratuites vont alors devoir se réinventer, pour capter le public qui leur échappe, ce qui passe par une refonte des contenus, notamment en hybridant des genres de programmes anciens pour en créer de nouveaux.

II.1.2.1. L'évolution des techniques : la télévision câblée et le magnétoscope

Après s'être installée pendant deux décennies, la télévision subit ses premières évolutions techniques dans les années 1970, avec l'apparition du magnétoscope et le développement de la télévision câblée, un procédé existant mais jusqu'alors peu utilisé. Le nombre de foyers américains ayant accès à la télévision par câble augmente de 15,3% en 1976 à 63,4% en 1994. Il en va de même pour l'équipement en magnétoscope, qui passe de 1,10% des foyers en 1980 à 79% en 1994. Dans le même temps, le pourcentage des foyers équipés en télévision est quasi constant, passant de 96,4% en 1976 à 98,3% en 1994[302]. La vitesse de l'équipement en magnétoscope et d'accès des foyers à la télévision câblée est encore plus visible quand on s'intéresse à une période de temps plus réduite. Le nombre de foyers équipés en magnétoscope passe alors de 4% en 1982 à 60% en 1988 et ceux qui reçoivent la télévision par câble sont 17,1% en 1978 contre 57,1% en 1989[303].

La télévision câblée est avant tout un procédé technique qui permet aux foyers d'accéder à des programmes non plus par le biais d'une antenne qui reçoit une certaine fréquence d'ondes – la télévision hertzienne – mais par un câble physique qui vient se connecter aux habitations et qui transmet du contenu audiovisuel. Ce dispositif fut pensé à l'origine pour des foyers qui avaient une réception partielle ou nulle par le biais des ondes hertziennes[304]. Le premier test

[301] Désignée ainsi à cause de son principe de diffusion historique. Elle est aujourd'hui appelée plus génériquement « télévision payante ».
[302] *Ibid.*
[303] J. Fred MACDONALD, *One Nation under Television: The Rise and Decline of Network TV*, New York, Pantheon, 1990, p. 221.
[304] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 295.

public de télévision par câble eu lieu à New York dès 1950, soit quelques années après les débuts commerciaux de la télévision hertzienne[305]. En plus de fournir une image de meilleure qualité, la télévision câblée commence à trouver une utilité pour un plus large public, en fournissant davantage de programmes que ne peut techniquement le faire la diffusion hertzienne. Cette possibilité est pour la première fois utilisée par le lancement de la chaîne STV (Subcription Television) en 1964, qui constitue la première expérience commerciale de télévision payante. Réunissant 7000 abonnés dans la région de Los Angeles et 2000 dans celle de San Francisco à l'été 1964, la chaîne arrêta d'émettre dès novembre 1964 suite à un référendum d'Etat où le « non » à la télévision payante gagna. « Imaginez ce qu'il vous en coûterait si les chaînes gratuites faisaient payer pour leurs meilleurs programmes : *Ed Sullivan*, *Bonanza*, les grands évènements sportifs », pouvait-on lire sur un prospectus en faveur du « non » au référendum[306]. La crainte des Californiens était de voir les programmes les plus populaires devenir payants. Certains de ces militants affirmèrent même que « CBS, NBC et ABC ont averti le Congrès à Washington qu'ils seraient obligés de devenir des télévisions payantes également si la télévision payante réussissait sa percée[307] ». Après cet échec en Californie, c'est finalement sur la côte Est que la télévision câblée payante va connaître sa première expérience durable.

C'est en 1965 que l'homme d'affaires Charles Dolan entreprend le câblage de Manhattan et crée un fournisseur d'accès au câble : Sterling Manhattan. En 1971, Charles Dolan doit se rendre à l'évidence : Sterling Manhattan est lourdement déficitaire. Deux raisons sont à l'origine de ce déficit : d'une part les frais d'infrastructures engagés et d'autre part le peu d'abonnés – 400 foyers – pour rembourser ces frais. Charles Dolan va donc avoir l'idée de créer une nouvelle chaîne de télévision, distribuée par son fournisseur d'accès au câble et dont la programmation à elle seule justifierait l'abonnement à son service. Au départ nommée The Green Channel, la chaîne HBO, pour Home Box Office, est lancée le 8 novembre 1972[308]. Il s'agit de fournir aux téléspectateurs/trices un spectacle de qualité chez eux, digne des champions du box-office. Ainsi, la programmation de la soirée inaugurale de HBO est composée d'un film sorti un peu plus de dix mois auparavant, *Sometimes a Great Notion* (*Le*

[305] Jacques W. OPPENHEIM, *Code : télévision à la carte*, Médiathèque Edilig, 1988, p. 29.
[306] OPPENHEIM, 1988, p. 69.
[307] *Ibid.*
[308] EDGERTON, 2007, p. 300.

Clan des irréductibles, 1970), suivi de la retransmission en direct d'une rencontre sportive de hockey sur glace au Madison Square Garden à New York[309]. Cette programmation est à l'image de celle que va proposer la chaîne pendant les vingt-cinq premières années de son existence, diffusant essentiellement du sport et du cinéma récent en première exclusivité, avant de commencer à produire des fictions originales dans les années 1980. Si HBO va peu à peu tenter de monter en gamme en se repositionnant sur un public restreint des couches socio-professionnelles favorisées avec son offre de séries télévisées originales à la fin des années 1990, à ses débuts, la chaîne se veut beaucoup plus ouverte en termes de public, si l'on s'en tient à son argumentation publicitaire : « les abonnés de HBO auront *Rocky II* et vingt autres blockbusters pour moins que ce que vous coutera le fait d'emmener une seule fois votre famille au cinéma[310] ». Le 1er octobre 1975, à l'occasion du combat de boxe entre Mohamed Ali et Joe Frazier, connu sous le nom de *Thrilla in Manilla*, la chaîne est désormais potentiellement accessible par tous les Etats-unien·e·s qui souhaitent s'y abonner. Par ailleurs, HBO utilise pour la première fois, à l'occasion de ce match, le principe du *pay-per-view*, soit le paiement à la séance d'un programme spécifique.

En 1976, deux nouvelles chaînes câblée sont lancées : Showtime le 1er juillet[311] et WTCG – qui est aujourd'hui connue sous le nom de TBS – le 17 décembre. Les deux chaînes ont des modèles économiques différents. Showtime, tout comme HBO ou STV avant elle, est une chaîne payante premium[312] – *premium cable channel* en anglais – qui est uniquement financée par les abonnements à son service spécifique. En 1979 voit le jour une troisième chaîne payante premium, The Movie Channel, qui sera concurrencée l'année suivante par Cinemax, lancée par HBO. WTCG est, au contraire de Showtime ou HBO, une chaîne du câble basique – *basic cable channel* en anglais – proposée sans frais supplémentaires aux téléspectateurs/trices abonné·e·s à des câblodistributeurs. Les sources de revenus des chaînes du câble basique proviennent à la fois de la publicité diffusée sur leurs antennes – à la manière des chaînes gratuites – et en partie des frais d'accès au service, payés aux fournisseurs par leurs

[309] EDGERTON, 2007, p. 301.
[310] Ma traduction de : « HBO People are getting Rocky II and 20 other big hits for less than the cost of taking their family to a single movie. ».Voir Annexes.
[311] D'abord proposée à un nombre limité de clients, la chaîne est disponible à l'échelle nationale depuis le 7 mars 1978.
[312] Le terme, qui est un anglicisme reconnu dans le langage français courant, sera utilisé avec parcimonie. Il est toutefois essentiel pour différencier les deux types de chaînes payantes.

client·e·s. La popularité du câble basique va permettre de voir émerger des propositions de chaînes de télévisions généralistes – USA Network en 1977 – et spécialisées – Nickelodeon, une chaîne de programmes pour la jeunesse, en 1979 ; ESPN, une chaîne sportive, en 1979 ; Bravo, une chaîne dédiée aux arts, en 1980 ; MTV, une chaîne musicale, en 1981 ; the Weather Channel, une chaîne spécialisé dans la diffusion de bulletins météorologiques, en 1982 ; American Movie Classic, ou AMC, une chaîne spécialisée dans la diffusion de films classiques ; Discovery Channel, une chaîne spécialisée dans les documentaires de vulgarisation scientifique, en 1985. Ce sont les chaînes du câble basique qui constituent la grande majorité de l'offre disponible sur les réseaux câblés.

Après une période d'expérimentation dans les années 1950 et 1960, puis une mise en place commerciale dans la décennie 1970, c'est dans les années 1980 que le paysage audiovisuel s'élargit grâce à la télévision payante. L'offre ne cesse d'augmenter et un nouvel outil va alors permettre au public de contrôler la demande de programmes : le magnétoscope. A cause de son implantation encore plus importante que la télévision câblée, il est l'outil qui va transformer l'accès au programmes audiovisuels pour les américain·e·s. Concurrencé un temps par le LaserDisc dans les années 1980, supplanté par le DVD dès la fin des années 1990 et il va décliner dans les années 2000 jusqu'à disparaître en 2016 mais le magnétoscope reste dans l'histoire le premier moyen technique qu'ont eu les téléspectateurs/trices pour visionner chez eux des programmes audiovisuels en dehors du flux des chaînes. Alors que le magnétoscope était d'abord un appareil encombrant, inventé dans les années 1950 et réservé aux professionnels, l'entreprise japonaise Sony démocratisa l'accès à la vidéo en lançant un magnétoscope compact, ainsi qu'un format de cassettes vidéo appelées Betamax en 1975, à destination des particuliers. Si l'appareil servait à lire des contenus sur une cassette vidéo, il était avant tout vendu pour sa fonction d'enregistrement sur ce même support. Un.e utilisateur/trice de magnétoscope pouvait enregistrer un programme diffusé en direct sur une chaîne de télévision, afin de le visionner ultérieurement. En 1976, après Sony, c'est une autre entreprise japonaise, JVC, qui lance un format concurrent de la Betamax : la VHS. C'est ce dernier qui va devenir le format dominant, de par sa capacité d'enregistrement plus importante que la Betamax – bien qu'elle ait une qualité d'image légèrement inférieure – et son utilisation préférentielle par certains secteurs, notamment dans l'industrie pornographique.

L'apparition du magnétoscope compact entraina le début de la délinéarisation[313] de la consommation de programmes télévisuels. Les téléspectateurs/trices n'étaient alors plus tenu·e·s de respecter les horaires de programmation, ayant la possibilité d'enregistrer le programme et de le regarder en différé grâce au magnétoscope. En 1988, les familles américaines équipées d'un magnétoscope réalisaient en moyenne l'enregistrement de 14,1 programmes par mois et en visionnaient 16,9 sur la même période[314]. Les studios de cinéma et de télévision ont très vite cherché à utiliser le magnétoscope à des fins commerciales, en proposant certains de leurs films sous la forme de VHS ou Betamax. Ces cassettes préenregistrées avec un film étaient disponibles à la vente ou à la location. Le premier vidéo club américain ouvre à Los Angeles à l'automne 1977, sous l'impulsion de l'homme d'affaires George Atkinson[315]. Les producteurs/trices de contenus essayent alors de rendre illégal le principe de la copie privée, pour deux raisons : le manque à gagner en droits d'auteurs qu'entraine la copie de films et leur réutilisation, même dans le cercle privé ; le fait que l'enregistrement d'un programme regardé en différé permet de passer en accéléré la publicité qui entrecoupe le programme. Or, ce sont les annonceurs publicitaires qui financent les programmes diffusés sur les chaînes gratuites. En ayant moins de garantie que le public visionne leurs films publicitaires, les annonceurs pourraient alors diminuer les budgets alloués à la promotion de leurs produits. Devant ces risques financiers, Universal poursuivit Sony, lors d'un procès connu sous le nom de « l'affaire Betamax » : *Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc*[316]. L'action ouverte en 1976 aboutit en 1984 devant la Cour suprême des États-Unis qui donna raison à Sony, légalisant de fait la copie privée dans le cercle familial. Tout au long de la décennie 1980, la vente de magnétoscopes ne cesse d'augmenter, pour atteindre le chiffre de plus de 13 millions d'appareils vendus sur l'année 1987, un chiffre qui baisse par la suite, la plupart des foyers étant désor mais équipés[317]. Par ailleurs, la location s'industrialise, avec la création de franchises de vidéo club, parmi lesquels la plus connue est Blockbuster. Cette chaîne de magasins qui ouvre en 1987 se démarque de ses concurrents indépendants par un large choix de vidéos, ainsi que par l'architecture intérieure de ses magasins proche d'un

[313] Voir conclusion.
[314] *Ibid.*
[315] Daniel HERBERT, *Videoland: Movie Culture at the American Video Store,* Berkeley, University of California Press, 2014, p. 102.
[316] HERBERT, 2014, p. 36.
[317] Joshua M. GREENBERG, *From Betamax to Blockbuster, Video Stores and the Invention of Movies on Video*, Cambridge, Londres, The MIT Press, coll. Inside Technology, 2010, p. 77.

supermarché alimentaire, éclairé *a giorno*[318]. En à peine une décennie, la cassette vidéo est récupérée par les studios qui y voient un moyen de donner une seconde vie commerciale à leurs productions.

La baisse de l'audience globale des chaînes gratuites tout au long des années 1980 peut être en partie imputable à ces nouveaux modes de consommation. Le public américain voit se créer de nouvelles offres de contenus, avec la télévision payante mais aussi avec la possibilité de regarder un programme spécifique sans contrainte d'horaire, grâce aux vidéo clubs et aux enregistrements réalisés sur magnétoscope. La consommation des programmes de télévision à la demande, telle que nous la connaissons aujourd'hui, commence déjà à se dessiner et la position dominante des réseaux de télévision gratuite est remise en question. Pour autant, à l'époque, ces derniers sont toujours les seuls à proposer du contenu fictionnel inédit. En effet, les chaînes de télévision câblée ou les vidéo clubs ne proposent, à de rares exceptions près, que des films déjà sortis en salle ou des programmes télévisés déjà diffusés. Pour garantir des revenus suffisants, les chaînes gratuites doivent alors repenser leurs programmes, afin de continuer à attirer du public.

II.1.2.2. L'évolution des contenus : de la jiggle television *à la* quality television

> Ce n'est pas parce que les gens qui achètent des réfrigérateurs ont entre 26 et 35 ans et vivent à Scarsdale que vous devez uniquement créer des programmes pour eux[319] .

Au début des années 1970, en pleine « purge rurale[320] », l'un des cadres exécutifs de CBS, Michael Dann, montrait son désaccord avec la nouvelle stratégie de la chaîne, qui privilégiait les foyers les plus consommateurs de biens et de services, aux dépens d'autres types de population. Si Michael Dann prend l'exemple de la ville de Scarsdale dans l'Etat de New York, c'est parce que cette petite ville – 19000 habitant·e·s – est composée majoritairement de

[318] GREENBERG, 2010, p. 127-128.
[319] Ma traduction de : « Just because the people who buy refrigerators are between 26 and 35 and live in Scarsdale, you should not beam your programming only at them ». William GRIMES, « Michael Dann, TV Programmer, Dies at 94; Scheduled Horowitz and Hillbillies », *The New York Times*, 31 mai 2016, p. A16.
[320] Voir partie I.1.2.3.

Blanc·he·s à plus de 85% dont le revenu moyen par foyer est l'un des plus élevés du pays[321]. Alors que leur position dominante dans le secteur télévisuel commence à être questionnée, les chaînes gratuites comprennent qu'ils ne peuvent plus se contenter de créer des programmes destinés au plus grand nombre mais doivent chercher à toucher des audiences plus restreintes mais plus exigeantes, afin de garantir des sources de revenus aux annonceurs en montrant les bons produits au bon public. L'enjeu de la mutation des réseaux de télévision gratuite pendant les années 1980, afin de lutter contre la concurrence, c'est de garantir ce socle d'audience qualitative afin de pouvoir continuer à exister. Dans ce but, on assiste à plusieurs mouvements d'ampleur dans les types de programmation.

La « purge rurale » est l'un de ces premiers mouvements qu'entreprennent les chaînes gratuites, dont l'audience commence à baisser, en 1971. Entre 1975 et 1978, Fred Silverman, alors président d'ABC, entreprend de mettre à l'antenne de nouveaux types de programme. Ce mouvement sera par la suite désigné comme la *jiggle television*, nommé ainsi par le directeur des programmes de NBC, Paul Klein[322]. Le terme anglais *jiggle* signifie, à propos d'une femme, le fait de « bouger son corps de manière sexuellement suggestive, particulièrement en faisant bouger les seins[323] ». Il est ici employé pour désigner des séries où l'on retrouve des personnages féminins ayant ce type de comportement, telles *Wonder Woman* (ABC, 1976-1977 ; CBS 1977-1979), *Charlie's Angel* (*Charlie et ses drôles de dames*, ABC, 1976-1981) ou *Three's Company* (ABC, 1977-1984). Surfant sur la vague de pornographie en pleine expansion à l'époque, notamment grâce à la VHS, la chaîne ABC cherche à recentrer son audience sur un public plus jeune – plus à même de consommer des biens et des services proposés par les publicités – par la mise en scène de ces représentations hyper sexualisées de personnages féminins. Le pari est gagné car ABC regagne la première place des audiences dès l'été 1976 grâce à cette stratégie.

Un autre mouvement d'évolution des programmes, qui fut par la suite qualifié par le chercheur Robert J. Thompson de *Quality Television* s'amorce au début des années 1980. Il est au départ initié par les réflexions de certains scénaristes, forts d'une expérience sur des séries

---

321 https://factfinder.census.gov/bkmk/cf/1.0/en/place/Scarsdale town, Westchester County, New York/POPULATION/DECENNIAL_CNT, consulté le 9 novembre 2017.
322 EDGERTON, 2007, p. 294.
323 Ma traduction de : « to move in a sexually suggestive way, esp. to bounce the breasts ». John ALGEO, *Fifty Years Among the New Words: A Dictionary of Neologisms*, 1941–1991, Cambridge University Press, 1993, p. 53.

télévisées dans les années 1970, qui tentèrent d'imposer leur vision d'une télévision de qualité, en renversant le rapport de force entre scénaristes et producteurs/trices. Si pendant longtemps ils/elles n'avaient été que des exécutant·e·s, ils/elles décidèrent de devenir maitres de leurs œuvres. Tout en respectant le cahier des charges parfois très précis des chaînes gratuites – par exemple, le format d'un épisode de série dramatique en 1981 est exactement de 48 minutes et 20 secondes[324] – et en travaillant sur une périodicité (hebdomadaire) et des genres (policier, médical ou judiciaire) très codifiés, ils/elles proposèrent des séries avec des intrigues et des personnages plus complexes. L'un de ces scénaristes, Steven Bochco, spécialisé dans les séries policières, travaillait sur *Delvecchio* (CBS, 1976-1977) quand il publia un manifeste interne à l'industrie audiovisuelle contre l'organisme de censure de la télévision américaine. Après de longues négociations, il réussit à convaincre un dirigeant de lui donner sa chance. Après avoir été à l'origine de la « purge rurale », en tant que vice-président de CBS, puis de la *jiggle television*, en tant que président de ABC, c'est Fred Silverman qui est de nouveau à la manœuvre d'une évolution des programmes sur un réseau de télévision gratuite. En tant que président de NBC, poste qu'il occupera entre 1978 et 1981, c'est lui qui donne son accord à Steven Bochco pour créer sa propre série policière[325] : c'est ainsi qu'est née *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1987).

Si la *Quality Television* trouve son origine dans la volonté des scénaristes, les séries qui en relèvent n'auraient jamais vu le jour sans l'appui des diffuseurs, en l'occurrence ici de Fred Silverman qui décide d'attirer une audience sélective de personnes qui ne regardaient pas ou peu la télévision auparavant, comme les milieux éduqués ou les catégories socio-professionnelles supérieures, aussi appelés « *yuppies* », pour Young Urban Professional. La chercheuse Jane Feuer désigne ces mêmes séries télévisées par le terme de *Yuppie Program*. Le terme « qualité » dans l'expression « *Quality Television »* est donc polysémique : ces séries développent de nouvelles qualités narratives et esthétiques à destination d'un public spécifique, plus qualitatif du point de vue des annonceurs. Ainsi, *Hill Street Blues* est le premier programme télévisé à être sponsorisé par Mercedes-Benz, une marque de voiture allemande haut de gamme,

[324] R.J. THOMPSON, *Television Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press, 1996, p. 31.
[325] Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 85.

symbole de cette prise de conscience par certains annonceurs de la potentialité de ces nouvelles séries pour vendre leurs produits[326].

Jane Feuer et Robert J. Thompson s'accordent ainsi à désigner *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988), *Miami Vice* (*Deux flics à Miami*, NBC, 1984-1989), *Moonlighting* (*Clair de Lune*, ABC, 1985-1989), *L.A. Law* (*La loi de Los Angeles*, NBC, 1986-1994), *thirtysomething* (*Génération Pub* ou *Nos meilleures années*, ABC, 1987-1991) ou *China Beach* (ABC, 1988-1991) comme des *Yuppie Programs* ou des séries de la *Quality Television*. Le premier point commun entre ces productions aux genres très différents, c'est leur horaire de diffusion. Hormis *Moonlighting*, les six autres séries furent diffusées en semaine à 22h, un horaire destiné à un public adulte, non familial. Sur ABC et NBC cette case horaire devient donc au fur et à mesure des années 1980, réservée aux programmes dramatiques de qualité. Hormis cet horaire, ces sept séries ont en commun de proposer un casting choral, une multiplication des intrigues, de prendre en compte la mémoire du téléspectateur et sa fidélité au programme (l'aspect feuilletonnant), de créer de nouveaux genres en hybridant d'anciens formats mais aussi de provoquer parfois la controverse sur les sujets abordés et de tendre à plus de vraisemblance dans la mise en scène de leur sujet. Le lien entre la plupart de ces séries réside aussi dans leur rapport avec une société de production audiovisuelle, MTM Enterprises. Les trois lettres qui composent le sigle de cette compagnie sont les initiales de Mary Tyler Moore, une des femmes les plus influentes de l'histoire de la télévision américaine, au même titre que Lucille Ball. Décédée en janvier 2017, elle fut l'héroïne des *sitcoms The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-1966) et *Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977). En 1969, elle est l'épouse de Grant Tinker et ce dernier donne ainsi les initiales de sa femme à l'entreprise dont il est le PDG : MTM est né. Parmi les sept séries citées précédemment, deux sont directement produites par la MTM (*Hill Street Blues* et *St. Elsewhere*) et trois par d'anciens employés de la MTM (*Moonlighting, L.A. Law, thirtysomething*[327]). Les producteurs/trices de ces séries doivent souvent se battre pour qu'elles existent à l'antenne, pour résister à l'annulation du programme face à des audiences parfois faibles au départ mais ils/elles furent souvent récompensé.e.s d'abord par un accueil favorable de la critique professionnelle et de la

[326] Jane FEUER, *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 56.
[327] THOMPSON, 1996, p. 46.

profession (lors de cérémonies de remises de prix), avant de recueillir les faveurs d'une partie du public, celui-là même visé par les diffuseurs. Si les *Yuppie Programs* ont marqué l'histoire de la télévision dans les années 1980 – et seront en parti à l'origine des séries dramatiques que va proposer HBO à partir de 1997 –, c'est un tout autre type de programme qui s'est hissé en tête des audiences à la même période. Malgré l'arrivée de nouveaux diffuseurs de contenus, c'est sur les chaînes gratuites que vont naitre les plus grands succès d'audience de la décennie : les *nighttime soaps*.

II.1.2.3. L'évolution des genres : l'exemple du nighttime soap

> *Soap opera* : Une série télévisée ou radiophonique, qui traite de situations domestiques et qui est souvent caractérisé par le mélodrame et la sentimentalité[328].

Dans la définition qu'en fait le *Oxford English Dictionary*, le genre du *soap opera* semble indubitablement lié au mélodrame. En 1987, Mary Ellen Brown propose une définition plus complète du *soap opera* en huit points, dont les six premiers sont ici traduits par Virginie Marcucci.

> Le *soap opera* présente une forme sérielle qui résiste au phénomène de clôture du récit ; il comporte plusieurs personnages et intrigues ; il utilise le temps de sorte que le téléspectateur a l'impression que l'action continue, que l'on regarde la série ou pas ; le passage d'une intrigue à une autre se fait de manière parfois abrupte ; l'accent est largement mis sur le dialogue, la résolution des problèmes et les conversations intimes ; enfin le domicile est le décor du programme[329].

A ces caractéristiques formelles et narratives s'ajoutent des précisions sur les personnages.

---

[328] Ma traduction de : « A radio or television serial dealing especially with domestic situations and frequently characterized by melodrama and sentimentality ». *The Oxford English Dictionary,* Oxford, Clarendon Press, 1989 [1884-1928], Volume XV, p. 897.
[329] Virginie MARCUCCI, *Desperate Housewives, Un plaisir coupable ?*, Paris, PUF, 2012, p. 46.

> La plupart des personnages masculins sont des « hommes sensibles » ; les personnages féminins sont souvent professionnellement – ou dans d'autres situations – puissants dans le monde extérieur à leur foyer[330].

Le *soap opera* tire son nom de son histoire économique : les premières fictions radiophoniques et télévisuelles du genre furent souvent sponsorisées par des marques de savon (« *soap* » en anglais) ou de lessive[331]. Ces programmes, diffusés quotidiennement l'après-midi aux États-Unis, étaient destinés en premier lieu aux femmes au foyer qui constituent le public majoritaire à ce moment de la journée, quand par opposition, les programmes de fictions de la soirée étaient plutôt destinés à un public masculin (comme les séries policières ou les séries de science-fiction). La durée d'un épisode de *soap opera* était à l'origine de quinze minutes dans les années 1950, puis trente minutes dans les années 1960, avant de passer parfois à soixante minutes dans les années 1970 (temps de publicité inclus). C'est le succès du genre qui a permit au format de l'épisode du *soap opera* de s'aggrandir, permettant aux annonceurs de doubler de ce fait leur temps de publicité. La spécificité des *soap operas* réside alors à la fois dans leur mode de production – des tournages rapides, des réalisations assez statiques, des décors stéréotypés éclairés *a giorno* – et dans leur type d'intrigue – conflits amoureux et familiaux, rapports de pouvoir, de sexe et d'argent.

On distingue deux types de *soap opera*[332]. Le premier, l'original, celui auquel renvoie le terme générique, c'est le *daytime soap.* Il est diffusé pendant la journée, quotidiennement et souvent pendant de longues années. Lors des vingt premières années de production des *daytime soaps*, le savonnier Procter & Gamble domine la production notamment grâce à *Guiding Light* (*Haine et passion*, CBS, depuis 1952) – le plus long daytime soap de l'histoire de la télévision américaine avec ses 15 762 épisodes[333] – mais aussi *As the World Turns* (CBS, 1956-2010) et *The Edge of the Night* (CBS, 1956-1975 ; ABC, 1975-1984) –, les deux premiers *daytime soaps* à proposer des épisodes de trente minutes au lieu de quinze minutes auparavant. *As the World*

---

[330] Ma traduction de : « many of the male characters portrayed as 'sensitive men' ; female characters often professional or otherwise powerful in the world outside the home ». Mary Ellen BROWN, « The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment », *Australian Journal of Cultural Studies*, 1987, Vol. 4, No. 2, p. 4.

[331] Marjolaine BOUTET, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation Américaine*, No. 2, 2010.

[332] Une partie du travail de ce chapitre a fait l'objet de la publication d'un article : Camille DUPUY, « Les héroïnes des *nighttime soaps,* figures du *backlash* des années 1980 », Genre en séries, No. 8, 2018.

[333] La série fait systématiquement partie des trois *daytime soaps* recueillant le plus d'audience entre 1952 et 1968, avec un record d'audience de 14,6 *rating points* lors de la saison 1954-1955. Gerard J. WAGGETT, *The Soap Opera Encyclopedia*, New York, HarperPaperbacks, 1997, p. 625–642.

Turns fut par ailleurs, entre 1958 et 1978, le *daytime soap* le plus regardé aux États-Unis[334]. C'est également une série produite par Procter & Gamble qui détient le record absolu d'audience pour un *daytime soap* : *Search for Tomorrow* (CBS, 1951-1982 ; NBC, 1982-1986) qui a réuni en moyenne 16,1% du public lors de la saison 1952-1953[335]. Alors que c'est CBS qui s'était spécialisé dans la diffusion de *daytime soaps* depuis le début des années 1950, ce sont ses deux concurrentes qui diffusent encore à ce jour les plus anciens *daytime soaps* encore en production : *Days of Our Lives* (*Des jours et des vies*, NBC, depuis 1965) et *General Hospital* (*Hôpital Central*, ABC, depuis 1963).

Le deuxième type de *soap opera*, qui donna au genre une meilleure visibilité et une forme de légitimité culturelle, se nomme le *nighttime soap.* Il tient son nom de son créneau de diffusion, en soirée, dans les cases horaires de *prime time*, ce qui a pour but d'élargir son public qui devient familial et non plus exclusivement féminin. Autre différence avec le *daytime soap*, non induite par sa dénomination, le *nighttime soap* est diffusé de manière hebdomadaire et non pas quotidienne. Si le premier *soap opera* télévisé, *Faraway Hill* (DuMont, 1946) – une série non archivée car les techniques d'enregistrement n'existaient pas encore[336] – fut diffusé en soirée, c'est *Peyton Place* (ABC, 1964-1969) qui constitua la première expérience durable d'un *soap opera* diffusé en soirée. Cette série développait des thèmes plus osés que dans les *daytime soaps* : « on y parle de sexualité (notamment féminine), d'adultère, de meurtre, de grossesse adolescente, de mauvais sentiments divers (jalousie, mensonge, hypocrisie, inceste, etc[337]) ». C'est *Peyton Place* qui inventa la séquence récapitulative qui introduit un épisode inédit par la phrase « *Previously on* » (« Précédemment dans ») devenue depuis un code narratif généralisé dans les séries télévisées feuilletonnantes, afin de rappeler les évènements précédents qui vont entrer en résonance avec le nouvel épisode[338]. Diffusée deux à trois fois par semaine[339], *Peyton Place* est une série hybride qui n'en fait pas un véritable *nightttime soap* du fait de sa périodicité. A la fin des années 1970, trois séries commencèrent à esquisser les traits du genre : *Beacon Hill* (CBS, 1975), *Executive Suite* (CBS, 1976-1977) et *Big Hawaii* (NBC, 1977), trois programmes

---

[334] *Ibid.*
[335] *Ibid.*
[336] BROOKS, MARSH, 2007, p. 459.
[337] AHL, FAU, 2011, p. 692.
[338] AHL, FAU, 2011, p. 693.
[339] http://www.imdb.com/title/tt0057779/episodes, consulté le 20 octobre 2017.

dont l'action est basée sur la vie conflictuelle de riches familles. Il faudra attendre 1978 pour que *Dallas* soit le premier *nighttime soap* commencer à s'inscrire dans la durée.

II.2. Modèle dominant de *family drama* des années 1980 : les *nighttime soaps*

> PAMELA : Tes parents vont me mettre à la porte du ranch !
> BOBBY : Détends-toi, chérie ! Tu es ma femme maintenant. Tu fais partie de la famille. Tu es une Ewing[340] .

C'est par cette phrase que s'ouvre la séquence d'ouverture de l'épisode pilote de *Dallas*, composée de plans de l'épisode à venir en guise d'introduction. Ce dialogue entre Pamela et son mari Bobby apparaît quelques minutes plus tard dans la première scène de l'épisode. Il illustre le changement de paradigme que va provoquer *Dallas* et les *nighttime soaps* dans le genre naissant du *family drama*. Ce qui faisait jusqu'à présent le lien entre *The Waltons*, *Little House on the Prairie*, *Family* et *Eight is Enough*, c'était la mise en scène de familles bienveillantes, qui tentaient toujours de rester unies malgré les évènements extérieurs. Ici, au contraire, la famille est présentée comme un environnement anxiogène. Si l'on peut supposer que l'appréhension de Pamela Ewing n'est dû qu'au fait de la première rencontre qu'elle s'apprête à faire de ses nouveaux beaux-parents et que par conséquent sa peur d'être renvoyée du domaine familial est exagérée, il n'en est rien. En effet, le père de Pamela et celui de Bobby se connaissent bien. Jock Ewing et Cliff Barnes furent associés en affaires, avant de se brouiller, le mariage de leurs enfants respectifs ravivent ainsi l'animosité entre leurs deux familles. L'arrivée de Pamela au Southfork Ranch ranime également un autre motif de conflit, du fait de la liaison qu'ont entretenu par le passé Pamela et Ray Krebbs, contremaître employé au ranch de la famille Ewing. Mais les conflits sont aussi parfois internes à la famille Ewing. Gary, le fils cadet de Jock et Ellie – un personnage qui est évoqué mais qui n'apparaît pas à l'écran et qui sera l'un des personnages principaux de *Knots Landing* – est en conflit avec son père et son frère ainé, J.R. Par ailleurs, ce dernier ne cache pas son animosité pour son plus jeune frère, Bobby. Ces exemples de discorde mis en scène dans l'épisode pilote de *Dallas* ne sont que les premiers d'une longue liste qui vont être l'essence de la narration des *nighttime soaps*. La mise en scène de ces conflits permanents va ainsi participer à la déconstruction de l'imaginaire familial mis en place par les *family dramas* des années 1970.

---

[340] Ma traduction de : « PAMELA Your folks are gonna throw me right off that ranch! BOBBY Relax, honey! You're my wife now. You're family. You are a Ewing. ». *Dallas* (S01E01).

II.2.1. Histoire de la production et de la diffusion de *Dallas*, *Knots Landing*, *Dynasty* et *Falcon Crest*

En 1977, le scénariste David Jacobs – qui avait écrit sept épisodes de *Family* – propose avec le producteur Michael Filerman de la Lorimar, de créer un *family drama* pour CBS. Leur référence, c'est *Scener ur ett äktenskap* (*Scènes de la vie conjugale*, SVT2, 1973,[341]), une mini-série télévisée suédoise écrite et réalisée par Ingmar Bergman, qui bénéficia également d'une sortie au cinéma dans une version condensée. La version cinématographique de *Scener ur ett äktenskap* sort aux États-Unis le 21 septembre 1974, quand la version télévisée est présentée sur la chaîne publique américaine PBS[342] en mars et avril 1977[343]. David Jacobs et Michael Filerman imaginent alors, sur le modèle de la série suédoise, de mettre en scène un ensemble de personnages vivant dans une banlieue résidentielle américaine et de dépeindre ainsi le quotidien de ces familles contemporaines. Les dirigeants de CBS sont intrigués par ce projet, qui deviendra *Knots Landing* mais ils demandent à David Jacobs de le modifier en profondeur. En perte de vitesse face à ses deux concurrents directs – ABC et NBC –, CBS cherche à diffuser une série capable de fédérer un large public, afin de lui faire regagner la place de premier réseau de télévision gratuite, qu'elle a perdu depuis le début de la décennie 1970. La chaîne accepte donc de produire un *family drama*, à condition de développer une série dont la dramaturgie serait plus dans l'esprit des *soap operas*[344]. Ce n'est donc pas *Knots Landing* mais *Dallas*, une série plus à même de rassembler un large public selon CBS, qui est mis en production.

Dallas raconte les aventures de la famille Ewing, nouveaux riches américain·ne·s. Leur propriété, le Southfork Ranch, se situe dans les environs de Dallas, la troisième ville du Texas, le plus grand Etat producteur de pétrole des États-Unis. Bien que vivant dans un *ranch*, les Ewing ne sont en effet pas de simples fermiers mais les dirigeants d'une entreprise pétrolière. Si par la typologie de personnages qu'elle met en scène, *Dallas* se place en rupture avec les *family dramas* des années 1970, elle recycle pourtant un certain nombre d'éléments narratifs qui ont déjà nourri les sagas familiales cinématographiques ou télévisuelles. L'exemple le plus probant est un genre cinématographique spécifique aux années 1950 qui peut être alors

[341] Chaîne de télévision publique suédoise.
[342] PBS est le seul réseau de télévision à but non lucratif des États-Unis. Il n'a pas d'impératif commercial lié aux audiences de ses stations partenaires, son budget étant financé par le gouvernement fédéral américain.
[343] Birgitta STEENE, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 425.
[344] Nick SALVATO, *Knots Landing*, Detroit, TV Milestones Series, 2015, p. 21.

considéré comme l'ancêtre de *Dallas* : la « saga familiale du pétrole[345] ». Deux films, sortis à quelques mois d'intervalle, relèvent de ce genre : *Giant* (*Géant*, 1956) de George Stevens et *Written on the Wind* (*Écrit sur du vent*, 1956) de Douglas Sirk. Ces deux mélodrames situent leur action à deux époques différentes : celle de *Giant* se déroule sur une période de près de trente ans, comprise entre les années 1920 et 1940, quand celle de *Written on the Wind* est contemporaine de son époque de production. Le point commun des deux films, c'est le point de départ de leur action : le mariage d'un homme, héritier d'un empire du pétrole au Texas et les relations familiales conflictuelles qui vont s'amplifier suite à ce mariage. Ce postulat narratif est exactement le même que celui de *Dallas* et s'enracine dans l'histoire de l'Etat du Texas, qui connut dans la première moitié du XXe siècle une mutation de son économie entre l'activité d'élevage extensif du bétail, désignée par le terme anglo-saxon *ranching* et celle de l'exploitation des puits de pétrole. Par ailleurs, la série place son décor autant en milieu rural – pour la vie familiale des Ewing, symbole de tradition – qu'en milieu urbain – pour la vie professionnelle de l'entreprise des Pétroles Ewing. Ainsi, *Dallas* semble abolir la différence géographique qui opposait les séries rurales – *Little House on the Prairie* et *The Waltons* – d'un côté et les séries périurbaines – *Family* et *Eight is Enough* – de l'autre dans les années 1970. L'innovation de *Dallas* consiste à emprunter différents éléments narratifs à des genres existants pour créer un nouveau genre télévisuel : le *nighttime soap*.

Dallas est construite selon un modèle narratif hybride, combinant l'aspect feuilletonnant des *daytime soaps,* tout en étant diffusée à un rythme hebdomadaire et en soirée comme les séries dramatiques : c'est la naissance du *nighttime soap*. A l'époque, les séries dramatiques étaient généralement construites sur un modèle d'épisodes à intrigue bouclée. Peu à peu, dans les *family dramas* des années 1970 – sans parler proprement d'aspect feuilletonnant – s'est installée une cohérence globale de l'action, nécessaire à la mise en scène de personnages d'enfant ou d'adolescent, qui grandissent et deviennent peu à peu de jeunes adultes. Pourtant, l'arc narratif principal de ces séries était souvent construit à l'échelle d'un épisode, chacun étant conçu comme indépendant des autres. A une époque où une partie du public commençait à se désintéresser des programmes des chaînes gratuites, les scénaristes étaient chargé·e·s de créer des épisodes indépendants les uns des autres, en focalisant le récit de chacun sur une intrigue

[345] Ma traduction de : « oil-dynasty sagas ». FEUER, 1995, p. 115.

bouclée. Ce procédé permettait de garder les téléspectateurs/trices même s'ils avaient raté un épisode, sans contrarier leur compréhension globale de l'histoire. Par exemple dans *Little House in the Prairie*, bien que les épisodes *The Lord Is My Shepherd* (S01E13-14) et *Christmas at Plum Creek* (S01E15) se suivent et furent diffusés à une semaine d'intervalle, il n'est nullement fait référence dans le second aux évènements qui se sont déroulés dans le premier. *The Lord Is My Shepherd* évoque la naissance et la mort prématuré de Charles Jr., le petit frère de Laura et Caroline Ingalls, un événement pour le moins tragique et marquant. Pourtant, un.e téléspectateur/trice qui n'aurait pas regardé cet épisode, peut regarder l'épisode suivant, *Christmas at Plum Creek* le 25 décembre 1974, sans avoir connaissance de l'existence de Charles Ingalls Jr., puisqu'il n'en est pas fait mention. Cette pratique de non continuité narrative d'un épisode à l'autre entraina d'ailleurs une erreur de la part de NBC concernant la diffusion des épisodes *Bunny* (S03E02) et *The Race* (S03E03), alors que l'action du premier est pourtant la résultante de celle du second et aurait dû par conséquent être diffusé dans l'ordre inverse[346].

A contre-courant du modèle narratif en vigueur à l'époque, dès sa deuxième saison, *Dallas* procède alors à un récit ininterrompu, construit autour d'un arc narratif principal qui se situe à l'échelle de la série, les arcs narratifs à l'échelle de l'épisode ou de la saison continuant d'exister mais relégués au second plan. Si les intrigues deviennent feuilletonnantes, se multiplient et se complexifient, c'est grâce notamment à la mise en scène d'un casting choral. Le casting principal de *Dallas* ne comporte pas moins de vingt personnages principaux, sans compter une centaine de personnages secondaires, le nombre total d'acteurs différents crédités dans la série dépassant 1700[347]. Il est très probable, alors qu'à l'époque les ventes de magnétoscopes commençaient à décoller, que le pari à long terme des scénaristes de *Dallas* fut que grâce à cet outil, une grande partie du public n'aurait bientôt plus besoin de suivre la série en direct, lors de sa diffusion sur CBS, en ayant la possibilité de la regarder en différé. Pourtant, la série n'eut pas besoin du magnétoscope pour atteindre des succès d'audience.

Après des débuts timides en termes d'audience, la série commence à prendre un nouveau tournant au milieu de la diffusion de sa troisième saison. A partir de janvier 1979 et jusqu'en mai 1991, la série fut diffusée uniquement le vendredi soir. C'est grâce à ce créneau fixe que la

---

[346] LOUBATIÈRE, 1998, p. 77.
[347] http://www.imdb.com/title/tt0077000/fullcredits?ref_=tt_ql_1, consulté le 21 octobre 2017.

série fut de plus en plus suivie, jusqu'à se classer dans les meilleures audiences annuelles dans la première moitié de la décennie 1980. Dans le même temps, un phénomène connu sous le terme de *friday night death slot*[348] – qui pourrait se traduire par « le créneau mortel du vendredi soir » – commence à faire son apparition au milieu des années 1980, désignant alors des séries programmées le vendredi soir ou déplacées sur ce créneau, dans le but pour les chaînes de justifier leur annulation par de mauvaises audiences. Le vendredi soir est traditionnellement aux États-Unis, comme le samedi soir, un jour dédié aux sorties, notamment chez les jeunes adultes sans enfant (18-34 ans). Si *Dallas* n'est pas une victime du *friday night death slot* dans les années 1980 et bénéficie au contraire d'un large succès sur ce créneau, c'est justement que son public est familial et se situe avant et après cette tranche d'âge, à l'image du personnage de Bill Haverchuck dans *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000), un adolescent qui ne rate pas un seul épisode de *Dallas*, sa série favorite, qu'il regarde avec sa mère lors de la saison 1980-1981. C'est parce qu'elle bénéficie d'un large succès le vendredi soir tout au long des années 1980 que les séries concurrentes de *Dallas* sur le même créneau sont malmenées en termes d'audience.

Après avoir considérablement grimpé dans le classement lors de sa troisième saison (sixième place en 1979/1980), la série occupe systématiquement entre 1980 et 1985 la première (1980/1981, 1981/1982, 1983/1984) ou la seconde place (1982/1983, 1984/1985). Il y a peu d'exemples de succès d'audience consécutifs comparables. Avant *Dallas*, seules les *sitcoms I Love Lucy*, (CBS, 1951-1957) – entre 1952 et 1957 – et *All in the Family* (CBS, 1971-1979) – entre 1971 et 1976, avaient occupé régulièrement la première ou la seconde place du classement, tout comme le western *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975) – entre 1957 et 1962. Depuis, deux autres *sitcoms*, *The Cosby Show* (*Cosby Show*, NBC, 1984-1992) – entre 1985 et 1990 – et *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) – entre 1993 et 1998 –, ainsi que deux séries dramatiques, *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009) – entre 1994 et 1999 – et plus récemment *NCIS* (*NCIS : Enquêtes spéciales*, CBS, depuis 2003) – entre 2011 et 2016 – ont réitéré la performance. Au-delà de son classement, *Dallas* réussit à recueillir des chiffres d'audience remarquables, comme lors de la saison 1980/1981 (34,5 *rating points*), un taux qui n'avait plus été atteint depuis plus de 15 ans – avec *Bonanza* (NBC, 1959-1973) lors de la saison 1964/1965 (36,3 *rating points*) – et qui n'a

[348] Un terme qui apparaît dans plusieurs articles de presse de l'époque, comme par exemple : Gary DEEB, « 'Spenser' struggles Friday night death-slot », *News Press*, Fort-Meyers, 20-26 octobre 1985, p. 29.

été battu depuis que par *The Cosby Show* lors de la saison 1986/1987 (34,9 *rating points*). Le point culminant de ce succès d'audience arrive au début de la saison 1980/1981, lors de la révélation dans *Who Done It* (S04E04) de l'identité de la personne qui tira sur J.R. lors du *cliffhanger* de la fin de saison précédente[349]. Cet épisode fut le plus vu de tous les temps aux États-Unis (53,3 *rating points*, 76 *share points*), seulement dépassé depuis par l'épisode final de *M*A*S*H* (60,2 *rating points*, 77 *share points*), diffusé le 28 février 1983. Ces scores ne devraient plus jamais être atteints, en raison des changements de modes de consommation causant la dispersion de l'audience. L'épisode final de *Dallas* (S14E22-23), reste à ce jour le troisième épisode final de série dramatique le plus vu de tous les temps (22 *rating points*), derrière *The Fugitive* (*Le Fugitif*, ABC, 1963-1967 ; 45 *rating points*) et *Magnum, P.I.* (*Magnum*, CBS, 1980-1988 ; 32 *rating points*).

En 1979, alors que *Dallas* commence peu à peu à trouver son public (40ème/18,4 *rating points*), CBS finit par commander des épisodes de *Knots Landing* à la Lorimar. Pour justifier sa mise en production, David Jacobs intègre des personnages secondaires de *Dallas* pour en faire une série dérivée. *Knots Landing* suit donc le parcours de Gary Ewing, le cadet de la famille, frère de Bobby et J.R. Alcoolique, présenté comme le mouton noir, il est rejeté par sa famille et part donc s'installer loin du Texas, à Knots Landing, dans la banlieue de Los Angeles en Californie. Le pilote est diffusé le 27 décembre 1979 sur CBS mais comme la plupart des séries dérivées, elle est présentée au public la semaine précédente, le 21 décembre 1979, dans un épisode de sa série mère (*Dallas* S03E14). David Jacobs finit d'ailleurs par délaisser complètement la production de *Dallas* à la fin de la troisième saison – avant donc la résolution de « *Who shot J.R. ?* » – pour se consacrer à *Knots Landing*.

Ce qui différencie *Knots Landing* des autres *nighttime soaps*, c'est sa capacité à « montrer les ambitions, les vies et les préoccupations de la classe moyenne[350] ». Contrairement à *Family* – dont la narration n'est pas basée sur des rebondissements comme dans le *soap opera* – ou *Eight is Enough* – qui est construite presque comme une *sitcom* –, *Knots Landing* dessine une nouvelle image de la classe moyenne, avec un mécanisme narratif différent des deux séries

[349] Terme qui signifie littéralement « suspendu à la falaise », procédé narratif qui permet de tenir le public en haleine en terminant un épisode/une saison sur une intrigue en suspens. Dans le cadre de *Dallas*, ce *cliffhanger* se résume par la question « qui a tué J.R. ? » (« Who shot J.R.? »), que pose la dernière scène du dernier épisode de la troisième saison (S03E25).
[350] SALVATO, 2015, p. 41.

qui l'ont précédée. Quand *Dynasty* ou *Dallas* mettent en avant la réussite entrepreneuriale, *Knots Landing* focalise sa narration sur la famille, le couple et la notion de mariage d'amour, très présente dans la culture de la classe moyenne[351]. Si *Dallas* et *Knots Landing* ont un modèle narratif commun, on peut observer deux grandes différences entre elles. Les conflits dans *Dallas*, s'ils se répercutent sur la famille, sont le plus souvent d'ordre professionnel, à l'image des tensions entre les frères ennemis J.R. et Bobby, alors que dans *Knots Landing*, ils sont d'ordre domestique. D'autre part, quand *Dallas* se concentre sur l'histoire de deux familles, principalement les Ewing et leurs rivaux les Barnes, *Knots Landing* propose de suivre un ensemble de familles, ce qui permet aux téléspectateurs/trices d'avoir accès à un imaginaire familial plus large, comme dans aucun autre *family drama* auparavant. Ainsi, dans la première saison de *Knots Landing*, en plus des Ewing, qui sont mariés et ont une fille de 16 ans, le quartier de Seaview Circle est aussi habité par la famille Ward, un jeune couple sans enfant ; la famille Fairgate, composé d'un couple – Sid et Karen – et de leurs trois jeunes adolescents, Sid ayant une fille – Annie – née d'un premier mariage ; et la famille Avery, un couple avec un jeune enfant.

Les audiences de *Knots Landing* furent plus modestes que celles de *Dallas* mais restent huit saisons dans le top 30 (de 1979 à 1981, de 1982 à 1987 et la saison 1988/1989) et ne descendent jamais en dessous de la 47ème place (1991/1992). Sa meilleure performance est une neuvième place lors de la saison 1984/1985, qu'elle obtient avec le même chiffre d'audience que sa première saison (20 *rating points*), où elle avait terminé 29ème du classement. Cette donnée nous renseigne sur la dispersion de l'audience, déjà mesurable entre 1979 et 1985. A partir de 1985, les audiences de *Dallas* ne cessent de chuter, perdant en moyenne 10 places par an jusqu'à sa dernière saison, en 1990/1991 (61ème/10,6 *rating points*). *Knots Landing* connaît elle aussi une baisse d'audience mais reste relativement stable par rapport à Dallas. Pendant la diffusion des trois dernières saisons de *Dallas* – entre 1988 et 1991 –, *Knots Landing* recueille une meilleure audience qu'elle : 28ème, 34ème et 35ème places pour *Knots Landing*, 30ème, 43ème et 61ème place pour *Dallas*.

Dallas s'arrête en 1991 et *Knots Landing* en 1993, soit au bout de leur quatorzième saison respective. Les deux séries font encore à ce jour partie des dix séries dramatiques les

[351] FEUER, 1995, p. 115-123.

plus longues de l'histoire de la télévision américaine, en termes de nombre de saisons et d'épisodes, en étant classées respectivement neuvième et dixième[352]. Au tournant des années 2000, les deux séries reviennent à l'antenne dans des téléfilms – *Dallas: J.R. Returns* (*Dallas: Le retour de J.R.*, CBS, 15 novembre 1996), *Dallas: War of the Ewings* (CBS, 24 avril 1998[353]), *Knots Landing: Back to the Cul-de-Sac* (*Retour sur la Côte Ouest*, CBS, 7 et 9 mai 1997[354]), *Dallas Reunion: The Return to Southfork* (CBS, 7 novembre 2004) et *Knots Landing Reunion: Together Again* (CBS, 2 décembre 2005) – et en 2012, *Dallas* revient sur les écrans pour trois saisons supplémentaires sur TNT, une chaîne du câble basique, accueillant des personnages de *Knots Landing* dans la deuxième saison. Combinée à des scores d'audience très élevés et à une longévité record, *Dallas* a incontestablement marqué l'histoire de la télévision. Dès les débuts du succès de la série, en 1980, des sociétés de production et des chaînes de télévision ont ainsi été encouragées à créer d'autres *nighttime soaps*.

En 1981, alors que les audiences de *Dallas* commencent à progresser de manière fulgurante, deux autres *nighttime soaps* font leur apparition. Le premier, *Dynasty*, se présente comme un concurrent de *Dallas.* Diffusée sur une chaîne concurrente, ABC et produite par Aaron Spelling, un producteur reconnu, la série met en scène une histoire relativement similaire à *Dallas* : une famille gère une entreprise dans l'industrie du pétrole et doit faire face à des tensions familiales et professionnelles engendrées par cette activité. La seconde, *Falcon Crest* (*Sous le signe du faucon* CBS, 1981-1990), est diffusée sur la même chaîne que *Dallas*, CBS et produite par la même compagnie, Lorimar. Elle n'est pas une concurrente de *Dallas*, plutôt une variation. Créée par Earl Hamner Jr., qui avait conçu *The Waltons*, la série raconte l'histoire de la lutte de pouvoir entre Angela Channing et son neveu, Chase Gioberti, pour le contrôle des vignobles Falcon Crest dans la Napa Valley, une région viticole de Californie, au nord de San Francisco.

Dynasty fut créée sous l'impulsion d'un couple de producteurs, Esther et Richard Shapiro. A l'époque où 98% des postes à responsabilité dans l'industrie de la télévision

[352] Les deux séries sont dépassés par *NCIS* (*NCIS : Enquêtes spéciales*, CBS, depuis 2003) en 2017 et *Grey's Anatomy* (ABC, depuis 2005) en 2018.
[353] BROOKS, MARSH, 2007, p. 1704.
[354] BROOKS, MARSH, 2007, p. 1705.

américaine sont monopolisés par des hommes, Esther Shapiro fait alors figure d'exception[355]. Elle rencontre son mari, Richard, au début des années 1960, alors qu'ils assistent tous deux à un cours d'écriture de scénario à UCLA. Ils collaboreront par la suite à l'écriture d'épisodes de plusieurs séries télévisées, dont un épisode de *Bonanza* (NBC, 1959-1973) en 1964 (S06E07), ainsi qu'à des épisodes de *daytime soap*[356]. Dans les années 1970, Esther et Richard Shapiro collaborent à l'écriture de téléfilms unitaires qui traitent principalement de problématiques sociétales : *Sarah T. - Portrait of a Teenage Alcoholic* (NBC, 11 février 1975) traitant de l'alcoolisme d'une adolescente ; *Intimate Strangers* (ABC, 11 novembre 1977), traitant de la violence conjugale ; et *The Cracker Factory* (ABC, 16 mars 1979), sur l'alcoolisme d'une femme au foyer et de son traitement en hôpital psychiatrique après une dépression nerveuse. Le point commun de ces téléfilms, c'est la mise en scène de personnages principaux féminins, ce qui correspond à l'intérêt d'Esther Shapiro pour les mouvements féministes des années 1960[357]. En 1978, c'est seule qu'Esther Shapiro est nommée vice-présidente d'ABC, en charge des mini-séries. Pendant ses trois ans de mandat, elle développa notamment *Roots : The Next Generation* (*Racines 2 : Les Nouvelles Générations*, ABC, 1979), la suite de la mini-série à succès *Roots*.

Quand Esther Shapiro décide de quitter son poste, ABC lui demande d'écrire le scénario d'un pilote de série. Grâce à leur expérience, Esther et Richard Shapiro bénéficient d'une grande liberté pour créer ce qui deviendra *Dynasty*, avec pour seule consigne de faire correspondre la série au genre du *nighttime soap* afin de concurrencer *Dallas*. Si *Knots Landing* avait été inspirée par une mini-série suédoise, c'est une autre production européenne qui donne l'idée à Esther et Richard Shapiro de créer *Dynasty*. *I Claudius* (*Moi Claude empereur*, BBC2, 1976) est une série britannique basée sur le roman éponyme, publié par Robert Graves en 1934, qui prend la forme d'une autobiographie de l'empereur romain Claudius. Ce qui intéresse Esther Shapiro dans *I Claudius*, ce n'est pas l'époque mais la mise en scène des « machinations familiales[358] ». Esther Shapiro, même si elle ne nie pas la filiation de *Dynasty* avec *Dallas*,

---

[355] Muriel CANTOR, *Prime Time Television, Content and Control*, Beverly Hills, Londres, Sage Publications, p. 73.
[356] Jostein GRIPSRUD, *The Dynasty Years, Hollywood Television and Critical Media Studies*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 31.
[357] *Ibid.*
[358] Ma traduction de : « machinations of those families ». Esther Shapiro sur NRK-TV le 25 Janvier 1984, GRIPSRUD, 1995, p. 34.

explique les spécificités de sa nouvelle série : « Ils n'ont pas l'air riches dans *Dallas*. Je veux dire, vous ne voyez pas de domestiques ni de grosses voitures[359] ». Esther Shapiro veut proposer une représentation des « super riches ». Si *Dallas* sert de modèle, la représentation de personnages encore plus riches est inspirée aux scénaristes par l'élection de Ronald Reagan et par « le climat politique et culturel général[360] » de l'année 1981. N'ayant pas de société de production, Esther et Richard Shapiro se tournent vers Aaron Spelling, le producteur de *Family* afin de produire *Dynasty*.

La série a vite connu le succès. Lors de ses deux premières saisons – 1980/1981 et 1981/1982 –, elle se trouve à des places honorables, dans les trente meilleures audiences de l'année (28ème/19 *rating points* ; 19ème/20,2 *rating points*) puis *Dynasty* se rapproche peu à peu de la tête du classement (5ème/22,4 *rating points* en 1982/1983 ; 3ème/24,1 *rating points* en 1983/1984) avant de ravir, d'une courte tête, la première place à *Dallas*, avec un écart de 0.3% lors de la saison 1984/1985 (1er/25 *rating points*). Après avoir connu une ascension linéaire, sa chute de popularité le sera tout autant, à la manière de *Dallas* entre 1985 et 1989 (7ème/21,8 *rating points* ; 25ème/17,2 *rating points* ; 41ème/14,3 *rating points* ; 69ème/10,5 *rating points*). La série est annulée, deux ans avant *Dallas*, à cause de cette chute. Par ailleurs, *Dynasty* a eu, comme *Dallas*, une série dérivée : *The Colbys* (*Dynastie II : Les Colby*, ABC, 1985-1987). Pour autant, c'est une série très différente de *Knots Landing* à plusieurs égards. Si *The Colbys* raconte également un exil en Californie de personnages secondaires de la série mère, ce n'est pas pour mener une vie plus simple, moins fastueuse que Jeff et Fallon Colby déménagent mais au contraire pour continuer à profiter d'une vie confortable et aisée. Autre différence de taille avec *Knots Landing*, *The Colbys* ne resta à l'antenne que deux saisons, à cause d'audiences trop faibles para rapports aux séries du genre (35ème/16 *rating points* ; 64ème/11,9 *rating points*). Deux ans après la fin de la diffusion régulière de la série, *Dynasty* revient à l'automne 1991 pour un téléfilm en deux parties : *Dynasty: The Reunion* (*Dynastie: La Réunion*, ABC, 20 et 22 octobre 1991) avant de connaître comme les autres *nighttime soaps*, un téléfilm au début des

[359] Ma traduction de : « They don't seem rich on Dallas. I mean, you don't see servant, you didn't see big cars. ». Ibib.
[360] Ma traduction de : « political and cultural 'climate' in general ». GRIPSRUD, 1995, p. 35.

années 2000 – *Dynasty: The Making of a Guilty Pleasure* (ABC, 2 janvier 2005) –, puis une série *reboot*[361] depuis 2017 – *Dynasty* (The CW, depuis 2017).

A la manière de la création de *Dallas*, entamée par celle du projet de *Knots Landing*, *Falcon Crest* est une série dont le projet a été remanié en profondeur. Alors que *The Waltons*, sa première série, est sur le point de se terminer, en 1981, Earl Hamner Jr. propose le pilote d'une série à CBS, intitulé *The Vintage Years*. Ce projet qui était déjà centré sur une famille travaillant dans l'industrie viticole, comme le sera *Falcon Crest*, lui a été inspiré par la lecture d'un article du *Time* sur cette activité et par une visite dans la Napa Valley[362]. La romancière Anita Clay Kornfeld attaque CBS, la Lorimar et Earl Hamner Jr. en justice, affirmant que la série serait inspirée de son roman *Vintage*, qui se déroule également dans la Napa Valley mais elle est déboutée[363]. Au départ, la série n'est pas conçue comme un *nighttime soap* mais après visionnage du pilote, CBS demande des modifications substantielles à Earl Hamner Jr. et son équipe, afin de faire correspondre la série au modèle des *nighttime soaps* et de capitaliser sur le succès de *Dallas*. On peut ainsi faire l'hypothèse que pour les dirigeants de CBS à l'époque, ce n'est pas *Dallas* qui est populaire mais le genre du *nighttime soap*, à l'image du western et des *sitcoms* dans les années 1950 et 1960. Michael Filerman, le producteur de la Lorimar déjà à l'origine de *Dallas* et *Knots Landing*, engage Robert McCullough, un jeune scénariste de 35 ans, pour réécrire l'épisode pilote de *Falcon Crest* qui plait à la société de production et à la chaîne et la série rentre alors en production. Mais Earl Hamner Jr. ne se reconnaît plus dans *Falcon Crest* et quittera la production après la cinquième saison. *Falcon Crest* eut un succès un peu plus modeste que *Dallas* et *Dynasty* mais parvint à bénéficier d'audiences honorables, grâce à son créneau horaire : la série est en effet diffusée sur la même chaîne que *Dallas*, CBS, à la suite de cette dernière, à 22h. Ainsi, elle est trois fois dans les dix meilleures audiences de la saison (13ème/21,4 *rating points* en 1981/1982; 24ème/18,1 *rating points* en 1985/1986 ; 23ème/17,3 *rating points* en 1986/1987), trois fois dans les trente meilleures audiences de la saison (8ème/20,7 *rating points* en 1982/1983; 7ème/22 *rating points* en 1983/1984; 10ème/19,9

[361] Terme anglais qui désigne la reprise d'une œuvre préexistante tout en réinitialisant sa narration. Le *reboot*, souvent créé par l'équipe de l'œuvre d'origine, se différencie du *remake*, qui désigne la création d'une nouvelle version d'une œuvre par une équipe créative différente.
[362] Interview de Earl Hamner Jr. par Jennifer Howard, 18 septembre 2003, Television Academy Foundation, https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-hamner-jr, consultée le 15 avril 2019.
[363] Thomas J. PUCHER, Sascha KURZ, « ''I'd Love to Bring It back, But I Can't...'' Earl Hamner, The Man Who Created Falcon Crest», TJP Publications, 1999, p. 3. http://www.falconcrest.org/english/show/interviews/crew/hamner-1999.pdf, consulté le 27 juillet 2017.

rating points en 1984/1985), avant de subir une érosion lors de ses trois dernières saisons entre 1987 et 1990 (42ème/14,2 *rating points* ; 55ème/12,5 *rating points* ; 63ème/10,2 *rating points*).

Le genre du *nighttime soap* qui se développe dans les années 1980 est le plus populaire de la décennie, devant les séries d'action et d'aventure. Ainsi, entre 1982 et 1987, les quatre *nighttime soaps* principaux – *Dallas, Knots Landing, Dynasty* et *Falcon Crest* – sont présents systématiquement dans le classement des trente séries les plus regardées aux États-Unis. En 1983/1984, ces séries sont dans les quinze premières et en 1984/1985 dans les dix premières du classement. L'une des raisons du succès quasi simultané de ces quatre séries revient à leur capacité de rassembler un public large. Le *nighttime soap* permet la rencontre des publics, en empruntant les codes du *daytime soap*, destiné à un public de femmes au foyer, pour les déplacer dans les cases dramatiques du soir, dont les programmes étaient souvent destinés prioritairement aux hommes. Pourtant, si l'on observe une hybridation des formats, le *nighttime soap* n'hybride pas les thématiques, qui restent traitées de manière séparée selon le genre. Ainsi, certains sujets sont à destination d'un public féminin et d'autres d'un public masculin : aux femmes les thématiques traditionnelles du *soap opera* – trahisons conjugales, luttes familiales –, aux hommes les sujets extérieurs au foyer – du monde des affaires à la politique étrangère[364]. Ce qui rassemble les publics, quels que soient leur genre, leur classe sociale, leur âge ou leur appartenance ethno-raciale, c'est le conflit permanent qui existe entre des personnages qui ne sont pas « des exemples de vertu et de moralité[365] ».

II.2.2. Les héroïnes des *nighttime soaps*, figures du *backlash* des années 1980

A partir des données recueillies sur les personnages principaux des *nighttime soaps*[366], nous avons pu établir des statistiques concernant la nature de la vie conjugale (est-il/elle marié·e ? Si oui, une fois ou plus ?) familiale (combien a-t-il/elle d'enfant) et professionnelle (dans quelle catégorie socio-professionnelle se situe le personnage ?) des personnages principaux, ainsi que les motifs d'apparition de chaque nouveau personnage dans la série

[364] WINCKLER, 2007, p. 72.
[365] BASSAGET, BOUTET, SÉRISIER, 2011, p. 268.
[366] *Dallas* a eu 20 personnages principaux, *Knots Landing* en a eu 23, *Dynasty* 31 et *Falcon Crest* 26. Pour la définition de « personnage principal », voir Introduction.

(apparait-il/elle pour un prétexte personnel ou professionnel ?). L'analyse de ces paramètres nous amènera à esquisser l'imaginaire familial mis en place par ces *family dramas,* autour de deux axes principaux. Dans un premier temps, nous analyserons la représentation des femmes dans les *nighttime soaps*, puis dans un second temps, nous observerons plus largement la remise en cause du modèle de la famille nucléaire, en nous demandant si elle participe à donner une image progressiste ou conservatrice de l'imaginaire familial américain[367].

Légende : *Dallas* *Knots Landing* *Dynasty* *Falcon Crest*	Pourcentage de personnages féminins				Pourcentage de personnages masculins				Pourcentage de personnages total			
Casting principal d'origine	45	50	45	55	55	50	55	45	----------			
Apparition pour raison professionnelle	22	22	17	17	50	40	27	50	45	29	21	37
Apparition pour raison personnelle	78	77	83	83	50	60	72	50	55	71	78	62
Casting principal complet	55	58	47	44	45	42	53	56	----------			
Jamais marié.e.s	18	28	33	16	0	10	11	47	10	21	21	33
Marié.e.s une fois	36	36	33	25	22	50	50	26	30	41	48	26
Marié.e.s deux fois ou plus	45	28	33	58	78	40	39	26	60	37	30	41
N'ont pas d'enfant	55	43	40	58	33	30	23	53	45	37	47	55
Ont eu un enfant	27	21	40	17	33	50	53	27	30	33	31	22
Ont eu deux enfants ou plus	18	36	20	25	33	20	23	20	25	29	22	23
Exercent un métier associé à la classe dirigeante	90	45	50	83	100	90	83	90	95	66	69	87
Exercent un métier non associé à la classe dirigeante	45	82	86	50	12	20	17	10	31	52	47	25

II.2.2.1. La place des femmes dans les nighttime soaps *: une étude quantitative*

> Les femmes à la télévision américaine ont toujours été représentées comme des objets sexuels, elles ne jouent jamais un personnage central et quand nous avions un personnage principal féminin, ce n'était que dans une comédie. […] Il n'y a rien à voir à la télévision pour la plupart des femmes, alors qu'il existe tout un ensemble d'œuvres de fiction à destination des hommes[368].

[367] Une partie du travail de ce chapitre a fait l'objet de la publication d'un article : DUPUY, 2018.
[368] Ma traduction de : « The portrayal of women on American television has always been that of a sex object, not the central character, and when we did have a central character it would only be in comedy. […] There's nothing to watch on television for most women (…), while there's been a lot of escapist fiction for men.». Esther Shapiro sur NRK-TV le 25 janvier 1984. GRIPSRUD, 1995, p. 34.

Comme toute série télévisée, la création de *Dynasty* s'explique par deux facteurs. Le premier est économique et réside dans la nécessité pour la chaîne ABC de trouver un programme fédérateur pour recueillir plus d'audience que ses concurrentes, en prenant pour modèle *Dallas,* diffusée à l'époque sur la chaîne CBS. Le second est artistique et concerne la volonté d'Esther Shapiro – la co-créatrice de *Dynasty* – de créer un programme de soirée mettant en scène des personnages féminins et à destination des femmes. A cette époque, les personnages féminins sont en minorité dans les programmes de télévision de *prime time*fselon l'étude de Donald M. Davis au printemps 1987, seuls 34,6% des 882 personnages doués de parole en soirée à la télévision américaine sont des femmes[369]. Esther Shapiro remarque également que si certaines *sitcoms* mettent en scène des personnages féminins définis autrement que comme des mères ou des objets sexuels, il n'existe pas d'équivalents dans les séries dramatiques[370]. La série qu'elle conçoit n'a pas pour seule ambition de proposer un imaginaire féminin différent mais aussi d'atteindre un public différent. On peut supposer que si jusqu'alors, les programmes de fiction diffusés en *prime time* proposent majoritairement des personnages principaux masculins et sont produits à destination des hommes, c'est en partie parce que ces programmes sont créés, écrits et produits majoritairement par des hommes. La composition des équipes de production des *nighttime soaps* vont peu à peu, par contraste avec le reste de l'industrie, se féminiser. Si l'équipe de producteurs de *Dallas* n'est composée que d'hommes et si seules trois femmes (Gwen Arner, Linda Gray et Linda Day) ont réalisé un total de quatorze épisodes sur l'ensemble de la série, l'équipe de scénaristes est quant à elle composée d'au moins 40% de femmes chaque saison[371]. De son côté, *Dynasty* est le premier *family drama* – et l'une des premières séries dramatiques diffusée à une heure de grande écoute – dont la production et l'écriture est co-supervisée par une femme : Ester Shapiro.

---

[369] Donald M. DAVIS, « Portrayals of Women in Prime-Time Network Television : Some Demographic Characteristics », Sex Roles, Vol. 23, No. 5-6, 1990, pp. 325-330.

[370] S'il faudra attendre les années 1960 pour commencer à voir des femmes divorcées – la mère de Lucy dans *The Lucy Show* (*L'extravagante Lucie*, CBS, 1962-1968), la mère de Samantha dans *Bewitched* (*Ma sorcière bien aimée*, ABC, 1964-1972) – ou célibataires – qui sont soit veuves comme Julia dans *Julia* (NBC, 1968-1971) ou célibataire inexpliquée comme Carol Brady dans *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974) – en tant que second rôle, ce sont les personnages de Mary Richards – interprétée par Mary Tyler Moore – dans *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), de Maude Findlay dans *Maude* (CBS, 1972-1978) et celui de Ann Romano dans *One Day at a Time* (CBS, 1975-1984) qui ont véritablement proposé les premiers rôles principaux féminins non stéréotypés à la télévision américaine – la première refusant le mariage pour sa carrière et son indépendance, la seconde étant veuve une fois et divorcée deux fois, et la troisième élevant seule ses enfants suite à son divorce.

[371] EDGERTON, 2009, p. 312.

L'époque de production de *Dynasty* est marquée, dans le domaine de la création télévisuelle, par une volonté croissante de certain·e·s scénaristes de s'impliquer davantage dans la création des scénarios et de ne pas être de simples exécutant·e·s des volontés des producteurs. Ainsi, le mouvement de la *Quality Television* – qui est notamment défini par une évolution des pratiques narratives – émerge à la télévision avec *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1987), une série diffusée pour la première fois le 15 janvier 1981, quand *Dynasty* voit son pilote diffusé trois jours plus tôt, le 12 janvier. Les deux séries cherchent à toucher deux publics très différents : *Hill Street Blues* est diffusée le mardi à 22h – une case dévolue à un public adulte – alors que *Dynasty* est diffusée le lundi (puis mercredi) à 21h – un créneau pour un public plus familial. Quand *Dynasty* doit être un succès majeur pour continuer à rester à l'antenne, *Hill Street Blues* veut toucher un public spécifique, celui des classes moyennes supérieures et peut donc se permettre de recueillir moins d'audience. Ce qui réunit les deux séries, c'est la volonté de leurs scénaristes de représenter les rapports humains dans leur complexité. *Hill Street Blues* est l'une des premières séries policières à ne pas traiter uniquement des questions professionnelles relatives aux enquêtes mais à introduire des intrigues relatives à la vie privée des policiers. Si le capitaine Furillo et ses équipes sont en majorité des hommes – les rôles principaux de *Hill Street Blues* sont interprétés par quinze hommes et trois femmes –, *Cagney & Lacey* (*Cagney et Lacey*, CBS, 1982-1988), créée un an plus tard permettra une évolution dans la représentation des femmes dans la police, en mettant en scène un duo de policières – interprétées par Sharon Gless et Tyne Daly[372] – en tant que personnages principaux. Quelques années auparavant, il n'y avait aucun personnage principal ou secondaire féminin dans les séries policières les plus populaires comme *Kojak* (CBS, 1973-1978) ou *Starsky & Hutch* (*Starsky et Hutch*, ABC, 1975-1979).

A l'inverse des séries policières de la même époque, les compositions des castings principaux des *nighttime soaps* laissent une place importante aux femmes, allant parfois jusqu'à une parité parfaite. Ainsi, les castings principaux d'origine des *nighttime soaps* – celui qui est au générique de la première saison de chacune des séries – sont presque paritaires, présentant entre 45% et 55% de personnages masculins et féminins, quand les castings principaux complet – tous les personnages principaux apparus dans chacune des séries – sont composés de 44% à

[372] Qui interprétera plus tard Maxine Gray dans le *family drama Judging Amy* (*Amy*, CBS, 1999-2005).

58% de personnages féminins, et de 42% à 56% de personnages masculins. Le premier élément discriminant est visible quand on analyse les motifs d'apparition des nouveaux personnages principaux. Ainsi, entre 77% et 83% des nouveaux personnages féminins apparaissent dans ces séries pour des raisons privées (par exemple, dans *Dynasty*, Alexis Colby revient à Denver pour renouer avec ses enfants), contre 17% à 22% pour des raisons professionnelles (par exemple, dans *Knots Landing*, Jill Bennet apparaît dans la série en tant que collègue de Mack MacKenzie). Concernant les personnages masculins, ils sont entre 50% et 72% à apparaitre pour des raisons privées, contre 27% à 50% pour des raisons professionnelles. Le ratio de personnages masculins apparaissant pour des raisons privées est moins élevé que pour les personnages féminins et à l'inverse, les personnages masculins sont plus nombreux à apparaître pour des raisons professionnelles que les personnages féminins. Cette différence notable renforce les normes de genre, en induisant une plus forte propension des hommes à s'occuper des affaires professionnelles et des femmes à s'occuper des affaires familiales et domestiques, même si, indépendamment de leur genre, les personnages apparaissent dans les *nighttime soaps* majoritairement pour des raisons privées. Indépendamment de leur genre, les personnages apparaissent dans les *nighttime soaps* majoritairement pour des raisons privées. C'est dans *Dallas* que les nouveaux personnages apparaissent le plus pour des raisons professionnelles (45%) et dans *Knots Landing* et *Dynasty* qu'ils font le plus souvent leur entrée pour des raisons privées (71% et 78%). Si généralement la vie privée est davantage mise en avant, c'est que les liens familiaux sont garants de la continuité narrative des *nighttime soaps*. Pourtant, ces séries montrent une évolution de la représentation de la vie professionnelle et privée des personnages, notamment de celle des femmes.

Le premier marqueur de l'évolution de la place des femmes dans l'imaginaire familial proposé par *Dallas* par rapport aux *family dramas* des années 1970, concerne leur rapport au mariage. Dans *Dallas*, les femmes ne sont que 36% à ne s'être mariées qu'une fois, alors que ce modèle représentait l'écrasante majorité dans les *family dramas* précédents. Par ailleurs, quand on analyse les données relatives à l'emploi des personnages féminins des *nighttime soaps* et contrairement à ce que l'on a pu observer à propos des personnages féminins des *family dramas* ruraux des années 1970 – Caroline Ingalls dans *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983) ou Olivia Walton dans *The Waltons* (CBS, 1972-1981), dont la situation sociale est restée

la même du début à la fin de la série –, on remarque que la plupart des femmes travaillent à un moment donné de la série en dehors de leur foyer.

S'il existe un écart genré dans l'appartenance aux catégories dirigeantes[373] – entre 45% et 90% des personnages féminins ; entre 83% et 100% des personnages masculins –, les *nighttime soaps* mettent en scène des personnages principaux qui exercent une profession qui relève majoritairement de cette classe – entre 66% et 95% des personnages dans chaque série. A l'inverse, entre 10% et 20% des personnages principaux masculins exercent ou ont exercé un emploi qui n'est pas associé aux catégories dirigeantes, contre 45% à 86% des personnages principaux féminins. Les emplois non dirigeants exercés par des femmes sont, pour la plupart, des stéréotypes féminins. Les métiers les plus représentés parmi les personnages principaux féminins sont chanteuse (Cathy, Lilimae et Ginger dans *Knots Landing* ; Dominique dans *Dynasty*), secrétaire (Dana, Claudia et Krystle dans *Dynasty*), assistante (Leslie et Tracy dans *Dynasty*, Pamela dans *Falcon Crest*) et les hôtesses ou *call girl* (Paige dans *Knots Landing* et Terry dans *Falcon Crest*) et serveuse (Valene dans *Knots Landing* ; Cally dans *Dallas*). Par ailleurs, on trouve les domaines de la mode (Diana dans *Knots Landing*), de la décoration d'intérieur (Fallon dans *Dynasty*) et de l'art (Sable est galeriste et Alexis peintre dans *Dynasty*) et on compte également une institutrice (Ginger dans *Knots Landing*) ainsi qu'une salariée d'un organisme de charité (Claudia dans *Knots Landing*), qui viennent compléter cet inventaire des métiers « féminins ». Même quand les personnages principaux féminins ont des postes dirigeants, il s'agit souvent d'entreprises dont la clientèle est féminine, comme Pamela dans *Dallas* qui dirige une société de cours d'aérobic ou Sue Ellen dans la même série qui dirige pendant un temps une marque de lingerie.

Bien que les personnages féminins ne se définissent plus exclusivement par leur rôle domestique, les femmes restent caractérisées de manière différente des hommes, notamment dans leur rapport au travail. Si elles n'exercent pas aussi souvent des métiers dirigeants que les hommes et qu'elles sont plus nombreuses à exercer des professions non qualifiées que les hommes, 100% des personnages féminins adultes de *Dallas* travaillent ou ont travaillé à un moment de la série. Utilisé tel quel, ce chiffre pourrait laisser à penser que la mère au foyer

[373] Raymond ARON, « Catégories dirigeantes ou classe dirigeante ? », *Revue française de science politique*, Vol. 15, 1965, p. 7-27.

n'est plus le modèle dominant de la représentation des femmes dans les *family dramas*. Or, les personnages féminins n'accèdent pas immédiatement à cette forme d'émancipation sociale. Elles commencent généralement à travailler plus tard que les hommes et surtout, elles sont beaucoup moins représentées en situation réelle de travail que leurs homologues masculins. Ainsi, durant les huit premières saisons de *Dallas*, le personnage de Sue Ellen Ewing est défini (comme la majorité des personnages féminins) comme femme au foyer Elle a presque 40 ans quand elle travaille pour la première fois, en achetant des parts dans une marque de lingerie (S08E25) et bien qu'elle finisse par exercer un emploi, le personnage de Sue Ellen n'est que très peu mis en scène en situation effective de travail. Ainsi, ce personnage est construit sur le modèle des femmes au foyer blanches américaines des années 1950 et 1960, non pas les femmes au foyer modèles et souriantes présentes dans les fictions télévisées et cinématographiques de l'époque – qui n'ont jamais existé réellement, comme l'affirme Stephanie Coontz – mais celles dont la vie pouvait se résumer par quatre mots commençant par la lettre B : bowling, bridge, *boredom* (ennui) et *booze* (terme familier pour désigner une boisson alcoolisée[374]). Sue Ellen ressemble ainsi aux femmes décrites par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* – livre paru 15 ans avant la première diffusion de *Dallas* –, celles qui sont majoritairement représentées dans l'imaginaire familial américain. Ces femmes au foyer aliénées existent mais elles ne sont qu'une partie des femmes américaines, celles des classes moyennes et supérieures, précisément le milieu social de Sue Ellen.

Présente dans 308 des 357 épisodes de *Dallas*[375], Sue Ellen Ewing est le personnage féminin le plus important de la série et le quatrième personnage le plus récurrent, après J.R. Ewing (356 épisodes), Cliff Barnes (339 épisodes) et Bobby Ewing (327 épisodes). Le parcours de Sue Ellen, dans les douze saisons où elle apparaît dans le casting principal de la série, est entrecoupé d'évènements dramatiques, la menant souvent à rechuter dans son addiction : l'alcoolisme. Au début de la série, c'est à l'occasion de l'annonce de la grossesse de sa belle-sœur, Pamela Barnes, que l'on voit Sue Ellen boire lors d'un barbecue familial (S01E05). Si Sue Ellen boit, c'est qu'elle n'a pas réussi à tomber enceinte et perçoit ce déficit de maternité comme un échec. Devant le comportement de son mari – absent et infidèle –, elle s'engage assez rapidement dans une première relation extra-conjugale avec Cliff Barnes et devient

[374] COONTZ, 2000, p. 35.
[375] http://www.imdb.com/title/tt0077000/fullcredits?ref_=tt_ql_1, consulté le 27 octobre 2017.

enceinte peu de temps après (S02E10). La paternité fait l'objet d'un doute pendant longtemps, avant qu'un test confirme que l'enfant est de J.R. (S03E17). Au cours d'une cure de désintoxication, Sue Ellen s'échappe de l'établissement et donne naissance à son fils (S02E23-24). La mise en scène d'une mère qui consomme abusivement de l'alcool pendant sa grossesse n'est pas anodin, alors qu'à l'époque, le sujet de l'alcoolisation fœtale aux États-Unis arrive sur le devant de la scène[376]. A la suite de son accouchement, elle est victime d'une dépression post-partum, un syndrome qui affecte environ 15% des femmes américaines après leur accouchement[377]. Après avoir entamé une relation avec un autre homme, Clayton Farlow (S03E08), elle se prépare à divorcer de J.R. mais à la fin de la saison, Clayton est supposé mort, ce qui entraine Sue Ellen à rechuter dans l'alcoolisme (S03E22-23). Elle quitte Southfork Ranch (S04E16), obtient le divorce et la garde de son fils (S05E04). Peu de temps après, elle revient à Dallas et entame une nouvelle relation avec Cliff (S05E17). J.R. revient peu à peu vers elle et Sue Ellen et lui se remarient moins d'un an plus tard (S06E10). Quelques semaines plus tard, Sue Ellen constate une nouvelle infidélité de son mari (S06E23), ce qui entraine une nouvelle rechute alcoolique. (S06E26). Alors qu'elle s'est mise à travailler quelques épisodes auparavant, son émancipation sociale ne la protège pas de l'alcoolisme, puisque très peu de temps après, elle rechute alors que son fils a des ennuis de santé (S08E27).

Le parcours de Sue Ellen tout au long de la série conforte la théorie de Ien Ang sur la dépendance à l'alcool, utilisée au cinéma et à la télévision, en particulier dans les fictions mélodramatiques comme le *nighttime soap*, pour métaphoriser l'impuissance d'un personnage face à sa situation personnelle ou professionnelle[378]. Mais l'addiction ne s'explique par de la même façon selon le genre du personnage. Quand les personnages féminins sont victimes d'addiction à cause d'un problème concernant leur vie privée, les personnages masculins victimes d'addiction le deviennent à cause de problèmes professionnels. Sue Ellen est alcoolique à cause des multiples échecs de sa vie privée, alors que Digger Barnes est alcoolique à la suite de son échec professionnel. Dans *Knots Landing,* Karen Fairgate souffre d'une addiction aux médicaments parce qu'elle se fait du souci pour sa fille, Diana, alors que Cliff

---

[376] https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00036699.htm, consulté le 31 octobre 2017.
[377] https://www.nimh.nih.gov/health/publications/postpartum-depression-facts/index.shtml, consulté le 31 octobre 2017.
[378] Ien ANG, *Watching Dallas, Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York, Routledge, 1987, p. 64-65.

Barnes développe lui aussi une addiction aux tranquillisants dans *Dallas* parce qu'il est anxieux de la situation de son entreprise. Ce type d'exemples est symptomatique de la différenciation genrée des rôles dans les *nighttime soaps*.

II.2.2.2. Le corps des femmes comme instrument de punition de la transgression : le viol dans Knots Landing *et les catfights dans* Dynasty

Au-delà de leur caractérisation au long cours, certaines situations plus spécifiques montrent des personnages féminins de *nighttime soaps* en difficulté face à la norme traditionnelle – rester au foyer, avoir des enfants et s'en occuper. Un certain nombre de personnages doivent faire face à l'échec de leur maternité, qui est le plus souvent représenté par une fausse-couche. En sont victimes Karen Fairgate (*Knots Landing* S01E10), Krystle Carrington (*Dynasty* S02E07), Emma Channing (*Falcon Crest* S01E10), Melissa Agretti (*Falcon Crest* S03E19) et Sue Ellen Ewing (*Dallas* S07E20). Quand elles arrivent à être mère, on leur reproche de ne pas rester au foyer, jusqu'à parfois être considérées comme des « salopes », un phénomène appelé « *slut shaming* » en anglais. Si ce terme a surtout été employé à partir des années 1990, il est dérivé d'un concept qui consiste à culpabiliser ou rejeter le blâme sur les victimes, appelé « *victim blaming* », une expression utilisée pour la première fois par le psychologue William Ryan dans son ouvrage *Blaming the Victim* publié en 1972. Le cadre empirique du concept de William Ryan repose sur une réponse au rapport Moynihan. Si William Ryan illustre le blâme de la victime avec l'exemple des Noir·e·s américai·ne·s, ce concept peut être utilisé pour décrire les discriminations dont sont victimes les groupes opprimés de par leur couleur de peau, leur appartenance à une classe sociale ou un genre.

On peut trouver un cas précis de *victim blaiming* dans l'un des premiers épisodes de *Knots Landing*, qui met la lumière sur l'un des personnages féminins principaux : Laura Avery (*The Lie*, S01E04). L'épisode – scénarisé par une femme, Claudia Adams – est important à double titre : parce qu'il est l'un des premiers de la série et parce qu'il aborde un sujet de société qui commence à préoccuper les Américain·e·s à l'époque, le viol. Cet épisode qui se focalise sur Laura Avery va permettre aux téléspectateurs/trices de mieux la connaître. L'événement dramatique dont elle est victime va ainsi faire partie de la définition de son personnage pour le reste de la série. Le viol – qui fera d'ailleurs l'objet d'un arc narratif plus long dans la onzième

saison – est en effet un sujet de société majeur dans les États-Unis d'après-guerre et plus précisément à l'époque de la diffusion de cet épisode de *Knots Landing*. Prenant conscience de l'augmentation du nombre de viols dans les années 1970, les milieux féministes commencèrent à propager le concept de « culture du viol », notamment dans deux ouvrages : *Rape : The First Sourcebook for Women* (1974), dirigé par Noreen Connell et Cassandra Wilson pour les *New York Radical Feminists et Against Our Will* (1975) de Susan Brownmiller. Selon un rapport du Département de la Justice, en 1979, 192.000 viols ont été décomptés aux États-Unis, soit un taux de 1.1‰[379], un chiffre qui doit également prendre en compte le fait que seulement 50% des viols sont déclarés à la police à la même époque[380]. Une autre statistique est aussi illustrée par l'épisode de *Knots Landing* : plus de six viols sur dix (116 000) ont été commis par une personne étrangère à la victime[381]. Aujourd'hui, si certaines statistiques détaillées – notamment les viols en milieu universitaire – montrent un taux élevé, le taux global de viols est plus bas qu'au début des années 1980, bien que « quantifier les agressions sexuelles [soit] un exercice hautement spéculatif, sachant qu'on estime à au moins 80% le nombre de victimes de viol ne signalant pas le crime aux autorités[382] ».

La scène d'ouverture de l'épisode montre tour à tour les quatre couples de personnages principaux lors de leur petit déjeuner. Tous parlent d'un violeur en série qui sévit dans la ville. Mis à part ce fait divers dans les journaux, rien ne semble troubler la quiétude de la routine matinale de trois des quatre couples. En revanche, chez Richard et Laura Avery, la situation est toute autre : Richard fait des réflexions à sa femme sur la manière dont elle lui prépare son petit déjeuner et semble plus troublé par ses affaires professionnelles que par le violeur en série. Le couple Avery est ainsi montré comme le plus dysfonctionnel des quatre. Vêtue d'une robe rouge, Laura rencontre sa voisine Valène en sortant de chez elle. Prétextant se rendre chez son médecin, Laura dépose Valène en centre-ville et se rend seule dans un bar. Elle commande une boisson au comptoir. L'endroit, sombre, est uniquement peuplé d'hommes. Un des clients du bar vient à sa rencontre et lui allume une cigarette. C'est un artiste qui lui montre l'esquisse de portrait qu'il vient de faire d'elle. L'artiste propose à Laura de le suivre chez lui. Elle le suit

---

[379] *Criminal Victimization in the United States, 1979, A National Crime Survey Report* NCJ-76710, NCS-N-19, US Department of Justice, Bureau of Justice Statistics, septembre 1981, p. 22-23.
[380] *Ibid.* p. 76.
[381] *Ibid.* p. 44.
[382] Jon KRAKAUER*, Sans consentement, enquête sur le viol*, (trad.) Marion Roman, 2017 [2016], Paris, 10/18, p. 12.

mais une fois arrivé chez lui, l'artiste se montre de plus en plus entreprenant. Laura refuse ses avances, mais l'artiste finit par la violer hors du champ de vision de la caméra. Quand Richard découvre Laura chez eux, la robe déchirée et en sang, il présume que c'est à cause du violeur en série et Laura va appuyer cette version d'un hochement de tête, vraisemblablement par honte et par culpabilité. Le lendemain, Laura est convoquée au commissariat pour identifier son agresseur. Aucun homme présent n'est son violeur mais elle en désigne pourtant un, qui est très vite disculpé. A la fin de l'épisode, Richard annonce à Laura que la police a arrêté le violeur en série qu'elle avait désignée comme son agresseur. Elle téléphone à la policière qui l'avait accueillie, et lui avoue que le violeur en série n'est pas son agresseur. La lieutenante lui répond qu'elle s'en doutait, mais quand elle lui propose de poursuivre les recherches, Laura décline. Dans la scène finale, les quatre couples sont au restaurant pour célébrer l'arrestation du violeur. Laura fait son choix de menu mais Richard la contredit et choisit à sa place. Laura quitte alors la table et l'épisode se clôt en la montrant rencontrant un homme, au fond du restaurant, qui lui allume sa cigarette.

Par sa structure, l'épisode contribue à culpabiliser la victime. En jouant sur un effet de mimétisme renvoyant à la scène initiale de la rencontre entre Laura et son violeur, la scène finale semble transformer la victime en fautive. Le « mensonge » du titre de l'épisode peut alors être compris de plusieurs manières. Il peut s'agir de la désignation d'un faux coupable, mais il peut également s'agir du mensonge originel, celui de la raison de la présence de Laura en ville et spécifiquement dans ce bar. Dans les deux cas de figure, le titre met en accusation le personnage de Laura, alors qu'elle se trouve être la victime. Au-delà du titre, plusieurs éléments peuvent nous amener à penser que l'épisode est construit de manière à culpabiliser Laura. Si on nous montre qu'elle a bien été agressée et qu'elle n'était pas consentante, le statut de victime de Laura se fragilise à mesure que l'épisode avance. Le dysfonctionnement de son couple, son statut de mère au foyer malheureuse – « je me sens souvent si seule[383] » –, son besoin de reconnaissance depuis l'enfance – « je faisais tout pour attirer l'attention, de qui que ce soit[384] » – et sa volonté manifeste de séduire des hommes autres que son mari sont des éléments qui peuvent nous faire penser que le viol est l'aboutissement logique d'un ensemble d'évènements qui ont amené Laura à non pas être victime d'un viol mais presque coupable d'adultère. Après

[383] Ma traduction de : « I just get so lonely ».
[384] Ma traduction de : « I used to do things to attract attention. ».

cet épisode, bien qu'il ne soit pas explicitement fait référence au viol, les relations entre Laura et son mari, déjà dégradées, vont se distendre davantage, notamment à cause de la volonté de Laura de travailler en dehors de son foyer, ce qu'elle commence à faire dans une agence immobilière dès la fin de la première saison (S01E11). Le point de rupture est certainement atteint alors que Richard quitte son emploi, espérant en trouver un meilleur, alors que Laura est épanouie dans son entreprise (S02E04). Par ailleurs, Richard commence à avoir des maitresses quatre épisodes après le viol de Laura (S01E08), quand Laura aura un amant dans la troisième saison (S03E07), avant que le couple ne se sépare du fait du départ de Richard à la fin de la quatrième saison (S04E21).

L'épisode *The Lie* n'est pas la seule fois dans *Knots Landing* où le viol est utilisé comme un argument de dévalorisation de la parole féminine. Au début de *Hitchhike* (S02E01), Sid Fairgate, alors en voiture, est interpellé par une jeune femme qui souhaite qu'il la prenne en stop. Il refuse poliment mais en s'éloignant, il voit dans son rétroviseur que la jeune femme est prise à partie par deux hommes, qui semblent vouloir l'entrainer dans une camionnette. Sid revient sur ses pas, récupère la jeune femme dans sa voiture et invective les deux hommes. Une fois installée dans le véhicule, l'auto-stoppeuse tente de racketter Sid, en lui demandant de l'argent. Elle le menace de crier et de l'accuser de viol s'il ne cède pas à son chantage. Sid ne croit pas à la menace, qui est pourtant mise à exécution par l'auto-stoppeuse. Dans cette séquence, le viol est utilisé comme un prétexte fallacieux de la part d'une femme pour arnaquer un homme, un exemple qui tend à dévaloriser la parole des véritables victimes. La mise en scène d'un viol est un outil narratif qui semble toujours se retourner contre les personnages féminins afin de les dévaloriser, voire de les affaiblir.

S'il n'y en a pas dans *Dallas* ou *Falcon Crest*, plusieurs viols ont lieu dans *Dynasty*. L'un des plus marquants est peut-être celui de Kirby Anders, la fille de Joseph Anders, qui est le majordome du patriarche Blake Carrington. Contrairement à Laura Avery, Kirby n'est pas violée par un étranger, mais par Adam Carrington, le fils de Blake (S03E11). Suite à ce viol, Kirby est enceinte et décide de garder l'enfant. Un an plus tard, elle se fiance avec son violeur (S04E14) et finit par perdre l'enfant suite à de nombreuses de complications pendant sa grossesse (S04E16). Que ce soit dans *Knots Landing* ou dans *Dynasty*, les femmes victimes de viol subissent une double peine : en plus de l'agression, elles sont victimes de dommages collatéraux, pouvant aller de la simple culpabilisation pour Laura, jusqu'à porter l'enfant issu

de la relation forcée pour Kirby. Ce qui est reproché aux deux victimes de viol c'est leur incapacité à se conformer à la norme féminine traditionnelle. Ainsi, Laura semble lassée de sa vie conjugale et cherche à rencontrer d'autres hommes – ce qui est montré au début et à la fin de l'épisode *The Lie* –, quand Kirby est une briseuse de ménage accomplie – elle apparaît dans la série revenant de Paris où elle a entretenu une relation avec son patron, un homme marié ; de la même manière, quand elle retourne à Denver, elle garde l'enfant de son amie d'enfance, Fallon Carrington, et s'éprend du mari de cette dernière, Jeff Colby.

Si le corps des femmes dans les *nighttime soap* est un moyen narratif de punir les personnages féminins qui transgressent la norme, il est également un instrument de plaisir pour les téléspectateurs/trices, notamment au travers d'un motif narratif qui rendit *Dynasty* célèbre, appelé « *catfight* ». Ce terme, qui signifie littéralement « combat de chats » – mais qui se traduit en français par l'expression « crêpage de chignons » – est apparu au milieu du XIXe siècle pour désigner l'affrontement physique entre deux femmes[385]. Le *catfight* est devenu un motif récurrent dans le cinéma américain des années 1950, principalement dans le cinéma pornographique mais aussi dans les *daytime soaps* et dans certains films de série B des années 1960 et 1970, comme *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965). Selon Susan Jeanne Douglas, la forme la plus iconique du *catfight* réside dans l'affrontement « d'une épouse traditionnelle (blonde) et d'une femme carriériste (brune)[386] ». Si *Dallas* propose également des scènes de tensions ou de conflits entre deux personnages féminins, *Dynasty* se démarque de sa concurrente en proposant une mise en scène beaucoup plus excessive et graphique de véritables combats féminins[387]. Le *catfight* dans *Dynasty* est un artifice narratif destiné à créer du plaisir chez les téléspectateurs hétérosexuels, tout comme les combats de boxe féminine à la fin du XIXe siècle était organisés afin d'assouvir les pulsions voyeuristes des hommes[388], mais également chez les téléspectatrices hétérosexuelles et téléspectateurs homosexuels pour d'autres raisons[389].

---

[385] Philip H. HERBST, *Wimmin, wimps & wallflowers: an encyclopaedic dictionary of gender and sexual orientation bias in the United States*, Yarmouth, Intercultural Press 2001, p. 46.
[386] Ma traduction de : « a traditional wife (blond) the other a grasping , craven careerist (brunette) ». Susan Jeanne DOUGLAS, *Where the Girls are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Time Books, 1995, p. 221.
[387] FEUER, 1995, p. 119.
[388] James GARBARINO, S*ee Jane Hit: Why Girls Are Growing More Violent and What We Can Do About It*, Londres, Penguin Books, 2004, p. 80.
[389] Voir partie II.4.2.

Le conflit est un des ressorts narratifs le plus utilisé dans les *nighttime soaps*, qu'il soit d'ordre professionnel ou familial. Les personnages en viennent souvent à se battre, mais quand les hommes utilisent leurs poings pour affirmer leur virilité, les affrontements physiques entres femmes visent à une érotisation des corps. Ainsi, les scènes de *catfights* proposées aux téléspectateurs – masculins – de *Dynasty* montrent deux femmes se battre de manière très violente, s'arrachant tout ou partie de leurs vêtements, voire finissant dans un plan d'eau (S03E23) ou une mare de boue (S06E21), dans l'unique but de focaliser l'attention du public sur les corps des femmes qui combattent, en axant la mise en scène sur l'hyper sexualisation des corps féminins. Ce procédé avait déjà été utilisé dans d'autres séries diffusées à la même époque sur la même chaîne que *Dynasty*, ABC, dans le cadre de la *jiggle television*[390].

Se conformant au schéma décrit par Susan Jeanne Douglas, le premier *catfight* qui est mis en scène au début de la deuxième saison de *Dynasty* (S02E03) oppose une femme brune – Alexis Colby, ancienne épouse de Blake Carrington – à une femme blonde – Krystle Carrington, nouvelle épouse de Blake Carrington. Sur l'ensemble des neuf saisons de la série, on ne recense pas moins de 80 *catfights* entre les deux personnages. Dans une grande majorité des cas, le mobile des affrontements est un homme, comme quand elles se battent à cause de la relation qu'entretiendrait Krystle avec un autre homme que son mari (S02E19), à cause du comportement d'Alexis vis-à-vis de la maladie de son gendre Jeff Colby (S03E16) ou à propos de la santé de Blake Carrington (S06E14). D'autres combats voient s'opposer Alexis à d'autres personnages féminins comme Dominique Deveraux (S07E12) ou Sable Colby (S09E21). Citons également les *catfights* de Sammy Jo Carrington, celui qui l'oppose à Claudia Blaisdel Carrington et Amanda Carrington qui se termine dans une piscine (S06E31) ou un autre avec Fallon Carrington Colby qui se termine dans la boue (S09E05).

Au-delà de la dimension visuelle des *catfights*, il est intéressant d'analyser les raisons qui poussent dans la série deux femmes à se battre. Au départ, la rivalité d'Alexis Colby et Krystle Carrington vient du fait qu'elles ont, chacune à leur tour, épousé le même homme. On peut leur appliquer le test de Bechdel-Wallace, du nom de la dessinatrice Alison Bechdel, qui inventa ce concept dans une vignette de *Dykes to Watch Out For* (*Lesbiennes à suivre*, 1983-

[390] Voir partie II.1.2.2.

2008), inspirée par l'une de ses amies, Liz Wallace. Dans une histoire de cette bande dessinée, intitulée *The Rule*, le personnage de Ginger explique le principe à son amie Mo :

> Je ne vais voir un film que s'il satisfait à trois règles simples. **Un**, il doit y avoir au moins deux personnages féminins qui, deux, **se parlent** entre elles à propos, trois, d'autre chose que d'un **homme**[391] .

Si l'on applique aux quatre-vingt affrontements qui opposent Alexis Colby et Krystle Carrington dans la série le test de Bechdel-Wallace, on peut estimer que près de la moitié de ces *catfights* ne réussissent pas le test, à savoir s'il y a bien deux personnages en présence et qu'elles se parlent mais le sujet de leurs conversations – et de leurs disputes – est le plus souvent un homme. Par exemple, elles se battent à cause de la relation qu'entretiendrait Krystle avec un autre homme que son mari (S02E19), à cause du comportement d'Alexis à propos de la maladie de son gendre Jeff Colby (S03E16) ou à propos de la santé de Blake Carrington (S06E14).

Malgré ses intentions originelles et au vu de l'imaginaire féminin mis en scène dans *Dynasty*, il n'est pas étonnant de voir Esther Shapiro qualifiée par Jane Feuer de « la plus méconnue des intellectuelles néo-conservatrices des années 1980[392] ». A partir de l'intention de créer un programme à destination des femmes, le motif du *catfight* permet d'attirer le public masculin vers un genre qui ne lui était pas traditionnellement destiné et se place dans l'héritage des séries de la *jiggle television*, diffusées quelques années auparavant sur la même chaîne que *Dynasty*, ABC. Bien que les femmes soient plus représentées dans les *nighttime soaps* que dans les autres types de séries dramatiques, leurs représentations se limitent souvent à des rôles à connotations négatives, traditionnels ou stéréotypés. Les *nighttime soaps* proposent un nombre important des personnages féminins – elles sont plus représentées que dans les autres genres de fictions télévisées – mais dans le même temps, ces représentations dévalorisent la place des femmes dans la société. Cela nous amène à analyser la portée idéologique des *nighttime soaps* sur un autre sujet récurrent du genre : l'explosion du modèle de la famille nucléaire.

---

[391] Ma traduction de : « I only go to a movie if it satisfies three basic requirements. **One**, it has to have at least two women on it. who, two. **talk** to each other about, three, something besides a **man**. ». Alison BECHDEL, *Dykes to Watch Out For*, Firebrand Books, 1986, p. 22-23. Les mots indiqués en gras sont de l'autrice.
[392] Ma traduction de : « the great unsung neoconservative intellectual of the 1980s ». FEUER, 1995, p. 118.

II.2.3. La déconstruction du modèle familial nucléaire dans les *nighttime soaps* : outil conservateur ou volonté libérale ?

Certaines caractéristiques communes aux quatre *nighttime soaps* vont construire tout au long de la décennie 1980 un imaginaire familial en opposition avec celui des *family dramas* des années 1970, qui met l'accent sur l'éclatement progressif de la famille nucléaire. Quand *The Waltons* ou *Little House ont the Prairie* proposaient un imaginaire familial idéalisé en se focalisant sur une seule famille autour de laquelle gravitait les personnages principaux, trois des quatre *nighttime soaps* présentent dans leur casting principal deux familles rivales. Dans *Dallas*, ce sont les Ewing et les Barnes, dans *Dynasty* les Carrington et les Colby et dans *Falcon Crest*, les Channing et les Gioberti. Des membres de ces familles s'unissent parfois lors de mariages mais s'affrontent souvent pour des raisons de rivalités professionnelles. Dans *Knots Landing*, ce sont plusieurs familles différentes qui interagissent – quatre au début de la série – et qui vont parfois avoir des conflits mais pas de manière aussi manichéenne que dans les autres *nighttime soaps*. La déconstruction par les *nighttime soaps* de l'imaginaire familial idéalisé passe aussi par la présence d'un grand nombre d'enfants illégitimes. Dans *Dallas,* Ray Krebbs se révèle être le fils illégitime de Jock Ewing, son employeur (S04E07) et James Beaumont celui de J.R. Ewing (S13E06). Dans *Falcon Crest*, Richard Channing se révèle être le fils illégitime de Douglas Channing (S02E01), dans *Knots Landing* c'est Paige Matheson qui est la fille illégitime de Mac Mackenzie (S07E29) et dans *Dynasty,* Dominique Deveraux est la fille illégitime de Tom Carrington et par conséquent la demi-sœur de Blake Carrington (S04E26). La récurrence de ce type de personnage dans les quatre *nighttime soaps* témoigne d'une évolution des mœurs, qui contraste avec la monogamie des couples des *family drama* des années 1970.

La différence de l'imaginaire familial mis en place par les *nighttime soaps* passe aussi par une analyse de leur composition. Quand les familles Waltons, Ingalls, Lawrence ou Bradford étaient composées d'au moins 3 enfants, une grande partie des personnages adultes des *nighttime soaps* n'ont pas d'enfant (entre 37% et 55% indépendamment des sexes), un chiffre encore plus marqué chez les personnages féminins (entre 40% et 58%) que chez les personnages masculins (entre 23% et 53%). Ainsi, dans *Dallas*, sur vingt couples différents présentés tout au long de la série, seule la moitié vont avoir un enfant et seuls six enfants apparaissent au cours de la série et chaque fois, ces enfants n'ont ni frère ni sœur. Par ailleurs,

les personnages qui ont des enfants dans les *nighttime soaps* n'en ont le plus souvent qu'un (entre 22% et 33% globalement ; entre 17% et 40% des personnages féminins ; entre 27% et 53% des personnages masculins) plutôt que deux ou plus (entre 22% et 29% globalement ; entre 18% et 26% des personnages féminins ; entre 20% et 33% des personnages masculins). On peut également remarquer une différence au niveau du nombre de mariages. Si la plupart des personnages des *family dramas* ne se mariaient qu'une fois – exception faite de Tom Bradford, qui devient veuf brièvement dans *Eight is Enough* et se remarie en suivant –, on constate une forte proportion des seconds mariages dans les *nighttime soaps* (entre 30% et 60% en général ; entre 28% et 58% pour les personnages féminins ; entre 26% et 78% pour les personnages masculins). La proportion de femmes mariées plus d'une fois est la plus importante dans *Falcon Crest* (58%), alors que la proportion d'hommes mariés plus d'une fois est la plus importante dans *Dallas* (78%). Seules *Knots Landing* (41%) et *Dynasty* (48%) présentent un taux de personnages mariés une seule fois plus important que celui des remariés ou des célibataires. Si les mariages ne durent pas, c'est également une question de dynamique narrative : un couple heureux en ménage est condamné à être en « périphérie de la narration[393] », comme c'était déjà le cas pour les *daytime soaps*. La forte propension des remariages dans ces séries s'explique par des éléments narratifs comme la mortalité élevée mais surtout par le nombre important de divorces et de séparations au fil des saisons. Bien que le taux de séparations dans les *nighttime soaps* soit proportionnellement plus important qu'il ne le fut aux États-Unis à la même époque, le nombre important de divorces et de séparations dans ces séries télévisées traduit une dynamique qui voit le nombre de divorce doubler aux États-Unis entre la fin de la décennie 1960 et le début de la décennie 1980[394], passant de 2,4‰ en 1965 à 5,1‰ en 1980, dépassant dès 1973 le plus haut taux de divorce du XXe siècle, atteint auparavant en 1946, à 4,3‰[395]. Ce n'est qu'au milieu des années 1980 que le taux repartira lentement à la baisse pour redescendre en dessous de la barre des 5‰ (4,9‰ en 1985[396]).

A cette période, le taux de divorce est au plus haut mais dans le même temps, le taux de mariage atteint également un niveau que le pays n'avait pas connu depuis le début des années 1950 Face à cette propension au divorce dans les *nighttime soaps*, on pourrait dire, comme Jane

[393] Ma traduction de : « the periphery of the narrative ». FEUER, 1995, p. 123.
[394] MINTZ, KELLOG, 1988, p. xiv.
[395] NCHS, *Monthly Vital Statistics Report*, Vol. 36, No. 13, 29 juillet 1988, p. 4
[396] *Ibid.*

Feuer, que ces séries font une critique de l'idéal du mariage, puisque « le bonheur conjugal n'est jamais montré comme une finalité[397] ». Michael Pollan y voit au contraire une critique des mœurs de la nouvelle bourgeoisie américaine, qui renforce par opposition les valeurs traditionnelles d'une classe moyenne qui se veut plus « respectable », notamment en ce qui concerne le mariage[398]. Selon Tania Modleski, c'est la forme narrative du *nighttime soap* qui permet ces différents niveaux de lecture idéologique, en raison de la multiplicité et de la réversibilité des intrigues[399]. Prenant appui sur ces travaux, Jane Feuer voit les *nighttime soaps* comme à la fois complices et critiques de la révolution conservatrice initiée par l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir[400].

Bien que mettant en scène des imaginaires familiaux opposés, les *nighttime soaps* et les *family dramas* ruraux ont en commun de présenter des familles vivant à l'écart du monde extérieur et qui expriment une certaine défiance pour les inconnus. Les familles riches de *Dallas*, *Dynasty* et *Falcon Crest* vivent dans des grandes propriétés à l'écart des villes, quand celles de *Knots Landing* vivent dans une même rue d'une banlieue pavillonnaire : Seaview Circle. Cette rue fictive est un cul-de-sac, un type d'aménagement urbain répandu aux États-Unis depuis les années 1930. Si les culs-de-sac se sont multipliés, notamment après la Seconde Guerre Mondiale, c'est qu'ils correspondent à une demande de sécurité et de quiétude des acheteurs, qui a été satisfaite par les pouvoirs publics, appuyés par des architectes et des urbanistes. La popularité des culs-de-sac se base notamment sur l'idée selon lequel ces impasses dans des quartiers résidentiels apporteraient plus de sécurité à ses habitants, contrairement aux rues quadrillées, à cause du trafic routier[401]. Cette idée s'est répandue et a poussé à la multiplication de ce genre d'aménagement urbain[402], comme en témoigne une observation de la carte des environs de Crystalaire Place à Granada Hills, un des quartiers nord-ouest de Los Angeles, lieu du tournage extérieur de Seaview Circle. Sur l'avenue qui dessert ce cul-de-sac,

---

[397] Ma traduction de : « marital happiness is never shown as a final state ». FEUER, 1995, p. 123.
[398] Michael POLLAN, « The Season of the Reagan Rich », *Channels of Communications*, Novembre-Décembre 1982, p. 14-15.
[399] Tania MODLESKI, *Love with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York, Routledge, 2008 [1982], p. 77-103.
[400] FEUER, 1995, p. 124.
[401] William H. LUCY, David L. PHILIPS, *Tomorrow's Cities, Tomorrow's Suburbs*, Chicago, APA Planners Press, 2006, p. 248-251.
[402] *Ibid.*

on ne retrouve pas moins de six impasses similaires sur une distance de 700 mètres et plusieurs centaines sur tout le quartier de Granada Hills[403].

Les épisodes de *Knots Landing* donnent lieu à un certain nombre d'accidents de voiture qui, conformément au mythe sécuritaire du cul-de-sac, arrivent le plus souvent à l'extérieur de Seaview Circle. Ainsi, après que ses freins aient été coupés, la voiture de Sid Fairgate finit sa course en tombant d'une falaise (S02E18) ; Laura Avery fait une sortie de route qui l'oblige à accoucher de son fils dans sa voiture (S04E02) ; après qu'elle ait appris son implication dans un meurtre, Liliame Clements renverse volontairement Chip qui sort libre du commissariat (S05E05) ; Gary a un accident lors d'une course automobile (S07E22) ; Olivia a un accident matériel léger sur une autoroute avec la voiture d'Abby qu'elle venait de voler (S08E06) ; Lilimae Clements est blessée dans un accident impliquant la nouvelle voiture de Olivia, qu'elle conduit sous l'emprise de produits stupéfiants, de nouveau sur une autoroute (S08E14) ; Ted manque de se faire renverser par une voiture dans un parking souterrain (S10E27-28) ; Steve accroche la voiture de Paige dans un parking (S12E16) ; la voiture d'un groupe d'adolescents, prise en chasse par Karen, est heurtée par un camion (S12E27) ; la voiture dans laquelle est kidnappée Val a un accident (S14E04). Seule, Pat est renversée par accident par Danny dans un cul-de-sac (S11E24). Sur les onze exemples répertoriés, seule la mort accidentelle de Pat Williams arrive à Seaview Circle, une femme inscrite au programme de protection des témoins du FBI, qui avait rejoint le quartier pour son aspect sécurisant. Ce ratio très important renforce donc le mythe de la sécurité du cul-de-sac et par extension de l'insécurité du monde extérieur.

A l'image de *The Waltons* et *Little House on the Prairie*, le foyer familial et plus concrètement le cul-de-sac est perçu dans *Knots Landing* comme un lieu protégé. La tranquillité du quartier est illustrée à contrario par les multiples déstabilisations causées par des évènements ou des personnes extérieures au voisinage. Ces éléments perturbateurs peuvent avoir des incidences d'importance diverse. Dans la deuxième saison de *Knots Landing*, c'est l'équilibre des couples installés au début de la série qui est remis en question par l'arrivée de personnages extérieurs : Gary Ewing a une relation avec Judy Trent, l'épouse d'un homme qu'il a rencontré aux réunions des alcooliques anonymes, avant de nouer une liaison avec Abby Cunningham ou Ciji Dunham et Laura Avery devient la maitresse de son patron, Scooter Waren. Ces exemples

[403] http://www.openstreetmap.org/export#map=17/34.29502/-118.50088, consulté le 21 aout 2017.

sont les premiers d'une liste qui va s'allonger au fil des saisons, comme en témoigne le schéma des relations entre les personnages de la série[404]. Dans la sixième saison, Valene Ewing est victime de l'enlèvement de ses jumeaux nouveaux nés, commis par Scott Easton, un lobbyiste mais organisé par Abby Cunningham. Si cette dernière fait enlever les enfants de Valene, c'est parce qu'elle apprend que leur père est Gary, qui était son compagnon à l'époque, les jumeaux ayant été conçus lors d'une nuit d'adultère entre les deux anciens époux et qu'elle souhaite se venger. Abby, définie comme une manipulatrice, a fait son apparition dans la deuxième saison de *Knots Landing* afin de créer du désordre, de la même manière qu'Alexis Colby à la fin de la première saison de *Dynasty*. Ces personnages ne font pas partie à l'origine de l'environnement immédiat des personnages principaux ou s'en sont éloignés depuis longtemps. Leur arrivée – ou leur retour – coïncide avec une déstabilisation des situations initiales.

Malgré leurs différences, la majorité des *nighttime soaps* des années 1980 ont en commun de mettre en scène des familles vivant à l'écart des grandes villes – mis à part *Knots Landing*. Par ailleurs, le facteur commun à tous les *nighttime soaps* est la mise en scène des conflits, qu'ils soient internes aux personnages – la lutte de Steven Carrington contre son orientation sexuelle – ou qu'ils soient externalisés – des multiples luttes de pouvoir dans *Dallas* jusqu'aux *catfights* dans *Dynasty* –, ce qui amène à installer une vision de la famille comme une entité dysfonctionnelle. A l'inverse, à la fin de la décennie, d'autres *family dramas* vont mettre en scène des familles unies, vivant dans des lieux plus à l'image de ceux que connaissent la majorité des américain·ne·s à l'époque : les villes et les banlieues.

[404] Voir Annexes.

II.3. Modèle alternatif de *family drama* du tournant des années 1990 : les nouveaux *family dramas* périurbains

Est-ce que *Knots Landing* est désormais meilleure que *Dallas* et *Dynasty*[405] ?

Sur la couverture du numéro du 30 novembre 1985 du *TV Guide*, c'est cette question, posée par Stephen Birmingham, qui s'affiche en pleine page[406]. Cette couverture acte une réalité : la compétition entre les *nighttime soaps* fait rage. C'est lors de cette saison – 1985/1986 – que leurs audiences commencèrent à décliner. L'année suivante, *Dallas* et *Dynasty* quittent le classement des dix programmes les plus visionnés de la saison, dans lequel elles étaient présentes chaque année depuis respectivement 1979 et 1982. Au-delà de ces deux cas particuliers, on assiste plus globalement à partir de 1986 à un éparpillement de l'audience, visible notamment en comparant les plus gros succès de chaque saison télévisuelle. Lors de la saison 1986/1987, la *sitcom The Cosby Show* (*Cosby Show*, NBC, 1984-1992) se place en tête du classement des programmes les plus visionnés, en atteignant une audience record (34,9 *rating points*) jamais égalée depuis. Les trois saisons suivantes vont voir la *sitcom* continuer à occuper la première place du classement mais avec une audience moyenne qui baisse de plus en plus : 27,8 *rating points* en 1987/1988, 25,6 *rating points* en 1988/1989 et 23,1 *rating points* en 1989/1990. *The Cosby Show* se fait ravir la première place du classement lors de la saison 1990/1991 par une autre sitcom, *Cheers* (NBC, 1982-1993 ; 21,3 *rating points*). Huit ans plus tard, *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009), le programme le plus regardé de la saison 1998/1999, ne recueille plus que 17,3 *rating points*. Ainsi en douze ans, l'audience du programme le plus regardé à la télévision américaine a été presque divisée par deux, la chute la plus spectaculaire ayant eu lieu en l'espace de cinq ans, entre septembre 1986 et mai 1991. C'est précisément à cette période que vont apparaître des *family dramas* différents des *nighttime soaps*. Dans la lignée des réflexions entamées à la fin des années 1970 par les dirigeants des chaînes gratuites, la nécessité de proposer des programmes pour des publics ciblés devient primordiale pour garantir leurs revenus publicitaires. *Our House* (NBC, 1986-1988), *thirtysomething* (*Génération Pub* ou *Nos meilleures années*, ABC, 1987-1991), *Life Goes On* (*Corky, un adolescent pas comme les autres*, ABC, 1989-1993) et *I'll Fly Away* (*Les Ailes du destin*, NBC, 1991-1993) s'adressent donc à des publics spécifiques, contrairement aux *nighttime soaps* qui

[405] Ma traduction de : « Is Knots Landing now better than Dallas and Dynasty? ».
[406] Voir image en annexes.

avait pour but de réunir le public le plus large possible. On peut d'ailleurs avoir une indication sur le public visé par chacune des quatre séries par leur position dans la grille des programmes : deux le sont le dimanche à 19h – *Our House* et *Life Goes On* – et deux la semaine à 22h – *thirtysomething* et *I'll Fly Away*. Ces créneaux ciblent des types de téléspectateurs/trices très différents : dans le premier cas, le public est familial (adultes et enfants), dans le second, le public est uniquement adulte. Pour autant, les imaginaires familiaux proposés par ces séries sont-ils différents en fonction de leur place dans la grille des programmes ?

II.3.1. Histoire de la production et de la diffusion de *Our House, thirtysomething, Life Goes On* et *I'll Fly Away*

Bien que développant des imaginaires familiaux différents à destination de publics divers, tous les *family dramas* depuis *The Waltons* jusqu'à *Falcon Crest* – mis à part la première saison et le début de la seconde saison de *Dallas* – ont un point commun : leur diffusion s'est faite en soirée et en semaine. Si *Apple's Way* (CBS, 1974-1975), une série du créateur de *The Waltons* Earl Hamner Jr., a également été diffusée le dimanche sur de courtes périodes au printemps et à l'automne 1974, *Our House* et *Life Goes On* sont les deux premiers *family dramas* à avoir connu au moins deux saisons complètes en étant diffusées le dimanche soir à 19h. Lancées à la fin des années 1980, les deux séries ont été diffusées par deux chaînes différentes – NBC et ABC – mais sur ce même créneau horaire. En matière de programmation télévisuelle, le dimanche soir bénéficie de spécificités, à commencer par l'horaire du début de la période de *prime time* qui est avancé par rapport aux autres jours de la semaine. Jusqu'à la fin de la saison 1970/1971, cette période débute à 19h30 en semaine et à 19h le dimanche. Consécutivement à l'entrée en application du *Prime Time Access Rule*[407], la durée des heures de grande écoute fut raccourcie en 1971, débutant à 20h en semaine et 19h30 le dimanche, afin de faire bénéficier les chaînes locales d'une demi-heure supplémentaire de programmes[408]. Une révision de cette loi en 1975 permit de nouveau d'avancer la période à 19h le dimanche soir, la

[407] Voir partie I.1.2.3.
[408] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 223.

soirée proposant ainsi une heure complète de programmes supplémentaires par rapport aux autres soirs de la semaine[409].

Le créneau du dimanche à 19h est stratégique car il correspond, à la manière du vendredi soir, à un moment où l'audience est la plus familiale. Des émissions s'y sont installées depuis longtemps, à l'image du magazine d'actualités *60 Minutes* (CBS, depuis 1968) qui est diffusé sans discontinuer dans ce créneau horaire depuis septembre 1975. Grace à ce programme, CBS est leader du créneau du dimanche à 19h dès 1976 et devient leader de la soirée entière en 1979 et ce jusqu'à aujourd'hui. En face de *60 Minutes*, NBC propose jusqu'en 1981 un programme jeunesse issu de la franchise Disney, *The Wonderful World of Disney*. Ainsi, entre 1975 et 1981, seule ABC propose une programmation différente chaque année dans le créneau du dimanche à 19h, essayant de faire concurrence à *60 Minutes* et *The Wonderful World of Disney*. La plupart du temps, les programmes que ABC met à l'antenne dans ce créneau ne dureront pas plus d'une saison, comme *The Swiss Family Robinson* (ABC, 1975-1976) ou *Those Amazing Animals* (ABC, 1980-1981). Seule la série familiale d'intrigues mystérieuses *The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries* (ABC, 1977-1979) permettra à la chaîne de stabiliser sa programmation. En 1981, CBS récupère la franchise Disney, qui lui faisait concurrence face à *60 Minutes*, pour la programmer à un autre moment. NBC se retrouve donc dans la même situation qu'ABC et essaye sans succès d'imposer des programmes dans des genres divers qui ne dureront pas plus d'une saison. De son côté, après avoir connu du succès pendant quatre saisons dans le créneau du dimanche à 19h grâce à l'émission de divertissement *Ripley's Believe It or Not!* (ABC, 1982-1986), ABC récupère la franchise Disney en 1986 et installe le programme *The Disney Sunday Movie* (ABC, 1986-1988) le dimanche à 19h. C'est face à deux concurrents historiques – la franchise Disney et *60 Minutes* – que NBC décide de lancer un *family drama* le dimanche à 19h : *Our House*.

Depuis la fin de sa série à succès *Little House on the Prairie* en 1983, NBC n'a plus diffusé de *family drama*. Comme ABC avant elle avec *Family* et *Eight is Enough*, NBC va proposer une série contemporaine qui met en scène une famille de classe moyenne en Californie. Produite – comme *The Waltons, Eight is Enough, Dallas, Knots Landing* et *Falcon Crest* – par la Lorimar, *Our House* raconte l'histoire d'un homme de 65 ans, Gus Witherspoon,

[409] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 253.

veuf et ancien marin, qui habite en Californie et qui voit du jour au lendemain son existence paisible perturbée par la mort de son fils. Ainsi, sa belle-fille, Jessie et ses petits-enfants Kris, David et Molly vont venir s'installer chez lui, parce qu'ils se retrouvent sans ressources suite au décès de leur père et mari avant le début de la série – il apparaît dans un seul épisode (S02E07), incarné par Patrick Duffy, alors interprète régulier de Bobby Ewing dans *Dallas*. Pour s'adapter à ces multiples changements, Gus Witherspoon peut également compter sur son meilleur ami Joe Kaplan, qui vient compléter le casting de *Our House*. Si la série n'égale pas les scores d'audience des *nighttime soaps*, elle obtient la 59ème place (12,9 *rating points*) puis la 70ème place (11,1 *rating points*) des audiences annuelles. Ces audiences sont bien en deçà de celles du *family drama* le moins populaire jusqu'alors, *Family*, que ce soit en termes de *rating points* ou de place au classement. Mais en dix ans, le paysage audiovisuel a été bouleversé et pour comprendre l'impact de la série, il faut comparer l'audience de *Our House* avec ses concurrents directs. Lors de la saison 1986/1987, la part de marché moyenne du créneau du dimanche à 19h est de 37% pour *60 Minutes* sur CBS, 20% pour *Our House* sur NBC et 19% pour *Disney Sunday Movie* sur ABC. Ainsi, en moyenne, l'audience de NBC est légèrement supérieure à celle d'ABC le dimanche soir à 19h lors de cette saison, ce qui fait d'elle la deuxième chaîne nationale. Les audiences de la série auraient pu être plus importantes si l'horaire de programmation n'avait pas été si souvent perturbé. Si en théorie, un épisode de *Our House* doit débuter à 19h, le *family drama* est tributaire de l'horaire de fin du programme précédent, des retransmissions de rencontres de football américain. Ces matchs se terminant parfois à des horaires variables, il n'était pas rare que le public change de chaîne sans attendre le début de l'épisode de *Our House*. Depuis l'incident du *Heidi Game* – un match de football américain dont la retransmission fut coupée par NBC pour diffuser le téléfilm *Heidi* (NBC, 17 novembre 1968) à l'heure, alors que le score fut renversé par l'équipe menée au moment du décrochage d'antenne –, la jurisprudence veut qu'une chaîne diffuse un match jusqu'à son terme, quitte à bousculer l'horaire du programme suivant[410]. Hormis la concurrence de ABC et CBS, NBC a connu l'arrivée d'un nouveau concurrent, Fox, une chaîne qui commence à émettre des programmes en soirée au printemps 1987. Ainsi, *Our House* se voit gratifier d'une concurrence supplémentaire, avec la série policière *21 Jump Street* (Fox, 1987-1991). *Our*

[410] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 201.

House fut au cours des années 1990 et 2000 très souvent rediffusée sur des chaînes du câble basique, ce qui renforça son importance culturelle aux États-Unis.

Profitant du fait qu'elle vient de racheter la franchise Disney à ABC, NBC annule *Our House* en 1988 et installe *The Magical World of Disney* (NBC, 1988–1990) dans le créneau du dimanche soir à 19h jusqu'en 1990. Après avoir utilisé ce créneau laissé libre en essayant – sans succès – de faire revivre l'émission de divertissement *That's Incredible!* (ABC, 1980-1984) sous le titre *Incredible Sunday!* (ABC, 1988-1989), ABC s'essaye à son tour à lancer un *family drama* le dimanche soir à 19h avec *Life Goes On*, une série qui raconte l'histoire de la famille Thatcher. Au premier abord, cette famille correspond au format nucléaire : un couple marié et leurs trois enfants, un garçon et deux filles. Pourtant, la famille Thatcher a plusieurs particularités : l'un des trois enfants – Charles Thatcher dit Corky – est atteint de trisomie 21 et sa grande sœur – Paige – est issue d'un précédent mariage de son père. Ainsi, la série parle autant de l'intégration d'un adolescent handicapé que de la vie d'une famille recomposée.

Life Goes On a un contexte de diffusion quasi similaire à celui de *Our House* avant elle : lors de son lancement, ses concurrentes sont *60 Minutes*, *The Wonderful World of Disney* et *Booker* (Fox, 1989-1990), une série dérivée de *21 Jump Street*. Lors de ses trois autres saisons de diffusion, jusqu'en 1993, *Life Goes On* va avoir divers concurrents directs, comme les *sitcoms True Colors* (Fox, 1990-1992), *Parker Lewis Can't Lose* (*Parker Lewis ne perd jamais*, Fox, 1990-1993) ou la série d'espionnage *Secret Service* (NBC, 1992-1993), des séries qui feront toutes des audiences moins importantes qu'elle. *Life Goes On* a d'ailleurs connu une régularité de son audimat quasi parfaite : si entre 1989 et 1993 elle va occuper différentes places dans le classement des meilleures audiences de la saison (75ème, 85ème, 75ème 84ème), son nombre de *rating points* est quasi constant : 8,7 lors de ses deux premières saisons et 8,8 lors de ses deux dernières saisons.

A l'opposé du public familial visé par *Our House* et *Life Goes On*, le public ciblé par les séries passant en semaine à 22h, comme *thirtysomething* ou *I'll Fly Away*, est exclusivement adulte. Contrairement aux cases situées entre 20h et 22h – où sont proposées soit des *sitcoms*, soit des séries dramatiques grand public, comparables à celles diffusées le dimanche soir à 19h –, le créneau de 22h propose exclusivement des séries dramatiques pour public averti. Lors de la saison 1987/1988, ce sont ainsi dix-sept séries dramatiques qui ont occupé la case de 22h du

lundi au vendredi sur ABC, CBS ou NBC. Parmi ces séries, sept concernent le rapport à la loi (cinq séries policières, deux séries de détectives et deux séries judiciaires), cinq sont des *family dramas* (dont trois *nighttime soaps*) et quatre sont des séries médicales. Par ailleurs, plus de la moitié des séries qui passent à 22h lors de la saison 1987/1988 sont composées d'un casting choral (neuf), alors que moins d'un tiers mettent en scène un héros masculin unique (cinq). En 1991/1992, le nombre de séries dramatiques dans le créneau de la semaine à 22h diminue de près de moitié : seules dix séries dramatiques sont présentées sur les trois chaînes gratuites. La moitié sont des séries policières ou judiciaires et les cinq autres sont des séries dans des genres tous différents (séries historiques, de science-fiction, un *nighttime soap* et deux séries inclassables). On observe également une généralisation du casting choral qui concerne désormais huit des dix séries, les deux restantes mettant en scène un héros masculin unique.

Lors de la saison 1992/1993, sur quinze créneaux disponibles[411] de 22h à 23h, seuls huit sont dévolus à des fictions télévisées, alors qu'ils étaient dix la saison précédente et douze lors de la saison 1987/1988. Les créneaux perdus par les séries dramatiques sont récupérés par un genre de programme en vogue à l'époque, le magazine d'actualité. En quelques années, chaque chaîne lance le sien : *48 Hours* (CBS, depuis 1988), *Primetime* (ABC, 1989-2012) et *Dateline* (NBC, depuis 1992). Si ces programmes se multiplient, c'est qu'ils coutent beaucoup moins cher à produire et qu'ils garantissent une meilleure audience car ils correspondent à une demande du public de l'époque. Avec l'apparition en 1980 sur le câble basique de CNN, la première chaîne d'information en continu, la popularité de l'information télévisée s'accroit, notamment par la diffusion en direct de certains évènements comme l'accident de la navette spatiale Challenger le 28 janvier 1986 – CNN est alors la seule chaîne à diffuser l'événement en direct – ou la Guerre du Golfe entre août 1990 et février 1991 – où CNN fait parfois de meilleures audiences que CBS, NBC et ABC[412]. Avant la multiplication à la fin de la décennie 1990 des programmes de téléréalité – qui vont encore plus raréfier les séries dramatiques – et face à une dispersion de l'audience, le créneau de 22h subit les aléas des problèmes des chaînes gratuites. C'est dans ce contexte très défavorable que sont diffusées l'une après l'autre *thirtysomething* en 1987 et *I'll Fly Away* en 1991.

---

[411] Un chiffre qui correspond à cinq jours multipliés par trois chaînes, Fox ne diffusant pas de programmation nationale de 22h à 23h en semaine mais laissant le créneau à ses chaînes locales affiliées.
[412] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 354-355.

Ces deux séries sont les héritières de la tradition de la *Quality Television*[413]. *thirtysomething* sera d'ailleurs par la suite qualifiée de *Yuppie Program* au même titre que *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1987) et les quatorze autres séries désignées comme telles par Jane Feuer. *I'll Fly Away* fut quant à elle créée par ceux qui avait déjà mis à l'antenne *St. Elsewhere*, un autre *Yuppie Program*. Les deux séries se placent également dans la lignée de *Family* et *Eight is Enough* par leur représentation de familles contemporaines. Cependant, là où les deux séries de la fin des années 1970 mettaient en scène une seule famille de personnages principaux, dans *thirtysomething*, ce sont huit personnages principaux qui sont mis en scène, cinq femmes et trois hommes, tout·e·s diplômé·e·s, la plupart ayant des enfants en bas âge[414]. Si *thirtysomething* est conçue comme une série chorale, le lien entre les personnages passe par le couple principal qui vient d'avoir un enfant : Michael et Hope Steadman. Le casting comprend un autre couple avec enfants – le collègue de Michael, Elliot et son épouse, Nancy –, la meilleure amie de Hope – Ellyn, présentée comme célibataire au début de la série – ainsi qu'une cousine et un ami de Michael – Melissa et Gary – qui vont un temps former un couple. Dans la deuxième saison, Susannah vient compléter le casting en devenant la nouvelle petite amie puis la femme de Gary. Ces personnages, issus de la classe moyenne supérieure, n'ont pas connu la Seconde Guerre Mondiale, leur nostalgie ne porte pas sur l'Amérique d'avant-guerre, voire du XIXe siècle mais sur celle des années 1960[415]. Ce sont des baby-boomers, ces enfants né·e·s après le conflit, aussi appelé·e·s « *yuppies* », des jeunes gens actifs et urbains, vivant à Philadelphie. Avant *thirtysomething*, un autre programme avait déjà mis en scène la vie quotidienne d'un groupe de trentenaires : *Hometown* (CBS, 1985). Pour autant, cette série, diffusée lors du début de la saison 1985/1986 ne rencontra pas son public et ne dura que neuf épisodes. *thirtysomething* est donc la première expérience durable de mise en scène de la vie quotidienne de trentenaires urbain·e·s, un sujet qui sera plus tard repris par des *sitcoms* comme *Friends* (NBC, 1994-2004) ou *How I Met Your Mother* (CBS, 2004-2013).

Edward Zwick et Marshall Herskovitz, les co-créateurs de *thirtysomething*, sont tous deux nés en 1952 et se sont rencontrés en 1975 dans une école de cinéma, le AFI Conservatory de Los Angeles. C'est dans le cadre de la production d'un *family drama*, *Family*, qu'ils font leurs

[413] Voir partie II.1.2.2.
[414] THOMPSON, 1996, p. 131-132.
[415] TAYLOR, 1989, p. 155.

premières armes. Edward Zwick écrit trois épisodes de la quatrième saison de cette série, en 1979 et sera le producteur de la cinquième et dernière saison, en 1979/1980, en scénarisant également les deux derniers épisodes. Par ailleurs, un an avant la création de *thirtysomething*, Edward Zwick réalise son premier film de cinéma, *About Last Night* (*À propos d'hier soir...*, 1986), une comédie romantique qui retrace la première année de relation d'un jeune couple de *yuppies*, Danny (Rob Lowe) et Debbie (Demi Moore). Le deuxième co-créateur de *thirtysomething*, Marshall Herskovitz, a pour sa part co-écrit un épisode de la deuxième saison de *Family*, en a écrit deux autres dans la quatrième saison, puis en a réalisé un dans la cinquième saison. Si Edward Zwick et Marshall Herskovitz créent *thirtysomething* en 1987, c'est peut-être grâce à leur expérience commune sur *Family* mais aussi et surtout parce qu'ils ont à l'époque le même âge et appartiennent à la même classe sociale que leurs personnages. Quand les deux scénaristes ont rendez-vous à la MGM – la société de production de la série – pour présenter leur projet, ils proposent de parler dans cette fiction de leurs expériences, de leur vie, de leur entourage, de leurs problèmes[416]. Si les deux producteurs exécutifs, ceux qui ont le dernier mot, sont deux hommes, près de la moitié des épisodes de *thirtysomething* ont été écrits ou co-écrits par des femmes, un ratio relativement élevé pour l'époque.

Quand on utilise le terme « *Yuppie Program* » pour désigner *thirtysomething*, le qualificatif de « *yuppie* » désigne à la fois le type de personnages mis en scène par la série et le public visé. Susan Faludi indique ainsi que la majorité du public de *thirtysomething* est composé de personnes dont les revenus annuels sont supérieurs à 60 000 dollars et que la moitié d'entre eux ont des enfants de moins de trois ans[417]. La série peut aussi être considérée comme un *family drama*, puisque son sujet principal concerne les relations personnelles des personnages. Mais à l'inverse de la polysémie du terme « *yuppies* » dans « *Yuppies Programs* », le terme « *family* » dans « *family drama* » ne peut désigner à la fois le sujet mis en scène et le public visé. De par son positionnement et son créneau de diffusion – en semaine à 22h – et contrairement à la majorité des *family dramas* jusqu'alors – *The Waltons, Little House on the Prairie, Eight is Enough, Dallas, Dynasty* –, *thirtysomething* s'adresse à un public exclusivement adulte, le même que celui qu'elle représente.

---

[416] WINCKLER, 2002, p. 240-241.
[417] FALUDI, 1993, p. 253.

thirtysomething n'a pas fait partie des programmes les plus regardés lors de sa période de diffusion mais elle a réussi à fidéliser un socle solide de téléspectateurs/trices, notamment entre 1987 et 1990 (46ème/13,6 *rating points* ; 45ème/13,8 *rating points* ; 44ème/12,4 *rating points*). Lors de la saison 1990/1991, la série commence à perdre du public (62ème/ 10,6 *rating points*) et est annulée par la chaîne au terme de sa quatrième saison. Si ces audiences, certes stables mais inférieures à celles des séries plus longues, ont permis à *thirtysomething* d'exister pendant quatre ans, c'est parce que son public a un fort pouvoir d'achat et intéresse particulièrement les annonceurs publicitaires. En effet, *thirtysomething* s'adresse à un public ciblé, comme les autres séries de la *Quality Television*. Il n'est donc pas étonnant de voir une romancière et universitaire célèbre, Joyce Carol Oates, proclamer dans un article paru dans *TV Guide* que *Hill Street Blues* est une des rares séries télévisées qu'elle regardait car c'était l'un des rares programmes à être « intellectuellement et émotionnellement aussi fort qu'un bon livre[418] ». Si *thirtysomething* a du succès auprès de son public, c'est parce qu'elle leur parle avec leurs mots et utilise leurs codes. Pour insister sur la place des auteurs et des autrices dans la conception de la série, un recueil de neuf scripts de *thirtysomething* fut publié en librairie, une première depuis 30 ans pour un programme télévisé[419]. Si les produits dérivés ont jusqu'alors cherché à cibler un public populaire – comme la première montre Mickey en 1932, considérée comme le premier produit dérivé ou les jouets *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, 1977) en 1977, qui ont contribué à l'importance culturelle du film –, il est plus rare qu'ils cherchent à toucher un public élitiste. Pourtant, au-delà de la novélisation de la série, *thirtysomething* est devenue une marque de vêtements quelques semaines avant l'annulation du programme. En effet, la société de production MGM et UA Television Production Group Inc. développèrent avec l'entreprise spécialisée Apparel Resources International Ltd. une ligne de vêtements directement inspirée de ceux portés par les personnages principaux de la série[420]. L'impact culturel de *thirtysomething* se mesure également par le fait que le nom de la série va rentrer dans le langage courant en tant que nom commun dès 1993, pour désigner

[418] Ma traduction de : « intellectually and emotionally provocative as a good book ». THOMPSON, 1996, p. 59.
[419] THOMPSON, 1996, p. 131
[420] Adrienne WARD, « Look *thirtysomething*. The Popular TV Show Inspires a Line of Clothing for Women and Men », *The Chicago Tribune*, 15 mai 1991.

spécifiquement les femmes et les hommes né·e·s pendant le baby-boom et qui ont eu trente ans lors de la décennie 1980[421].

En octobre 1991, alors que *thirtysomething* vient de quitter l'antenne sur ABC quelques mois plus tôt, NBC lance *I'll Fly Away*. La série, dont le titre reprend celui de la chanson gospel la plus enregistrée[422], raconte l'histoire de Forrest Bedford et de ses enfants, Nathan, Francie et John-Morgan. La femme de Forrest, Gwen Bedford, est placée dans une institution psychiatrique. Pour palier son absence et l'aider à élever ses enfants, il engage une bonne, Lilly Harper. La famille Bedford est blanche, Lilly Harper est noire et l'histoire se passe dans le sud des États-Unis entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, en pleine lutte des Noir·e·s pour les droits civiques, dans un environnement très hostile. *I'll Fly Away* fut d'abord présentée comme une série grand public, diffusée le mardi à 20h avant d'être déplacée le vendredi à 22h, dès le 28 février 1992, soit au bout de onze épisodes. Plus de 70% des épisodes de la série ont été diffusés dans le créneau peu porteur désigné comme le *friday night death slot*. Typiquement, le déplacement de cette série vers le vendredi soir constitue pour NBC une façon de justifier tôt ou tard son annulation. Si la série est à la 60ème place des audiences annuelles lors de la saison 1991/1992 (10 *rating points*), elle finit logiquement 113ème la saison suivante (6,9 *rating points*) suite à son placement le vendredi soir, un jour inadapté à son public ciblé – les *yuppies* –, ce qui provoque son annulation le 5 février 1993, à la mi-saison.

I'll Fly Away fut créée, comme *thirtysomething*, par un duo de scénaristes masculins, Joshua Brand et John Falsey. De la même génération que Edward Zwick et Marshall Herskovitz, les deux scénaristes ont déjà un passé professionnel commun. Ils se rencontrent alors qu'ils écrivent chacun des scénarios pour *The White Shadow* (CBS, 1978-1981), une série qui met en scène un entraineur de basket blanc dans un collège où la majorité des élèves sont noirs. En tout, ils écrivent vingt épisodes pour cette série, dont quatre qu'ils co-écrivent. La première série que Joshua Brand et John Falsey créent est *St. Elsewhere* (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988), considérée comme un « *Hill Street Blues* à l'hôpital[423] », qui met en scène un casting choral de médecins et suit à la fois leurs vies professionnelles et privées. Joshua Brand et John Falsey supervisent la première saison de la série avant de passer à d'autres

[421] http://www.oed.com/view/Entry/200888?rskey=oMtfpj&result=1#eid18574179, consulté le 8 décembre 2017.
[422] Richard L. MATHESON Jr., *Bluegrass Picker's Tune Book*, Gilsin, Mel Bay Publications, 2010, p. 125.
[423] Ma traduction de : « *Hill Street Blues* in a hospital ». THOMPSON, 1996, p. 76.

projets. En décembre 1986, ils signent le scénario d'un téléfilm, qui devient l'année suivante une série : *A Year in the Life* (NBC, 1987-1988). Cette série, lancée en même temps que *thirtysomething*, considérée au même titre que cette dernière par Jane Feuer comme un *Yuppie Program*, ne dura pas plus d'une saison (63ème/11,9 *rating points*). A partir de septembre 1990, Joshua Brand et John Falsey créent une série par an, chacune diffusée sur une chaîne différente : *Northern Exposure* (*Bienvenue en Alaska*, CBS, 1990-1995), *I'll Fly Away* sur NBC et *Going to Extremes* (ABC, 1992-1993). Ces séries mettent en scène les personnages de prédilection des scénaristes, des médecins (*Northern Exposure*, *Going to Extremes*) et une famille (*I'll Fly Away*). Lors de la saison 1992/1993, elles sont toutes diffusées à 22h, lors de trois soirées différentes. *I'll Fly Away* est annulée en février 1993, sans connaître de véritable fin. La chaîne publique PBS lui en donne une, en proposant un téléfilm en guise d'épilogue de la série le 11 octobre 1993 : *Then and Now*. PBS rediffuse par la suite la série en semaine à 22h.

Si elles ne sont pas toutes destinées au même public et montrent des modèles de familles différents, *Our House*, *thirtysomething*, *Life Goes On* et *I'll Fly Away* développent pourtant un même imaginaire familial. Ces séries donnent à voir une représentation conservatrice des personnages féminins, tendant à continuer de les installer dans des rôles traditionnels. Nous analyserons plus précisément cet imaginaire autour de la question de la place des femmes dans la sphère publique et privée, ainsi que du rapport au passé.

II.3.2. Construction d'un imaginaire familial commun : perpétuer l'imaginaire traditionnel

II.3.2.1. Disparités des représentations genrées dans les family dramas *périurbains du tournant des années 1990*

Dans *Backlash*, Susan Faludi consacre un chapitre à ce qu'elle appelle la « revanche cathodique », autrement dit les illustrations du *backlash* dans des séries télévisées aux États-Unis à la fin des années 1980. Elle donne quelques éléments qui aident à comprendre le contexte de la représentation des femmes à la télévision en 1987. A l'époque, 66% personnages de fiction

à la télévision américaine sont des hommes[424]. Cette marginalisation des personnages féminins s'accentue dans certaines situations. Ainsi, lors de la saison télévisuelle 1987/1988, quand des familles monoparentales sont représentées à la télévision, les deux tiers des enfants habitent avec leur père alors que dans la réalité, ils ne sont que 11%[425]. Avec ces deux chiffres, Susan Faludi met en évidence une distorsion entre la réalité sociale et les représentations des femmes dans les fictions télévisées à la fin des années 1980. On peut faire la même constatation en observant les personnages féminins des quatre *family dramas* dont la diffusion s'est étalée de 1986 à 1993. Ces quatre séries présentent 6 personnages féminins différents qui ont un/des enfant·s et qui ne travaillent pas en dehors de leur foyer. Il s'agit de Jessie Witherspoon dans *Our House*, Nancy Krieger Weston et Hope Murdoch Steadman dans *thirtysomething,* Libby Thatcher dans *Life Goes On*, Lilly Harper et Gwen Bedford dans *I'll Fly Away*. Ces six femmes ont toutes entre 30 et 40 ans. La moitié de ces personnages sont explicitement présentées comme des femmes au foyers (Libby, Nancy et Hope), une autre est contrainte de trouver un emploi suite au décès de son mari (Jessie). Un personnage féminin vit en dehors de son foyer pour des raisons médicales (Gwen est soignée dans une institution psychiatrique) et la dernière travaille en tant que nourrice (Lilly). La seule mère qui travaille, Lilly, est noire et son travail consiste à pallier l'absence de la mère des enfants dont elle s'occupe. Pourtant, en 1986 aux États-Unis, le pourcentage de mères d'enfants de moins de 18 ans qui ne travaillent pas en dehors de leur foyer est de 29% du total des femmes de 18 à 69 ans. Ce chiffre qui était de 49% en 1967 continuera progressivement de décliner avant d'atteindre le taux historiquement bas de 23% en 1999[426]. Le fait que *Our House*, *thirtysomething*, *Life Goes On* et *I'll Fly Away* mettent en scène quasi exclusivement des mères au foyer ne correspond donc pas à une réalité sociale de l'époque mais à un désir d'une partie grandissante de la population masculine. Susan Faludi indique ainsi que, à cette période, certaines études d'opinion montrèrent un regain d'intérêt des hommes pour le modèle familial traditionnel : en 1988, selon 60% des hommes interrogés, une mère d'un jeune enfant devrait rester chez elle plutôt que d'aller travailler ; entre 1986 et 1988, le taux de personnes « extrêmement favorables » au maintien des femmes au foyer grimpe de 4%, une première depuis plus d'une décennie ; entre 1988 et 1990, les hommes qui refusent de repenser

[424] FALUDI, 1993, p. 229.
[425] FALUDI, 1993, p. 227.
[426] COHN, LIVINGSTION, WANG, 2014, p. 5.

la répartition des tâches au sein du foyer passent de 48% à 60%[427]. A la même période – entre 1989 et 1992 et comme ce fut le cas auparavant entre 1968 et 1971, ainsi qu'entre 1979 et 1982 –, le nombre de femmes au foyer aux États-Unis stagne, avant de recommencer à baisser[428]. C'est ce contexte qui permet de comprendre la présence massive de ce type de personnages féminins dans les *family dramas* à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

A côté des personnages de femmes aux foyers, on observe dans ces *family dramas* un mécanisme qui permet de préserver coûte que coûte l'apparence de la famille traditionnelle : la résistance narrative à la mise en scène d'une famille monoparentale. Déjà aperçu dans *Eight is Enough* – quand Tom perd sa femme, Joan, il se remarie quelques épisodes plus tard avec Abby, qui devient la mère de substitution des huit enfants –, ce motif consiste à la reconstruction artificielle d'une famille dont l'un des parents est absent ou décédé. On observe des choix narratifs similaires dans *Our House* et *I'll Fly Away* qui vont permettre de mettre en scène une famille en apparence nucléaire. Ainsi, dans *Our House*, Jessie Witherspoon emménage chez son beau-père, Gus, à la suite de la mort de son mari et père de ses enfants. Gus va ainsi devenir le père de substitution de ses petits-enfants. Dans *I'll Fly Away*, les enfants des familles Harper et Bedford n'ont qu'un seul de leurs parents présents dans leur foyer. Dans la famille Harper, le père d'Adlaine et ex-époux de Lilly – Walter, interprété par Samuel L. Jackson – a quitté le foyer et y revient une seule fois dans la seconde saison (S02E09). C'est son grand-père qui sert de père de substitution à Adlaine. Cette situation correspond à une réalité sociale : dans les années 1960, les familles monoparentales gérées par une femme comptaient pour 25% des familles noires contre 7,9% des familles blanches[429]. Trente ans plus tard, à l'époque de la production de *I'll Fly Away*, si l'écart est resté quasiment stable – 3,16 fois plus de mères seules noires que de blanches dans les années 1960 contre 3,38 fois plus de mères seules noires que de blanches dans les années 1980 –, les familles monoparentales dirigées par une femme représentent 13% des familles blanches contre 44% des familles noires[430]. Dans la famille Bedford, c'est Lilly qui sert de mère de substitution aux enfants en l'absence de leur mère, Gwen, placée dans une institution psychiatrique. Ainsi, le plus jeune des enfants, John-Morgan, s'attache très vite à Lilly, la considérant comme sa famille. Il est très déçu quand cette dernière

[427] FALUDI, 1993, p.116-119.
[428] COHN, LIVINGSTION, WANG, 2014, p. 5.
[429] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. 211.
[430] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. xvii.

décide de fêter son anniversaire avec sa propre famille plutôt qu'avec lui (S01E03). Mise à l'écart de son foyer, Gwen Bedford n'apparaît que quelques fois dans *I'll Fly Away*, quand son mari Forrest lui rend visite dans l'hôpital psychiatrique où elle réside ou quand elle rend visite à sa famille pour Thanksgiving (S01E08). Dès son apparition dans la série, Gwen est montrée comme antipathique. Dans l'une des dernières scènes où elle apparaît, Gwen demande à Lilly de garder la charge de la famille, malgré son retour au foyer. La discussion est très froide et Gwen donne un nombre important de consignes à Lilly, lui ajoutant des tâches supplémentaires. Ce comportement, à l'opposé des rapports désor mais chaleureux entre la gouvernante et son mari, fait apparaître Gwen comme un personnage désagréable, comme pouvait l'être Caroline Ingalls par rapport à Charles dans *Little House in the Prairie*. A l'inverse, Lilly est montrée comme une femme sympathique, compréhensive et douce. L'opposition de ces deux personnages suggère un modèle de « bonne » et de « mauvaise mère ». Ces concepts sont également utilisés dans un épisode de *Life Goes On*, qui met en parallèle deux mères pour mieux les opposer.

Life Goes On est centrée sur une famille de cinq personnes, en apparence très normative : deux parents mariés, trois enfants, un chien, tous vivants dans une maison en banlieue. Pourtant, le point de départ de l'action de la série, c'est l'entrée de Corky, le fils cadet de la famille Thatcher, qui souffre de trisomie 21, dans un lycée ordinaire. Si *Dallas* avait déjà mis en scène, un enfant trisomique lors de la « *dream season* », Corky Thatcher – interprété par Chris Burke, un acteur lui-même trisomique – est considéré comme le premier personnage principal trisomique d'une œuvre audiovisuelle aux États-Unis. Mais Corky n'est pas le seul membre de la famille Thatcher qui rend *Life Goes On* différent des autres *family dramas*. L'ainée de la famille, Paige, n'est pas la fille de Libby, mère de Corky et Becca mais celle de Drew, père des trois enfants et de sa première épouse. Ainsi, *Life Goes On* est le premier *family drama* à mettre en scène une famille recomposée. Cette caractéristique de la famille Thatcher est évoquée au premier tiers de la première saison, quand ils/elles se rendent tou·te·s au théâtre pour y voir la mère de Paige et ex-épouse de Drew jouer sur scène (S01E07). Cet épisode permet de mettre en parallèle deux façons d'être mère, représentées par Kathryn, la mère de Paige et Libby, la mère de Corky et Becca.

Tout au long de l'épisode, Libby et Kathryn sont comparées dans la relation que chacune entretient avec Paige. D'abord distantes, Kathryn et Paige se rapprochent autour d'un dîner,

durant lequel la mère propose à sa fille de la suivre en Angleterre. Alors que les préparatifs se déroulent comme prévus, à la fin de l'épisode, Kathryn revient sur sa proposition. Si elle abandonne une nouvelle fois Paige, c'est parce qu'elle va se marier, un dilemme qui ne se pose pas pour les personnages masculins. En parallèle, la relation entre Paige et sa belle-mère va subir le cheminement inverse. D'abord en bonne relation, Libby et Paige se brouillent. Libby est très vite méfiante vis-à-vis des intentions de Kathryn, se souvenant de la manière dont elle a abandonné sa fille et essaye de protéger Paige qui accuse sa belle-mère de jalousie. Finalement, après que Kathryn ait une nouvelle fois laissé sa fille de côté, l'épisode se termine par la réconciliation entre Libby et Paige, cette dernière appelant sa belle-mère « maman » pour la première fois. Dans la dernière confrontation qui oppose Libby et Kathryn, l'actuelle épouse de Drew ne manque pas d'arguments pour légitimer son statut de « bonne » mère.

> KATHRYN : Libby, tu n'as jamais pu supporter le fait que je sois la mère de Paige et tu ne le sois pas.
> LIBBY : Oh vraiment ? Eh bien, laisse-moi te dire quelque chose. Tu as donné naissance à Paige mais tu n'es pas sa mère, en aucune façon. Tu dois beaucoup donner pour être mère et tu n'étais pas prête pour ça. Si tu es la mère de Paige, où étais tu quand elle s'est ouvert le genou quand elle a appris à conduire un vélo ? Quand elle est presque morte d'une péritonite ? Quand son petit ami a rompu avec elle et qu'elle a pleuré pendant une semaine ? Quand elle voulait aller à l'Université de Northwestern et qu'elle n'a pas été acceptée ? Son père était là. J'étais là. Où étais-tu[431] ?

L'épisode est également construit autour d'une scène de flash-back se déroulant une quinzaine d'années auparavant, qui revient en fil rouge par trois fois. On y voit Libby enceinte de Becca, qui garde Paige en compagnie de Drew. Kathryn apparaît ensuite, sortant d'une représentation et finit par confier la garde de Paige à Libby et Drew. La scène est montrée à trois moments distincts de l'épisode, selon le point de vue des différents personnages en présence. Dans un premier temps, la scène est racontée du point de vue de Libby et Drew, on y voit Kathryn annoncer au père de sa fille qu'elle ne peut plus s'occuper de Paige, à cause

[431] Ma traduction de : « KATHRYN : Libby, you've never been able to stand the fact that I am Paige's mother and you're not. LIBBY : Oh really? Well, let me clue you in on something. You gave birth to Paige but you are not her mother not by any strech. You got to pay a lot of dues to be a mother and you we'rent up for that. If you're Paiges mother, where were you when she split her knee open learning to ride a two-wheeler, when she almost died from a ruptured appendix, when her boyfriend broke up and she cried for a week, when she had her heart set on going to Northwestern and didn't get accepted? How about it mom? Her father was ther. I was there. Where were you? ».

notamment de la tournure que prend sa carrière. Dans un deuxième temps, la scène est racontée par Kathryn à Paige. Dans cette deuxième version, c'est Drew et Libby qui demandent à Kathryn de leur laisser la garde de Paige, sous peine de lui faire un procès qu'il serait à même de gagner en prouvant que Kathryn est une mauvaise mère. Dans un troisième temps, à la fin de l'épisode, Paige se souvient de la scène qu'elle a vécue étant enfant et son souvenir conforte la version de Libby et Drew. La récurrence de cette scène permet de conforter la diabolisation le personnage de Kathryn – ayant fait le choix de privilégier sa carrière ou son mariage aux dépens de l'éducation de sa fille – et d'avantager celui de Libby qui s'est arrêtée de travailler pour s'occuper de ses enfants. Cette mise en scène idéologique, en plus d'être manichéenne, est pourtant fallacieuse et tend à faire oublier la particularité de la situation de Libby : si elle s'est arrêtée de travailler, ce n'est pas pour s'occuper de tous ses enfants mais spécifiquement de Corky qui est handicapé. Ainsi, on pourrait s'interroger sur le parti pris narratif, qui montre une femme qui n'a pas eu d'autre choix que de s'arrêter de travailler – Libby – contre une autre qui a délibérément choisi d'abandonner sa fille – Kathryn.

Le concept de la « bonne » mère passe aussi par les choix du personnage féminin, quant à sa vie personnelle et professionnelle. Dans *Our House*, après la mort de son mari, Jessie Witherspoon retrouve assez rapidement une vie amoureuse, en ayant un premier rendez-vous galant, contre l'avis de son fils David, très marqué par la mort récente de son père (S01E05). Ses rendez-vous n'appellent généralement pas de suite, que ce soit avec un vétérinaire (S01E12) ou avec le coach de basket de son fils, qui se trouve être un vieil ami à elle (S02E10). Ainsi, la compatibilité du rôle de mère avec celui de femme sexuellement active semble impossible pour Jessie. Cette caractéristique de son personnage est particulièrement visible dans le premier épisode de la seconde saison, dans lequel elle trouve un nourrisson abandonné et semble « naturellement » prête à s'en occuper, finissant par s'y attacher (S02E01-02). Dans cet épisode – dont le titre, « *Sounds from a Silent Clock* », fait directement référence au concept d'horloge biologique –, Jessie est clairement présentée comme une mère avant d'être une femme. Son statut de femme mariée avant le début de la série empêchait également à Jessie de travailler. Suite à la mort de son mari, elle se trouve dans l'obligation de travailler pour subvenir aux besoins des enfants. Elle s'inscrit d'abord à un cours de photographie (S01E02), avant de se voir proposer un emploi dans un journal (S01E06), qu'elle finit par quitter (S02E12) avant de devenir conseillère pour le journal d'un lycée (S02E18). A l'image de Jessie dans *Our House*,

quand les personnages féminins des *family dramas* de la fin des années 1980 et du début des années 1990 travaillent, c'est un choix contraint. Pour leur part, quand elles se sont arrêtées de travailler pendant leur grossesse, les personnages féminins adultes de *thirtysomething* sont soumis, à la différence des personnages masculins adultes, à un dilemme : comment assurer à la fois l'éducation de leurs enfants et l'évolution de leur carrière professionnelle ? Dès l'épisode pilote, ce dilemme est posé au personnage d'Hope Murdoch qui se demande si elle doit reprendre son travail, alors que son enfant vient d'avoir sept mois. Dans ce même épisode, on peut souvent voir des scènes où les femmes – Nancy et Hope – s'occupent des enfants alors que les hommes – Elliot et Michael – discutent entre eux. Hope interpelle alors son mari, Michael.

> HOPE : Oh bonjour ! Tu es toujours là ? Je pensais que vous vous étiez retirés dans votre salon privé pour profiter d'un cognac et de cigares.
> MICHAEL : On parlait juste de trucs d'hommes. Je ne voulais pas déranger ta jolie petite tête avec ces choses-là[432].

Sans protestation de la part de Hope, le concept de « trucs d'hommes » semble validé par la narration. Dès le début de la série, il semble donc acquis pour les scénaristes que les hommes et les femmes ont des préoccupations et des rôles différents. Alors que le motif de la sortie entre hommes est récurrent dans la fiction télévisée américaine – comme par exemple dans *Dawson's Creek*, quand les adolescents partent pêcher avec leurs pères et les adolescentes restent au foyer pour écouter la mère de Dawson faire une leçon sur la place de la femme dans la société, qui serait inhérente au foyer (S02E12) –, un épisode de la deuxième saison de *thirtysomething* inverse ces rôles traditionnels socio-sexués : les femmes partent en randonnée, occupant ainsi l'espace extérieur au foyer, alors que les hommes sont contraints d'y rester reclus, pour travailler et s'occuper des enfants (S02E12). Au départ, cette escapade était prévue comme mixte mais alors qu'un nouveau projet professionnel est proposé à Elliot et Michaël, les deux hommes sont contraints de rester chez eux pour travailler.

> ELLIOT : Oui mais il me sera impossible de travailler avec les enfants.
> NANCY : Moi j'y arrive bien.
> ELLIOT : Je sais que tu le fais[433].

---

[432] Ma traduction de : « HOPE : Oh, hi. Still here? I thought you two had retired to the drawing room for brandy and cigars. MICHAEL : Hey, we're just talkin' men stuff here. Don't worry your pretty little head about it. ».
[433] Ma traduction de « ELLIOT : Yeah, but it's going to be impossible for me to get any work done with the kids around. NANCY : I manage. ELLIOT : I know you do. ».

Sans le savoir, Elliot fait ici référence au concept de « double journée » utilisé par Arlie Russell Hochschild dans son livre *The Second Shift*. Ce concept désigne le fait pour les femmes d'enchaîner une journée de travail payé en dehors de leur foyer et une journée de travail non payé pour s'occuper des enfants et des tâches ménagères dans leur foyer. Dans son étude sociologique sur les habitudes de vie d'une cinquantaine de couples, Hochschild observe trois types de femmes : la traditionnelle, qui s'identifie principalement à ses activités dans le foyer ; l'égalitaire, qui souhaite être considérée comme l'égale des hommes, notamment d'un point de vue professionnel ; et la transitionnelle, qui veut être identifiée à la fois par son rôle domestique et professionnel[434]. Ainsi, au regard de ces définitions, les deux personnages féminins mariés dans *thirtysomething* – Hope et Nancy – peuvent être considérées comme traditionnelles. En effet, si elles ont parfois des emplois rémunérés, elles exercent toujours leur activité professionnelle à l'intérieur de leur foyer. Cette définition peut également s'appliquer à Libby dans *Life Goes On*, ainsi qu'à Jessie dans *Our House* (avant le début de l'action de la série).

Par opposition avec Hope et Nancy, les deux personnages féminins principaux dans *thirtysomething* qui ne sont pas mariées occupent toutes deux un emploi : Melissa est une femme politique et Ellyn est photographe. Pourtant, elles semblent se sentir incomplètes sans la présence d'un homme – et d'enfants – à leurs côtés. Le statut de célibataire des jeunes femmes est présenté comme un motif d'angoisse et de stress. Un épisode de la quatrième saison est d'ailleurs focalisé sur le rapport d'Ellyn aux hommes, qui se remémore des moments de son passé alors qu'elle prépare sa première exposition photographique personnelle (S04E11). Par le moyen de flash-backs, elle est spectatrice des échecs de ses relations amoureuses depuis le lycée, ce qui la confronte une nouvelle fois à l'incomplétude de sa vie.

Dans *thirtysomething*, la représentation néo-conservatrice des personnages féminins passe également par le rapport à l'avortement. Quinze ans après sa légalisation aux États-Unis suite au jugement *Roe v. Wade*, cette pratique est toujours sujette à débat. La question de l'avortement est abordée dans la deuxième saison *thirtysomething* à deux reprises, à quelques épisodes d'intervalle. La première fois, c'est quand Susannah, la petite-amie de Gary, se découvre enceinte accidentellement (S02E09). Susannah vient d'apparaitre dans la série quelques épisodes auparavant (S02E04). Le couple est à peine formé quand la grossesse

[434] Arlie Russell HOCHSCHILD, *The Second Shift*, New York, Avon Books, 1989, p. 15.

intervient et met le couple devant un choix. La question de l'avortement est abordée quatre fois dans l'épisode : une première fois, exactement quinze secondes après que Susannah ait informé Gary qu'elle était enceinte, une deuxième fois quand Gary demande à Susannah si l'avortement est programmé, une troisième fois quand Gary informe son ancienne petite-amie Melissa de la grossesse et du futur avortement de sa nouvelle petite amie et une quatrième fois, quand Susannah et Gary discutent de l'avortement, avant que Susannah change finalement d'avis et ne décide de garder l'enfant. Susannah explique la raison qui la pousse à garder l'enfant : « J'ai toujours remis les choses à plus tard et je ne sais pas si je peux continuer à remettre les choses à plus tard[435]. » Par cette phrase, Susannah renvoie au mythe de l'infertilité des femmes actives qui décalent leur maternité, dénoncé par Susan Faludi dans *Backlash* et plus largement au concept d'horloge biologique.

Quelques épisodes plus tard, Hope fait une fausse couche. En discutant avec elle, Ellyn se souvient du soutien que lui avait fournie Hope quand elle avait avorté et met en parallèle l'arrêt de leurs grossesses respectives (S02E14). Pourtant, Hope semble choquée par la comparaison et le fait savoir à Ellyn.

> HOPE : C'était complètement différent.
> ELLYN : Oh bien sûr. Je sais.
> HOPE : Tu avais le choix.
> ELLYN : Ouais. Je ne le pensais pas mais... Mais tu as raison. Ce n'est pas du tout la même chose[436].

Si la première représentation télévisuelle d'un avortement date de 1972 – *Maude's Dilemma*, un double épisode de la *sitcom Maude* (CBS, 1972-1978 ; S01E09-10) – alors que l'acte médical n'est légalisé qu'en 1973 dans tout le pays, cet exemple reste assez unique dans la production télévisuelle des années 1970. Au contraire, au lieu de mettre en scène un avortement, les fictions mettent de plus en plus en scène le renoncement à l'avortement, comme dans le téléfilm *I Want to Keep My Baby!* (*Laissez-moi mon enfant !*, CBS, 19 novembre 1976), où une adolescente enceinte souhaite avorter, avant que son petit-ami ne la fasse changer d'avis. L'avortement est donc parfois un sujet de discussion mais rarement réalisé dans les séries

[435] Ma traduction de : « I've always put things off, and I don't know if I can keep putting things off. ».
[436] Ma traduction de : « HOPE : This was completely different. ELLYN : Oh, of course. I know. HOPE : You had a choice. ELLYN : Yeah. I didn't think so, but... But you're right. It's not the same thing at all. ».

télévisées diffusées aux heures de grande écoute dans les années 1980, notamment dans les *nighttime soaps*. Ces séries montrent une opposition idéologique à l'avortement et font circuler des mythes tels que celui de l'infertilité causée par une interruption de grossesse : dans *Dynasty* par exemple, Dana apprend qu'elle ne peut plus avoir d'enfant à cause d'un avortement qu'elle a subi des années auparavant (S08E09). Dans les autres cas, l'avortement est le sujet d'une discussion à la suite d'une grossesse non désirée mais l'avortement n'est jamais réalisé. Dans la majorité des cas, le géniteur est de l'avis contraire de la femme enceinte et cherche à la faire changer d'avis : soit la femme veut avorter, l'homme désapprouve et la femme choisit de continuer la grossesse jusqu'à son terme ; soit l'homme demande à la femme d'avorter, elle se laisse convaincre mais elle finit par changer d'avis. Ainsi, dans *Knots Landing*, Laura veut avorter mais Richard refuse et la fait changer d'avis (S03E15) ; dans *Dynasty*, c'est Fallon qui est enceinte et souhaite avorter (S03E08), Jeff tente de l'en décourager (S03E09), puis elle finit par abandonner l'idée (S03E10) ; dans *Falcon Crest*, c'est Lorraine qui veut avorter mais qui en est dissuadée par Lance (S04E19). A l'inverse, dans *Dynasty*, Clay suggère à Sammy Jo d'avorter (S07E09) ou dans *Knots Landing,* Chip veut que Ciji avorte (S04E14) et Greg veut que Laura avorte (S08E15). Dans ce dernier cas, le personnage de Laura subit très sévèrement les conséquences de sa transgression : après avoir donné naissance à l'enfant, elle contracte une tumeur au cerveau et meurt (S09E06). Ce motif, celui d'un personnage féminin victime d'une maladie grave, est récurrent dans les *family dramas*. Alors qu'il avait déjà été question d'un possible cancer du sein dans un épisode de *Our House*, où Jessie découvre une grosseur anormale dans sa poitrine (S02E14), dans *thirtysomething*, c'est un cancer des ovaires qui touche Nancy dans la troisième saison, dans le même épisode où le premier livre pour enfants qu'elle a illustré vient d'être publié (S03E12). Nancy subit une hystérectomie durant son traitement. Sa maladie va porter atteinte à la relation qu'elle entretient avec sa famille, se confiant à d'autres malades plutôt qu'à son mari (S03E18). Elle finit par être considérée comme pleinement guérie un an plus tard, dans un épisode qui montre le contraste entre la joie de sa guérison et la tristesse suite à la mort accidentelle d'un autre des personnages principaux (S04E14). Enfin, si sa maladie n'est pas en cause dans sa mort, dans *I'll Fly Away*, Gwen Bedford décède également renversée par une voiture, quelques heures après avoir été autorisée à quitter son institution psychiatrique (S02E03).

Censées être plus représentatives que les *nighttime soaps* de la vie quotidienne des américain·ne·s entre 1986 et 1993, *Our House*, *thirtysomething*, *Life Goes On* et *I'll Fly Away* présentent des motifs récurrents qui illustrent non pas la réalité de la vie des femmes à cette époque mais une idéologie dominante. Quelle que soit la chaîne où ils ont été diffusés ou le public visé, ces séries construisent un imaginaire familial comparable à celui des *family dramas* avant eux, notamment à propos de la place des femmes. En est-il de même avec une autre grande thématique des *family dramas* ruraux des années 1970 : le rapport au passé.

II.3.2.2. Un rapport au passé plus nuancé mais toujours idéalisé dans Our House *et* I'll Fly Away

Les *family dramas* ruraux des années 1970 se caractérisaient par la distorsion entre le passé réel et le passé fantasmé par la fiction, *The Waltons* et *Little House on the Prairie* mettant en scène des versions édulcorées des époques qu'elles représentaient. Se déroulant quasiment exclusivement à l'époque contemporaine, les *family dramas* des années 1980 édulcorent toujours le passé mais le mettent en scène sous des aspects différents, en ne traitant pas uniquement de l'histoire « glorieuse » de familles blanches dans l'adversité et en adoptant parfois un point de vue plus critique et plus en phase avec l'époque de leur diffusion.

Bien que *Our House* se déroule à l'époque contemporaine, dès son générique, la question du passé est mise en scène. Jusqu'alors, les génériques de *family drama* étaient construits autour d'une même idée : présenter la localisation de l'action et les personnages. Si le générique de *Our House* présente lui aussi la famille des personnages principaux et leur foyer, il introduit une notion nouvelle : la temporalité. En effet, avant de mettre en scène les personnages, le générique propose une série de six plans, montrant l'évolution de la maison familiale à travers le temps, partant d'un terrain vide jusqu'à l'époque contemporaine de l'action[437]. Le temps est symbolisé par les modèles des voitures garées devant la maison, la croissance de l'arbre se trouvant dans le jardin attenant, ainsi que par la densification des habitations alentour. Si l'on fait l'hypothèse que le sixième plan présente l'époque contemporaine, 1986, en fonction du modèle de voiture qui se trouve garée devant la maison,

[437] Photogrammes en annexes.

on peut imaginer que les troisième, quatrième et cinquième plans pourraient se situer respectivement au milieu des années 1920, 1940 et 1960. Selon cette hypothèse, l'intervalle de temps entre chaque plan étant de vingt ans, on peut donc penser que les deux premiers plans datent de 1880 et de 1900. La présence de la notion de temporalité dans le générique de *Our House* se justifie par son postulat narratif : la cohabitation entre trois générations d'une même famille au sein d'un même foyer. Si ce principe existait dans *The Waltons*, c'est la première fois qu'il est mis en scène dans une série décrivant une situation contemporaine. Le fait de mettre en scène un grand père, sa belle-fille et ses petits-enfants permet à la série de traiter de problèmes générationnels.

Dans un épisode de la première saison de *Our House* – écrit par William Blinn, le créateur de *Eight is Enough* –, Gus est dépassé par le fonctionnement et les techniques de certains appareils modernes qui l'entourent et met au défi sa famille de passer un week-end en ne se servant que d'objets qui auraient pu exister un siècle auparavant, soit en 1887 (S01E17). En dehors de ce postulat narratif, l'intrigue de l'épisode, diffusé le 1er février 1987, tourne autour d'un incident géopolitique majeur – suggéré mais jamais montré – qui a lieu lors de ce même week-end, impliquant un risque de voir les États-Unis subissant une attaque nucléaire. La peur de l'arme nucléaire est liée à la Guerre froide, alors encore effective aux États-Unis. Cette peur fut représentée de nombreuses fois dans d'autres œuvres télévisuelles tel un épisode de *The Twilight Zone* (*La Quatrième dimension*, CBS, 1959-1964) dans lequel un employé de banque, Henry Bemis est le seul survivant d'une attaque nucléaire parce qu'il s'est réfugié comme chaque midi dans un coffre-fort pour y passer sa pause déjeuner en paix (S01E08). A plusieurs reprises dans l'épisode de *Our House* sont mis en scène le décalage entre les évènements qui sont en train de se dérouler loin du quartier où habite la famille Witherspoon et l'ignorance de ces faits par cette même famille qui s'est coupée de tout moyen de communication. Alors que les différents membres de la famille Witherspoon essayent de vivre à la manière de leurs ancêtres, se privant de tout ce qui découle de l'énergie électrique – comme l'eau chaude, le téléphone ou la tondeuse électrique que Gus demande à son coiffeur de ne pas utiliser –, ils prennent connaissance un à un de la menace qui plane sur les États-Unis. Lors de la soirée du samedi – qui se termine par un repas autour d'un feu, dans une sorte de réminiscence de *The Waltons* où la famille Walton se retrouvait après le dîner autour d'un poste de radio –, Gus finit par prendre connaissance de l'incident en cours. Le lendemain, la famille se rend à

l'église et, alors que le prêtre est en train de faire son sermon, il s'interrompt pour annoncer que le danger est écarté et que les États-Unis ne sont plus menacés. Ainsi, la menace qui est restée invisible pendant tout l'épisode, disparaît sans qu'elle ait été matérialisée. La manière dont est mise en scène cette menace invisible dans l'épisode retranscrit le climat d'anxiété de l'époque et illustre la stratégie de la dissuasion nucléaire, un des aspects majeurs de la Guerre froide, encore en vigueur au moment de la diffusion de l'épisode. Il fut diffusé quelques mois avant la signature à Washington le 8 décembre 1987 d'un accord visant à éliminer les armes nucléaires en Europe. A l'inverse de *The Waltons* et *Little House on the Prairie* qui livraient une vision idéalisée du passé, cet épisode de *Our House* propose une vision plus critique du sentiment nostalgique, tout en étant en phase avec des préoccupations contemporaines. Si le début de l'épisode met en scène l'utilisation abusive d'objets modernes à fonction récréative, critiquant les excès des progrès techniques, la fin de l'épisode permet de remettre en question la critique de l'époque contemporaine. Se coupant du monde extérieur, la famille Witherspoon est mise en difficulté par son isolement volontaire. Ainsi, l'épisode conclut à la nécessité de ne pas idéaliser une époque révolue ni au contraire de diaboliser l'époque contemporaine, malgré ses défauts.

Si le rapport au passé des *family dramas* de la fin des années 1980 et du début des années 1990 apparaît comme plus nuancé, il est aussi parfois plus diversifié, comme en témoigne *I'll Fly Away* et sa mise en scène de la « période héroïque du mouvement des droits civiques », un moment souvent idéalisé de l'histoire de l'émancipation des Noir·e·s[438]. Comme dans les *family dramas* ruraux, l'action de *I'll Fly Away* se déroule antérieurement à son époque de diffusion mais les personnages qu'elle met en scène ne sont pas uniquement blancs. Quand *Little House on the Prairie* faisait un saut de plus d'un siècle et *The Waltons* de quatre décennies, *I'll Fly Away* remonte trente ans en arrière, entre 1960 et 1962. A la même époque, *The Wonder Years* (ABC, *Les années coup de cœur*, 1988-1993) – une comédie dramatique dont les épisodes durent 30 minutes chacun – se déroule vingt ans avant son époque de diffusion, entre 1968 et 1973. Enfin, l'action de *I'll Fly Away* se déroule dans une petite ville fictive, Brylan, située dans un Etat indéfini du sud des États-Unis. Bien que faisant parfois référence à des évènements historiques de l'époque – la prise de fonction de John Fitzgerald Kennedy en tant que président

[438] ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 11.

des États-Unis en 1960, celle de son frère Bobby au poste de procureur général en 1961 –, *I'll Fly Away* n'est pas une série historique, dans le sens où elle n'a pas pour objet principal de relater des faits historiques mais elle se sert d'un contexte marqué pour raconter à la fois la société de l'époque de l'action et celle de l'époque de sa production.

Sur un certain nombre d'aspects, *I'll Fly Away* a des points communs avec le roman d'Harper Lee, *To Kill a Mockingbird* (*Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur,* 1960). Ce classique de la littérature américaine raconte l'histoire d'un avocat blanc, Atticus Finch, veuf, qui élève seul ses deux enfants avec l'aide de sa gouvernante noire, Calpurnia. Le casting de *I'll Fly Away* est également composée d'un avocat blanc, Forrest Bedford, veuf, qui élève seul ses enfants avec l'aide de sa domestique noire, Lilly Harper. L'épisode pilote de *I'll Fly Away* raconte un procès, celui d'un chauffeur de bus blanc mis en cause à la suite d'un accident qui a causé la mort de trois de ses passagers, tous noirs. Dans le roman comme dans le pilote de la série, un avocat blanc défend un client noir – bien que dans *To Kill a Mockingbird*, le client soit accusé alors que dans *I'll Fly Away* le client est victime. Les deux œuvres racontent également une histoire qui se déroule trente ans avant leur parution – l'action de *To Kill a Mockingbird* se déroule dans les années 1930, celle de *I'll Fly Away* dans les années 1960 –, permettant ainsi d'aborder la condition des Noir·e·s à l'époque de l'action et à l'époque de la parution de l'œuvre.

Si l'époque de l'action de *I'll Fly Away* correspond à une « période héroïque » pour les Noir·e·s, celle de sa diffusion est à l'inverse marquée par la paupérisation et un regain de violence. La décennie 1990 débuta ainsi par un incident qui déclencha des émeutes à Los Angeles. Le 3 mars 1991, un chauffeur de taxi noir, Rodney King, est poursuivi par la police de Los Angeles à la suite d'un excès de vitesse. Refusant d'obtempérer, il est finalement arrêté, puis tabassé par quatre policiers. Le procès de ces derniers se tient un an plus tard, à Simi Valley, une ville du nord de Los Angeles, à majorité blanche. Le jury est d'ailleurs majoritairement composé de Blanc·he·s – dix membres –, complété par un Latino et un Asiatique. Le 29 avril 1992, les quatre policiers sont acquittés, ce qui provoque le soir même des émeutes qui dureront six jours à Los Angeles, dans le quartier de Watts, là même où avaient eu lieu six jours d'émeutes entre le 11 et 17 août 1965. Les émeutes de 1992 ont causé la mort de près de 55 personnes et ont fait plus de 2300 blessés. C'est dans ce contexte que commence

à être diffusé *I'll Fly Away*, en octobre 1991, six mois après le tabassage de Rodney King et six mois avant le procès des policiers.

Le téléfilm *Then and Now* – diffusé en octobre 1993, huit mois après le dernier épisode de *I'll Fly Away*, en préambule d'une rediffusion de la série – a une double fonction. Pour les téléspectateurs/trices qui avaient suivi *I'll Fly Away* sur NBC, il permet de la conclure et pour celles et ceux qui s'apprêtent à la visionner pour la première fois sur PBS – qui a acquis les droits de diffusion –, le téléfilm leur permet de se familiariser avec les personnages et l'univers de la série. Le passage d'une chaîne à l'autre se marque par plusieurs changements. Le premier concerne la représentation des Noir·e·s. Si le point de vue de Lilly a toujours été privilégié tout au long de la série – un monologue en voix off introduisant et concluant chaque épisode –, la famille Bedford était la plus représentée à l'écran, alors que dans *Then and Now*, c'est la famille Harper qui apparaît le plus. Le second, c'est l'époque de l'action : le premier quart d'heure de *Then and Now* se déroule à l'époque contemporaine de sa production, soit en 1993. Il présente le personnage de Lilly Harper en sexagénaire, habitant désor mais à Atlanta, capitale de l'Etat de Georgie, qui raconte à son petit-fils ses derniers jours en compagnie de la famille Bedford, présentée sous la forme d'un long flash-back.

L'intrigue principale de ce flash-back – qui constitue le cœur du téléfilm – c'est l'enlèvement puis l'assassinat d'un jeune Noir, Eldon Sims, neveu d'une amie de Lilly, qui était venu passer des vacances dans le Sud. Ce jeune homme vient de Detroit, une ville du nord des États-Unis. Quand il interpelle familièrement une femme blanche en public, ses hôtes savent qu'il vient de commettre un acte qui pourrait lui couter cher. Quelques jours plus tard, le jeune homme est enlevé par deux Blancs, sous les yeux du père de Lilly, Lewis Coleman. Ce dernier tente de défendre le jeune homme, en expliquant à ses agresseurs qu'il n'est pas au fait des coutumes du Sud. La police n'arrivera pas à retrouver le jeune homme vivant. Ce scénario fait directement référence à un fait divers, celui de la mort d'Emmett Till. Ce jeune homme noir de Chicago en visite à Money au Mississipi, fut assassiné le 28 aout 1955, quatre jours après avoir prétendument sifflé et tenté de séduire Carolyn Bryant, une jeune femme blanche qu'il ne connaissait pas, en public[439]. En 2017, interviewée dans un livre consacré à l'affaire, Carolyn Bryant reconnaît avoir menti sur les circonstances de l'interaction entre elle et le jeune

[439] BACHARAN, 2008, p. 158.

homme[440]. Si la vérité sur cet événement est aujourd'hui encore floue, il est considéré comme l'un des premiers qui ont marqué la « période héroïque » de lutte pour les droits civiques.

Dans *Then and Now*, quand l'un de ses meurtriers est confondu par Lewis Coleman, le policier lui fait remarquer que c'est un fermier « qui ne possède rien à part une mule à moitié morte[441] ». Par ailleurs, tout au long du téléfilm, plusieurs scènes montrent Nathan Bedford, le fils ainé de Forrest, discuter avec son meilleur ami d'enfance, Paul Slocum. Ayant suivi le même cursus jusqu'au lycée, les deux jeunes gens ont ensuite suivi des chemins séparés. Alors que Nathan est maintenant à l'université, Paul travaille dans une station-service. Au fur et à mesure de l'épisode, Nathan se désolidarise de son meilleur ami, après avoir notamment participé à une ratonnade. Ces exemples mettent en relief les clivages de la société américaine, qu'ils soient géographiques – entre le nord et le sud –, raciaux – entre les Blancs et les Noirs – ou relatifs aux classes sociales – entre les classes populaires et les milieux favorisés. Le racisme de Paul Slocum ou du meurtrier d'Eldon Sims provient d'un sentiment de déclassement des classes populaires blanches, qui a toujours accompagné les progrès acquis par les Noir·e·s depuis l'abolition de l'esclavage jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, comme le note Sylvie Laurent, « de 1870 à 1920, immigration, industrialisation et urbanisation des États-Unis renforcent le sentiment d'instabilité d'une classe moyenne qui craint le déclassement et la décadence[442] ».

Dans le dernier quart d'heure du téléfilm, Lilly repart à Brylan pour visiter son ancienne maison et pour aller saluer Forrest Bedford. Par son apparence vestimentaire, celle de son appartement et surtout son statut professionnel, on peut imaginer que Lilly appartient désor mais à une classe sociale supérieure. Pourtant, ceux qui habitent dans l'ancienne maison de Lilly semblent aussi pauvres qu'elle et sa famille pouvaient l'être trente ans auparavant. Dans une scène qui fait la transition entre le flash-back et le présent, Lilly dit quelques mots à son petit-fils en guise de conclusion à son histoire :

---

[440] Timothy B. TYSON, *The Blood of Emmett Till*, New York, Simon & Schuster, 2017, p. 6.
[441] N'ayant pas eu accès à la version originale, je cite ici les dialogues du doublage français. Données du dépôt légal à l'Inathèque : Journée de captation FSV du 02 mars 2005 - CLT 20050302 FSV 08h.
[442] Sylvie LAURENT, « Le 'poor white trash' ou la pauvreté odieuse du blanc américain », *Revue française d'études américaines*, Vol. 2, No. 120, 2009, p. 84.

> LILLY : Il faut reconnaître que nous avons progressé. Mais ces progrès ne signifient pas que tout est parfait dans ce monde. Cela veut simplement dire que notre situation s'est un peu améliorée[443].

On peut s'interroger sur l'emploi du pronom « nous » dans ces trois phrases : s'il désigne la famille Harper, qui semble faire partie de la classe moyenne supérieure, la conclusion de Lilly pourrait sembler exacte mais s'il désigne l'ensemble des Noir·e·s aux États-Unis au début de la décennie 1990, l'affirmation est fallacieuse. En effet, comme le souligne Caroline Rolland-Diamond, à cette période,

> malgré une amélioration dans certains domaines, en particulier pour la classe moyenne et l'élite noires, le tableau de la situation des Noirs [américain·e·s] restait encore très sombre dans un contexte de recrudescence des tensions raciales[444] .

Ainsi, *I'll Fly Away* ne permet pas de donner à comprendre la complexité de la coexistence des communautés noires et blanches, réduisant cette problématique à l'exemple marginal d'une famille noire qui a connu une réussite sociale. Cependant, le traitement des problématiques spécifiques des familles noires dans *I'll Fly Away* n'est pas une exception. Contrairement aux *family dramas* ruraux, tous les *family dramas*, des années 1980 mettent en scène des familles issues uniquement des classes moyennes ou supérieures, en reléguant à la marge – voire en occultant – les problèmes que peuvent rencontrer les classes populaires.

[443] Dialogues en version française. *Op. cit.*
[444] ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 463.

II.4. Évolution des *family dramas* de 1977 à 1993

> NEAL : On doit faire quelque chose à propos de la fête de ta sœur. […] On doit y aller. […]
> BILL : Je peux pas. Il y a *Dallas* ce soir là.
> NEAL : Quoi ? Bill, *Dallas* ça craint.
> BILL : C'est toi qui crains ! *Dallas* c'est génial[445].

Dans les années 1980, le paysage audiovisuel américain fut marqué par de fortes évolutions, autant au niveau des techniques que des contenus. Ces nombreux changements, inédits depuis l'apparition du médium à la fin des années 1940, vaudront à la décennie 1980 l'appellation – contestable[446] – de « second âge d'or de la télévision », comme le titre Robert J. Thompson dans son livre *Television's Second Golden Age* paru en 1996. Mais contrairement à ce pourrait laisser penser le titre de l'ouvrage, ce ne sont pas les *Yuppie Programs* qui ont marqué le grand public dans cette décennie mais bien les *nighttime soaps*, à l'image de ce dialogue dans un épisode de *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000), série dont l'action se déroule au début des années 1980. *Dallas*, *Dynasty* et *Falcon Crest* mirent ainsi en scène une certaine glamourisation de la vie de la bourgeoisie américaine[447] par une démesure visuelle et narrative. C'est en partie en réaction à cet imaginaire dominant que certaines séries dramatiques vont tenter, à la fin des années 1980, de proposer une vision différente des rapports familiaux, dans des milieux géographiques et sociaux différents. Déjà mises en scène dans *Knots Landing*, les familles de classes moyennes furent dominantes dans les *family dramas* de la fin des années 1980 et du début des années 1990, que ce soit des diplômés urbains vivant en immeuble dans les centres-villes (*thirtysomething*) ou les propriétaires de maisons individuelles en banlieue (*Our House, Life Goes On, I'll Fly Away*). On peut ainsi distinguer deux temps dans l'histoire des *family dramas* dans les années 1980. Dans un premier temps, les *nighttime soaps* ont mis en scène des familles dysfonctionnelles, ce qui eut pour effet de montrer l'éclatement de la

---

[445] Ma traduction de : NEAL : We got to do something about your sister's party. […] We gotta go. […] BILL : Oh, I can't. *Dallas* is on. NEAL : What? Bill, *Dallas* sucks. BILL : You suck ! *Dallas* rules. ». *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000 ; S01E02).
[446] Au même titre que ceux qui concernent les familles, les « âges d'or » de la télévision américaine correspondent à des périodes souvent mythifiées, tendant à réduire l'histoire culturelle et industrielle de ce genre à des courtes périodes d'innovations, alors que les évolutions des formules (puisque c'est de cela qu'il s'agit) ont toujours existé depuis les années 1970, comme le démontre à de nombreuses reprises cette thèse.
[447] SALVATO, 2015, p. 49.

famille nucléaire. Dans un second temps, les *family dramas* ont montré des familles unies et ainsi restauré la famille nucléaire et la division socio-sexuée traditionnelle.

II.4.1. Un dénominateur commun : la famille nucléaire et traditionnelle renforcée

Malgré des différences formelles, les *family dramas* des années 1980 ont donc mis en place un imaginaire familial relativement similaire, avec un lien de cause à effet : si la famille est unie, c'est parce que sa forme est nucléaire et à l'inverse, si elle dysfonctionne, c'est à cause d'un manque de stabilité des couples et d'une répartition des rôles qui bouscule la tradition. A la même époque, furent diffusés à la télévision américaine un ensemble de téléfilms unitaires qui avaient pour sujet la famille, appelés *trauma dramas* et basaient leur concept sur la déstabilisation de l'entité familiale. Jane Feuer décrit ainsi la structure narrative type de ce genre de téléfilm – dont elle compte une quarantaine d'exemples entre 1979 et 1988 – en huit points :

> 1. La famille représente l'idéal et la norme du bonheur de la vie de famille américaine.
> 2. Un drame arrive.
> 3. Les victimes/parents cherchent de l'aide au travers des institutions.
> 4. Les institutions ne peuvent pas les aider et semblent incompétentes.
> 5. Les victimes se débrouillent par elles-mêmes.
> 6. Ils/elles rejoignent un groupe d'entraide non institutionnel.
> 7. La nouvelle organisation est mieux à même de faire face au traumatisme, ce qui a souvent un impact sur les institutions établies.
> 8. La normalité est rétablie (mais de manière insuffisante[448]).

Tout au long de la décennie 1980, les *trauma dramas* retranscrivirent un idéal néo-libéral, propre à critiquer les institutions gouvernementales et à protéger l'« institution » familiale. Comme dans les *nighttime soaps* et les *family dramas* ruraux, les problèmes des victimes des *trauma dramas* étaient souvent dus à des évènements extérieurs et réglés par les

[448] Ma traduction de : « 1. The family represents the ideal and norm of happy American family life. 2. A trauma occurs. 3. The victims/parents seek help through established institutions. 4. The institutions are unable to help them and are shown to be totally inadequate. 5. The victims take matters into their own hands. 6. They join a self-help group or form a grass-roots organization. 7. The new organization is better able to cope with the trauma, often having an impact on established institutions. 8. Normality is restored (however inadequately). ». FEUER, 1995, p. 25-26.

familles elles même, sans assistance, renforçant une nouvelle fois le mythe de l'autosuffisance des familles américaines. « »

A l'époque de la diffusion des *nighttime soaps*, dans les années 1980, les opinions progressistes reculent alors que le néolibéralisme politique s'installe aux États-Unis. Ce contexte se traduit dans les *nighttime soaps* et les *traumas dramas*, les scénaristes faisant des héroïnes de ces programmes des figures du *backlash*. Mary Ellen Brown et Linda Barwick notent toutefois que la réception de ces séries auprès d'un public féminin a pu transformer les conceptions patriarcales des scénarios :

> Le fait que les personnages des *soap operas* se comportent parfois d'une manière qui conforte les stéréotypes conventionnels associés aux comportements masculins et féminins ne signifie pas que le genre est intrinsèquement incapable de remettre en question ces stéréotypes[449].

Pourtant, en montrant des personnages féminins en inadéquation avec la norme traditionnelle, les *nighttime soaps* participent de fait à « une restauration progressive de la hiérarchie féminine 'traditionnelle' » dans laquelle « la femme au foyer des banlieues résidentielles trône au sommet de la pyramide[450]». Dans les *nighttime soaps*, si les personnages féminins ont des vies dysfonctionnelles, c'est parce qu'elles n'arrivent pas à se conformer à la norme traditionnelle – dans *Knots Landing*, Laura Avery est victime d'un viol parce qu'elle est sortie de chez elle dans le but de tromper son mari ; dans *Dallas*, Sue Ellen sombre régulièrement dans l'alcoolisme pour se consoler de ses difficultés familiales –, illustrant ainsi le *backlash*.

Un autre point commun des *family dramas* des années 1980 est également la surreprésentation des Blanc·he·s, alors qu'ils deviennent moins nombreux/ses proportionnellement dans la population américain·ne·s. Si à la fin de la période, une famille noire fait son apparition, cette population est toujours largement minoritaire : dans les *nighttime soaps*, on trouve seulement deux personnages noirs dans *Dynasty* – Dominique Deveraux et Brady Lloyd –, deux dans *Knots Landing* – Pat et Franck Williams –, ainsi qu'un personnage

---

[449] Ma traduction de : « The fact that the characters in soap operas sometimes behave in ways that support conventional stereotypes of masculine and feminine behaviour does not mean that the genre is inherently incapable of functioning in subversion of those stereotypes. ».
[450] FALUDI, 1993, p. 235.

asiatique et un personnage latino dans *Falcon Crest* – Chao-Li et Pilar Ortega. Ces personnages sont le plus souvent réduits à des rôles stéréotypés : Dominique Deveraux est chanteuse ; Brady Lloyd est producteur de musique ; Chao-Li est majordome ; seule Pilar Ortega a un poste dirigeant non-stéréotypé, puisqu'elle est vice-présidente d'une banque. Comme dans les années 1970, les personnages blancs représentent l'écrasante majorité des castings. Concernant l'orientation sexuelle des personnages, alors qu'ils étaient complètement absents des *family dramas* dans les années 1970, certains personnages homosexuels vont commencer à apparaître dans les *family dramas* des années 1980. Certaines de ces séries vont également aborder le sujet du SIDA, une maladie associée aux homosexuels lors de sa découverte au début des années 1980.

II.4.2. A la marge du *family drama* dans les années 1980 : l'évolution de la représentation des homosexuel·le·s

Dans la société américaine, jusque dans les années 1960, les homosexuel·le·s font l'objet d'un déni de réalité de la part d'une grande partie de la société et surtout des discours officiels[451]. Dès 1963, des articles dans le *New York Times* abordent la question de l'homosexualité, pas forcément sous un angle bienveillant, dans des articles comme « *Growth of Overt Homosexuality in City Provokes Wide Concern* » (« La croissance de l'homosexualité ostentatoire dans la ville provoque une large inquiétude ») publié le 17 décembre 1963[452]. Ce sont les émeutes de Stonewall, le 28 juin 1969, qui marquèrent le tournant tragique et décisif de la lutte des homosexuel·le·s, quand une patrouille de routine dans un bar gay provoqua une bataille rangée pendant près de cinq jours entre police et manifestants[453]. Cet événement donna naissance, la même année, au *Gay Liberation Front,* une organisation des associations de défense des droits des homosexuel·le·s, ainsi qu'à la *Gay Pride,* manifestation annuelle de défense des droits toujours célébrée aujourd'hui un peu partout dans le monde. La question du mariage entre personnes du même sexe ne faisait à l'époque pas partie des principales revendications de la communauté homosexuelle. Une décision de la Cour suprême, *Baker v.*

---

[451] George CHAUNCEY, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994, p. 6.
[452] Charles KAISER, *The Gay Metropolis : 1940–1996*, Boston, New York, Houghton Mifflin, 1997, p. 225.
[453] CHAMBERS, 2009, p. 11.

Nelson le 15 octobre 1971, institua que le fait pour un État, en l'occurrence le Minnesota, de refuser le mariage entre deux hommes ne violait pas la Constitution. Il faut également rappeler que jusqu'en 1962, date à laquelle l'Illinois fut le premier État à décriminaliser l'homosexualité, les relations sexuelles entres personnes du même sexe étaient interdites dans l'ensemble des États-Unis.

Dans les *family dramas* des années 1970, l'homosexualité n'est abordée que brièvement, à deux reprises, dans *Family* : la famille Lawrence a recueilli un ami d'enfance de Willie, homosexuel, expulsé de chez lui par son père (S02E10) ; lors d'une réunion, un parent d'élève révèle qu'une professeure de Buddy est lesbienne (S03E06). En revanche, aucun des épisodes d'*Eight is Enough* de *Little House on the Prairie* ni de *The Waltons* ne présente de personnage homosexuel ni même n'aborde le sujet. La présence ou l'omission de ces thématiques doit se comprendre dans un contexte de perception de l'homosexualité encore très négative dans la société américaine, moins d'une décennie après les émeutes de Stonewall. A l'époque ou ces deux épisodes sont diffusées, il n'y a jamais eu à la télévision américaine, de personnage récurrent ouvertement homosexuel. Pourtant, l'homosexualité est un sujet traité par quelques dizaines d'épisodes de séries depuis le milieu des années 1950. Mais le fait d'aborder le sujet n'implique pas nécessairement de le faire avec bienveillance. Au contraire, l'homosexualité est souvent traitée de manière négative, comme un problème, voire une maladie. En 1973 et 1974, ABC, la même chaîne qui diffuse *Family* et *Eight is Enough*, est au centre de deux polémiques concernant un de ses programmes phares, la série médicale *Marcus Welby, M.D.* (*Docteur Marcus Welby*, ABC, 1969-1976), à propos de deux épisodes où sont mises en scène des représentations dégradantes de l'homosexualité. Dans *The Other Martin Loring* (S04E22) un homme souffre de tension artérielle, d'alcoolisme et de diabète, à cause du refoulement de son homosexualité. Le docteur Welby persuade alors son patient qu'il n'est pas homosexuel mais a juste peur de le devenir. A la suite d'une fuite concernant le scénario de l'épisode en janvier 1973, la *Gay Activists Alliance* demanda instamment à la direction d'ABC un rendez-vous, dans le but d'annuler la diffusion de l'épisode. L'organisation fut reçue dans les locaux de la chaîne à New York le 13 février 1973. A la suite de négociations infructueuses, des militants envahirent les locaux d'ABC le 16 février, avant d'en être délogés. Malgré les protestations,

l'épisode fut diffusé le 20 février 1973[454]. En octobre 1974 c'est un autre épisode, *The Outrage* (S06E05), qui mettait en scène un professeur agressant sexuellement l'un de ses élèves, assimilant l'homosexualité à la pédophilie[455]. Plus de dix-sept stations locales filiales d'ABC refusèrent de diffuser l'épisode, suite à une protestation du public, ce qui est une première dans l'histoire de la télévision[456]. Contrairement à ces représentations stigmatisantes dans *Marcus Welby, M.D*. ou dans un épisode de *Police Women* (*Sergent Anderson*, NBC, 1974-1978) mettant en scène des lesbiennes, les épisodes de *Family* traitant tour à tour de l'homosexualité masculine et féminine, montrent une certaine tolérance de la part de la famille Lawrence, malgré les préjugés de certains personnages, dont Willie.

Si *Dallas* a mis en scène un personnage secondaire homosexuel, Kit Mainwaring, durant deux épisodes[457] (S02E20 ; S02E21), c'est dans *Dynasty* qu'est pour la première fois proposé un personnage principal homosexuel dans un *family drama*. Conformément aux données présentées par Stephen Tropiano, en 1981, Steven Carrington dans *Dynasty* est le premier personnage principal ouvertement homosexuel dans une série dramatique dans l'histoire de la télévision américaine[458]. Si ce choix peut être considéré comme une avancée, le sort que va subir ce personnage questionne la place des groupes sociaux dominés et la diversité des personnages à la télévision. Steven Carrington est l'un des fils de Blake Carrington, le patriarche et patron de l'entreprise Denver-Carrington. La question de son homosexualité est abordée dès l'épisode pilote, dans une confrontation avec son père.

> BLAKE : Je comprends que tu pourrais essayer de cacher un dysfonctionnement sexuel derrière l'hostilité envers un père. Je suis même prêt à dire que qu'une expérience homosexuelle peut être acceptable, à condition de ne pas la ramener chez soi. Tu ne comprends pas, mon fils ? Je t'offre l'occasion de te remettre sur la bonne voie[459] .

---

[454] Stephen TROPIANO, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV,* New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2002, p. 18.
[455] TROPIANO, 2002, p. 21.
[456] Edward ALWOOD, *Straight News*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 150.
[457] TROPIANO, 2002, p. 116.
[458] TROPIANO, 2002, p. 261-306.
[459] Ma traduction de : « BLAKE : I understand how you could try to hide sexual dysfunction behind hostility toward a father. I'm even prepared to say that I could find a little homosexual experimentation acceptable, just as long as you didn't brin git home with you. Don't you see son ? I'm offering you a chance to straighten yourself out. ».

Si le discours homophobe de Blake Carrington doit se comprendre dans le contexte de l'époque très hostile aux homosexuels avec l'apparition du SIDA, on ne peut réduire le discours d'un personnage au message global véhiculé par *Dynasty*. Cependant, l'évolution du personnage de Steven nous permet de mieux appréhender le discours de la série sur l'homosexualité. Suite au conseil donné par son père, Steven va peu à peu être « normalisé », jusqu'à être transformé en un personnage hétérosexuel. Au début de la série, Steven est donc présenté comme homosexuel. Son ancien petit-ami, Ted Dinard, lui rend visite (S01E06) et tente à plusieurs reprises de reprendre contact avec lui (S01E09 ; S01E12), avant que Steven ne décide de rompre définitivement avec lui. La rupture entre les deux hommes a une conséquence tragique, puisque voyant son fils enlacer son ancien petit ami, Blake Carrington tue Ted (S01E13). La mort de Ted est présentée par l'avocat de Blake, Andrew Laird, comme un accident (S01E14). Pourtant, Blake Carrington avait prémédité son geste : en arrivant chez lui et en apprenant la présence dans son foyer de l'ancien petit ami de son fils, il murmure : « je vais le tuer[460] » devant deux de ses employés de maison, avant de s'engager dans un affrontement physique avec Ted jusqu'à ce que la tête de ce dernier tape le sol. En parallèle, dans la première saison, Steven est invité à de multiples reprises à repenser son identité sexuelle, comme quand il embrasse Claudia Blaisdel, la femme d'un employé de Denver-Carrington (S01E07) ou lorsque l'ami d'un employé de son père l'emmène dans un bordel dans le but de l'orthosexualiser[461] (S01E08). Dans la seconde saison, le processus d'hétérosexualisation du personnage prend encore plus de relief, quand il commence à fréquenter Sammy Jo, la nièce de sa belle-mère Krystle Carrington (S02E07) et bien que Steven semble incapable de s'engager dans toute forme de relation sexuelle avec elle, ils se marient quelques épisodes plus tard (S02E10). Parallèlement à son mariage, Steven s'adonne à une activité connotée comme virile : la course automobile. Le mariage ne dure que peu de temps puisque Sammy Jo quitte Steven avant la fin de la saison (S02E16). C'est d'ailleurs à la fin de la seconde saison que l'acteur Al Corley, qui incarnait jusqu'alors Steven Carrington décide de quitter la série pour de multiples raisons, dont les changements fréquents d'orientation sexuelle de son personnage[462]. Il est alors remplacé par Jack Coleman jusqu'à la fin de la série.

---

[460] Ma traduction de : « I'll kill him ». *Dynasty* (S01E13).
[461] La formulation anglaise employée est « straighten him out », signifiant – en désignant un homosexuel – le fait de le faire devenir hétérosexuel, aussi désigné par le terme « orthosexualité ».
[462] Tom GLIATTO, Vicki SHEFF « Alexis Strikes Again! », *People*, Vol. 36, No. 4, 5 août 1991, p. 66–68.

Dans la troisième saison, alors que Steven est en fuite en Indonésie, sa relation avec Sammy Jo se révèle féconde puisque cette dernière se présente au manoir familial avec Danny, son fils (S03E12). S'en suit alors un long combat judiciaire, opposant Steven à son père, concernant la garde de l'enfant. Son père prétend qu'un homosexuel ne peut s'occuper d'un enfant (S04E01). Coïncidence ou non, Steven commence alors à s'engager dans une nouvelle relation amoureuse avec Claudia Baisdel (S04E03) et aussi vite qu'avec sa première épouse, les deux amants se marient (S04E06). C'est grâce à son mariage et en s'hétéronormalisant que Steven réussit à récupérer la garde de son fils, la narration donnant ainsi raison à Blake. Le mariage entre Steven et Claudia est par la suite perturbé par l'apparition d'un nouveau personnage, Luke Fuller, un collègue de Steven (S05E08). Luke qui est homosexuel, commence à faire des avances à Steven (S05E09) et alors que Claudia confesse une liaison adultère (S05E12), Steven commence à s'engager dans une relation avec lui. Luke est finalement tué dans l'attaque terroriste contre un mariage qui ponctue la fin de la saison (S05E29). Dans deuxième moitié de la sixième saison, Steven fait la connaissance de Bart Fallmont, un avocat homosexuel, qui remet une nouvelle fois en question la sexualité de Steven, sans que la relation aboutisse. Après avoir passé des années à se battre pour la garde de leur fils, Sammy Jo et Steven acceptent de vivre à nouveau ensemble, en partageant d'abord une relation platonique qui redevient par la suite sexuelle (S07E23). Après une dernière année de conflits et d'échecs, autant professionnels que sentimentaux, Steven finit par quitter Denver et par la même occasion la série (S08E22).

Au cours des huit saisons de sa présence, le personnage de Steven Carrington n'aura de cesse que d'être renvoyé à sa confusion sexuelle, sans trouver d'équilibre personnel. Ce n'est que dans *Dynasty: The Reunion* (ABC, 20 et 22 octobre 1991) que Steven est présenté dans une relation stable avec un homme, adoubé par son père. La situation de ce personnage est à comprendre dans un contexte global d'hostilité envers l'homosexualité et les homosexuels dans les années 1980, fortement influencé par l'apparition du SIDA en 1981 mais également antérieurement, comme en témoignent les fortes réactions d'hostilité du public au personnage de Jodie Dallas, interprété par Billy Crystal, dans la sitcom *Soap* (ABC, 1977-1981). L'acteur témoigne de cette hostilité trois ans après le début de la production de cette série, dans une

interview au magazine *TV Guide*[463]. Ce même magazine consacre un article à la représentation des homosexuel·le·s à la télévision au début des années 1980, donnant la parole à deux associations : la National Gay Task Force (NGTF), basée à New York et la Gay Media Task Force (GMTF), basée à Los Angeles[464]. Ces groupes essayèrent d'influencer les scénaristes pour tendre à une représentation non stéréotypée des homosexuel·le·s. Stephen Tropiano rapproche le traitement et la construction de Jodie Dallas dans *Soap* et de Steven Carrington dans *Dynasty*, deux personnages présentés sur la même chaîne et créés à quelques années d'intervalle. Cependant, il met en évidence une différence fondamentale entre les deux séries : quand *Soap* est une *sitcom* dont le ton pourrait être perçu comme satirique, *Dynasty* est une série dramatique et a donc pour intention de donner à voir un imaginaire qui se veut plus réaliste[465].

Désignée comme le *Gay-Related Immune Deficiency* jusqu'en 1985, le virus du SIDA fut lié dans l'imaginaire des américain·ne·s à l'homosexualité. Dans un contexte où cette maladie venait d'être découverte moins de dix ans auparavant, le personnage de Jesse McKenna – le petit-ami de Becca – dans *Life Goes On,* est une exception. Dès le deuxième épisode où il apparaît dans la série, il apprend qu'il est infecté par le VIH, le virus à l'origine du SIDA (S03E06). A l'époque de la diffusion de cet épisode, en octobre 1991, les personnages atteints du SIDA dans les productions fictionnelles télévisuelles américaines sont majoritairement des homosexuels et n'apparaissent souvent que dans un seul épisode en tant que personnage secondaire. La première série à avoir mis en scène un patient infecté par le VIH est la série médicale *St. Elsewhere*, dans *AIDS and Comfort*, un épisode diffusé le 21 décembre 1983, où un patient, un homme marié dont on apprend qu'il est homosexuel, a contracté le virus (S02E09). Une autre série médicale de la même époque, *Trapper John, M.D.* (CBS, 1979-1986), a mis également en scène un personnage atteint du SIDA, lui aussi homosexuel (S07E05). Certaines séries non-médicales vont dépeindre des victimes du SIDA comme *Hill Street Blues* avec un prostitué homosexuel (S06E21) ou *Midnight Caller* (*Jack Killian, l'homme au micro*, NBC, 1988-1991) avec un criminel bisexuel qui infecte volontairement ses victimes (S01E03). Cet épisode de *Midnight Caller* fut dénoncé par des associations de lutte contre le

[463] Mary MURPHY, « I felt a lot of rage », *TV Guide*, 15 novembre 1980, p. 30-34.
[464] Richard M. LEVINE, « 'Our Only Allies Now Are Our Worst Enemies' », *TV Guide*, 6 juin 1981, p. 49-54.
[465] TROPIANO, 2002, p. 243.

SIDA, à cause de la représentation criminelle qui était faite des porteurs de la maladie et des conséquences que pouvait avoir une telle représentation des malades sur l'opinion américaine[466].

Première série à avoir mis en scène un personnage secondaire porteur du VIH en 1983, *St. Elsewhere* (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988) a également été la première à proposer un personnage principal atteint du SIDA, le médecin Robert Caldweel, en 1985 (S04E15). Présent depuis le début de la deuxième saison, le personnage quitte la série dès l'épisode suivant suite à cette révélation qui le rend inapte à exercer son métier. La mort du personnage des suites de sa maladie est annoncée deux ans plus tard. (S06E13). Personnage récurrent atteint du SIDA, Robert Caldweel a aussi une autre particularité importante : il est l'un des premiers personnages hétérosexuels atteints par la maladie à la télévision américaine. Jesse McKenna dans *Life Goes On* n'est donc que le deuxième personnage hétérosexuel atteint du SIDA présent dans une fiction télévisuelle américaine. Plus tard, Jeanie Boulet dans *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009) – contaminée par voie sanguine dans le cadre de son travail d'infirmière – est le seul personnage hétérosexuel récurrent ayant le SIDA dans une série dramatique américaine entre 1996 et 1999. L'importance de Jesse dans la narration de *Life Goes On* est croissante tout au long de la saison trois, jusqu'à accéder au statut de personnage principal dans la quatrième et dernière saison, remplaçant ainsi l'ancien petit-ami de Becca, Tyler Benchfield, dans le générique de début d'épisode. Jesse, comme Tyler avant lui, est le seul personnage extérieur à la famille Thatcher à être considéré comme l'un des personnages principaux de *Life Goes On*. Le fait de mettre en scène un personnage principal hétérosexuel atteint de cette maladie permet de rendre visible le fait que le SIDA est une maladie qui ne touche pas que les homosexuels. Ce préjugé est encore très présent dans la société américaine, comme en témoigne un épisode où Jesse se fait agresser à la sortie d'un centre de traitement du VIH, par homophobie (S04E11).

Comme Corky et son handicap, le personnage de Jesse est toujours ramené à sa maladie. Il va ainsi subir plusieurs épisodes médicaux, comme une pneumonie (S03E11) ou une crise cardiaque (S04E14). Jesse rejette Becca, lui souhaitant de vivre une vie « normale » et Becca discute avec sa mère du fait de vivre avec quelqu'un de malade, en rapport à Corky. Le couple se réconcilie mais l'idée du mariage est finalement abandonnée. Dans la quatrième et dernière

[466] TROPIANO, 2002, p. 101-102.

saison de *Life Goes On*, des éléments indiquent aux téléspectateurs/trices que le couple que forme Becca et Jesse ne va pas durer. Dès le début de la saison, dans un épisode qui propose épisode en *flash-forward*, on voit Becca vingt ans plus tard, mariée à un autre homme (S04E01). Pourtant, dans le dernier épisode de la série, une scène en *flash-forward* située quatre ans plus tard nous montre Becca et Jesse se marier. Dans cet épisode, il est expliqué que Becca a même un enfant, mais la narration n'est pas tout à fait explicite quant à la paternité de ce dernier, bien que l'on voie Becca exprimer l'envie d'avoir un enfant de Jesse, se référant à de nouveaux traitements qui pourraient rendre la procréation possible (S04E17).

La grande différence dans l'écriture des personnages de Robert Caldweel dans *St. Elsewhere* et de Jesse McKenna dans *Life Goes On*, c'est que dans le cas du premier, la maladie est le prétexte pour lui faire quitter la série, alors que pour le second, c'est le prétexte pour la lui faire intégrer. Au travers du personnage de Jesse, mis en scène pendant deux saisons complètes, le public américain a pu s'intéresser aux porteurs du VIH et/ou aux malades du SIDA et prendre conscience que la maladie ne touche pas que les homosexuels et qu'elle ne mène pas forcément à la mort de son porteur. Malgré sa diffusion dans un créneau destiné à un public familial, *Life Goes On* a réussi à traiter d'un sujet sensible, en ayant parfois un positionnement progressiste, sans froisser le public et les annonceurs, ce qui ne fut pas toujours le cas : un épisode de *thirtysomething* qui mettait en scène un couple d'hommes dans un lit ayant une conversation post-coïtale, fit scandale (S03E06). A l'époque de sa diffusion, en 1989, certains annonceurs retirèrent leur publicité, ce qui fit perdre plus de 1,6 million de dollars de recettes à ABC[467]. Si l'épisode fit progresser la représentation des couples homosexuels à la télévision – la scène étant l'une des premières représentations d'un couple homosexuel dans un lit dans une fiction télévisée –, le scénariste de l'épisode, Richard Krammer, avait prévu d'aller plus loin en montrant les deux hommes s'embrasser, ce que ABC refusa[468].

Au vu de leurs représentations dans *Dynasty*, on pourrait s'étonner que ce soient en majorité les (femmes) hétérosexuelles et des (hommes) homosexuels qui aient le plus apprécié ces séries[469]. Leur intérêt pour le genre peut s'expliquer par une meilleure représentation quantitative de ces personnes que dans d'autres genres de fictions télévisuelles de la même

[467] TROPIANO, 2002, p. 129.
[468] *Ibid.*
[469] FEUER, 1995, p.133.

époque, bien que la représentation qualitative puisse être perçue comme négative. Les travaux de nombreuses chercheuses[470] ont montré en quoi les *nighttime soaps* avaient pu fédérer des femmes autour d'un objet commun, afin d'ouvrir la discussion sur la réalité de leur condition. Les *nighttime soaps* proposent ainsi, selon Christine Geraghty, « un espace aux femmes dans les programmes de télévision, qui non seulement reconnait leur existence mais montre leurs compétences et adopte leur point de vue[471] ». Mary Ellen Brown arrive ainsi à la conclusion que « les femmes ont 'volé la langue du patriarcat' et s'en sont servies pour remettre en question les mythes patriarcaux[472] ». En d'autres termes, Mary Ellen Brown décrit comment certaines téléspectatrices se sont servies des représentations féminines dans les *nighttime soaps* pour tenter de s'émanciper dans leurs propres vies. Ainsi, si les femmes éprouvent du plaisir en regardant des *nighttime soaps*, c'est parce qu'elles s'identifient autant aux sujets actifs – plutôt masculins – que passifs – plutôt féminins[473].

Il faudra attendre le début des années 2000 pour voir apparaître à la télévision une famille homoparentale régulière dans une série télévisée – celle formée par David Fisher, son compagnon Keith Charles et leur enfants Durrell et Anthony dans *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) – et les années 2010 pour une famille composée d'un couple de femmes – Stef et Lena Adams Foster et leurs enfants Jesus, Mariana, Jude, Brandon et Callie dans *The Fosters* (ABC Family, 2013-2016 ; Freeform, 2016-2018). Si l'imaginaire familial véhiculé par les *family dramas* entre 1972 et 1993 est resté relativement constant – notamment autour de la question de la norme de la famille nucléaire et des rôles traditionnels socio-sexués des femmes –, celui des années 1994 à 2015 va subir une transformation progressive vers une diversification des modèles familiaux.

---

[470] Charlotte BRUNDSON, « *Crossroads* Notes on Soap-opera », *Screen*, Vol. 22, No. 4, 1981 ; ANG, 1987 ; BROWN, 1987 ; Christine GERAGHTY, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps,* Cambridge, Polity Press, 1991 ; DOUGLAS, 1995.

[471] Ma traduction de : « a space for women in the TV schedules which not only acknowledges their existence but demonstrates their skills and supports their point of view ». GERAGHTY, 1991, p. 196.

[472] Ma traduction de : « Women may be said to have 'stolen the language of the patriarchy' (OSTRICKER, 1985) and used it to question patriarchal myths. ». BROWN, 1987.

[473] Tania MODLESKI, *Hitchcock et la théorie féministe, Les femmes qui en savaient trop*, Noël Burch (trad.), Paris, L'Harmattan. 2002 [1988], p. 11.

III. DIVERSITÉ DU *FAMILY DRAMA*, COHABITATION D'IMAGINAIRES FAMILIAUX ALTERNATIFS ET TRADITIONNELS (1994-2015)

> PACEY : Tout le monde vient d'une famille dysfonctionnelle. Ce sont les années 1990. Les seules familles normales qui existent sont dans les rediffusions à la télévision. [...]
> ANDIE : Normale ? Oh mon Dieu… C'est tout ce que j'ai toujours voulu avoir. Une famille normale, avec une vie normale. […]
> PACEY : La normalité cela n'a jamais existé[474]

Dans ce dialogue métadiscursif d'une scène de la série *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003), le personnage de Pacey Witter essaye de rassurer sa petite amie Andie McPhee quant à la situation familiale de cette dernière. Dans cet épisode, ce personnage de fiction semble acter une nouvelle réalité : le modèle nucléaire n'est plus le type de famille dominant aux États-Unis dans les années 1990. Ainsi, en 1998, seuls 21% des enfants mineurs vivent dans une famille nucléaire traditionnelle – un couple hétérosexuel marié avec enfants dont le père travaille et la mère ne travaille pas – alors qu'ils sont 22% à vivre avec une mère isolée[475]. Pourtant, à l'époque de la diffusion de cet épisode, le 16 décembre 1998, *Party of Five* (*La Vie à cinq*, Fox, 1994-2000) est le seul *family drama* à avoir fait exception en représentant – au moins en apparence – une famille non nucléaire, puisque les cinq enfants Salinger sont orphelins. A la fin de la décennie 1990, les *family dramas* vont peu à peu s'éloigner de l'omniprésent modèle familial nucléaire qu'ils mettaient jusqu'alors en scène pour représenter des familles aux formes plus diverses, à l'image des évolutions de la société américaine. Ce changement de paradigme s'est opéré d'abord de manière symbolique – plus du tiers des *family dramas* produits depuis 1994 ont mis en scène des familles dont au moins l'un des deux parents meurt dès l'épisode pilote – puis de manière plus en phase avec la réalité sociale de l'époque – des familles monoparentales et recomposées deviennent la nouvelle norme et des familles homoparentales et/ou non blanches commencent à faire leur apparition dans les *family dramas*.

---

[474] Ma traduction de : « PACEY Everyone comes from a dysfunctional family. It's the 90s. The only happy families are in TV syndication. […] ANDIE Normal? Oh, God. That's all I ever wanted. A normal family, with a normal life. […] PACEY Normal never existed. It never did. ». *Dawson's Creek* (S02E09).
[475] U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999, Section 13 : « Labor Force, Employment, and Earnings », p. 418.

Au milieu des années 1990, pour la première fois depuis l'apparition du genre du *family drama*, on constate une rupture dans la quantité de production, à travers plusieurs facteurs. Lors de la saison télévisuelle 1992/1993, pour la première fois depuis la création de *The Waltons* vingt ans plus tôt, aucun nouveau *family drama* n'est créé, constituant une césure jusqu'alors inédite dans la production[476]. Quatre ans plus tard, au cours de la saison 1996/1997, seuls deux *family dramas* étaient encore produits et diffusés sur les chaînes américaines[477] : la troisième saison de *Party of Five* et la première saison de *7th Heaven* (*7 à la maison*, The WB, 1996-2006 ; The CW, 2006-2007). Ce chiffre n'avait jamais été aussi bas depuis 23 ans, lors de la saison 1973/1974 quand furent diffusées la deuxième saison de *The Waltons* et la première d'*Apple's Way* (CBS, 1974-1975), tous deux créés par le même producteur, Earl Hamner Jr. C'est après ce creux dans la production que les *family dramas* refont peu à peu leur apparition : à partir de la saison 1997/1998, il y en a de plus en plus à l'antenne chaque année, jusqu'à atteindre un pic de dix *family dramas* diffusés lors de la saison télévisuelle 2001/2002, avant de se stabiliser entre trois et cinq séries diffusées chaque année depuis la saison 2005/2006. Si quarante-cinq *family dramas* différents avaient été créés entre septembre 1972 et octobre 1991, ce ne sont que vingt-cinq *family dramas* qui ont étés produits entre août 1993 et mars 2010. Cependant, si l'on réduit la liste aux *family dramas* principaux, 60% de ceux produits entre 1993 et 2010 ont duré plus d'une saison (quinze séries), contre 35% entre 1972 et 1991 (seize séries). Ainsi, à mesure que le genre du *family drama* est arrivé à maturation, les chaînes ont réussi à ne produire presque que des projets de séries viables. Ces chiffres peuvent s'expliquer notamment par la mutation économique du secteur télévisuel américain qui a eu lieu depuis la fin des années 1970 et qui s'accentue dans les années 1990 et 2000 : alors que les chaînes se multiplient, l'audience se disperse, forçant les diffuseurs de contenus télévisuels à ne plus chercher uniquement à capter l'audience la plus large possible mais à se diriger de plus en plus vers une audience sélective, plus ciblée.

Quand entre 1972 et 1991, les *family dramas* de notre corpus principal avaient tous étés diffusés sur les trois chaînes gratuites historiques – ABC, CBS et NBC – tandis que ceux créés entre 1993 et 2010 ont étés diffusés par huit chaînes différentes. Outre les *family dramas* diffusés sur les *Big Three* – *Providence* (NBC, 1999-2002), *Judging Amy* (*Amy*, CBS, 1999-

[476] Voir graphique en annexes : A.II.1.3.
[477] Voir graphique en annexes : A.II.1.2.

2005), *Once and Again* (*Deuxième chance*, ABC, 1999-2002), *American Dreams* (*Mes plus belles années*, NBC, 2002-2005), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), *Parenthood* (NBC, 2010-2015) –, le genre à fait son apparition sur les nouvelles chaînes gratuites Fox – *Party of Five* – et The WB – *7th Heaven, Gilmore Girls* (The WB, 2000-2006 ; The CW, 2006-2007), *Everwood* (2002-2006, The WB) –, mais également sur la chaîne du câble basique Lifetime – *Army Wives* (*American Wives*, Lifetime, 2007-2013) – tout comme sur des chaînes payantes premium telle Showtime – *Resurrection Blvd.* (Showtime, 2000-2002)*, Soul Food* (*Soul Food : Les liens du sang*, Showtime, 2000-2004) – et HBO – *Six Feet Under* (*Six pieds sous terre*, HBO, 2001-2005).

Au-delà de la différence de contexte industriel – le genre se propage sur un nombre de plus en plus conséquent de chaînes – on observe que les *family dramas* produits depuis 1994 se différencient de ceux diffusés auparavant par la composition de leurs castings principaux. Avant 1994, les *family dramas* mettaient en scène un modèle familial quasi unique, la famille nucléaire blanche, que ce soit de manière positive – avec des personnages qui arrivent à se conformer à cet idéal comme les Ingalls de *Little House on the Prairie* – ou négative – des familles dysfonctionnelles à cause du non-respect de cette norme, comme dans les *nighttime soaps*. Depuis 1994, les *family dramas* offrent – au moins en apparence – une diversification des modèles familiaux. Ainsi, depuis deux décennies, le genre met notamment en avant des familles monoparentales – *Judging Amy, Gilmore Girls, Everwood, Providence* – des familles recomposées – *Once and Again* – des familles homoparentales – *Six Feet Under, Brothers & Sisters*, *Desperate Housewives* – mais également des familles composées de personnages non-bancs – *Resurrection Blvd., Soul Food, Six Feet Under, Army Wives, Parenthood.* C'est une évolution du contexte sociétal américain ainsi que celui de l'industrie télévisuelle qui peut expliquer en partie l'évolution des représentations des familles dans les *family dramas* semble avoir évolué dans les années 1990 et 2000

III.1. Contexte socio-culturel de la diversification du *family drama*

> Ça n'aide pas quand, à la télévision le soir, vous avez Murphy Brown – un personnage qui est censé incarner la femme intelligente, professionnelle et hautement qualifiée – se moque de l'importance des pères, en élevant seule son enfant et en appelant juste ça un 'choix de vie[478]'.

S'il fallait encore une preuve que la télévision constitue un pilier de la société américaine, il suffit de prendre connaissance de cet extrait du discours *Reflections on Urban America* que prononça Dan Quayle le 19 mai 1992, soit seulement deux semaines après la fin des émeutes de Los Angeles. Celui qui était à l'époque vice-président de George H. W. Bush tacle alors *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998), une *sitcom* focalisée sur une quadragénaire, ancienne alcoolique et mère célibataire, qui est, à l'époque du discours de Dan Quayle, l'une des séries les plus regardées de la saison 1991/1992 (3ème/18,6 *rating points*). Cet exemple vient illustrer la thèse de Dan Quayle qui est que, selon lui, les émeutes tireraient leur origine dans la crise des valeurs que subiraient les familles américaines. A l'image de Dan Quayle, de nombreux responsables politiques vont, dans les années 1990 et 2000, œuvrer pour aider le modèle familial nucléaire traditionnel à subsister malgré l'évolution des formes des foyers américains.

III.1.1. Les familles dans la société américaine des années 1990 et 2000 : l'évolution des modèles et le renforcement des valeurs traditionnelles

> Il faut affronter un mythe dominant selon lequel la ''famille traditionnelle'' est une unité stable et cohérente dans laquelle le père subvient aux besoins économiques et la mère aux besoins affectifs[479].

---

[478] Ma traduction de : « It doesn't help matters when prime-time TV has Murphy Brown - a character who supposedly epitomizes today's intelligent, highly paid, professional woman - mocking the importance of fathers, by bearing a child alone, and calling it just another 'life style choice. ». Andrew ROSENTHAL, « After The Riots; Quayle Says Riots Sprang From Lack of Family Values *», The New York Times*, 20 mai 1992.

[479] Ma traduction de : « One must confront a dominant myth that the ''traditional family'' is a stable and cohesive unit in which father serves as economic provider, mother serves as emotional caregiver. ». Judith BRUCE, Cynthia B. LLOYD, Ann LEONARD, « Introduction », Judith BRUCE, Cynthia B. LLOYD, Ann LEONARD, Patrice L. ENGLE, Niev DUFY, *Families in Focus: New Perspectives on Mothers, Fathers, and Children*, New York, Population Council, 1995, p. 13.

En 1995, dans l'introduction du livre *Families in Focus: New Perspectives on Mothers, Fathers, and Children* qu'elle coécrivent – un rapport commandé par l'ONG *Population Council* et l'organisme à but non lucratif International *Center for Research on Women* – Judith Bruce, Cynthia B. Lloyd et Ann Leonard prennent acte des transformations des familles américaines à partir de l'analyse de données statistiques. Les autrices de l'étude mettent en valeur cinq transformations majeures à leurs yeux de la forme des familles américaines à cette époque.

> 1. L'âge moyen auquel les femmes se marient pour la première fois et/ou ont leur premier enfant a augmenté, retardant la formation de nouvelles familles ;
> 2. Le nombre de personnes par famille et par foyer a diminué ;
> 3. Le nombre de parents en âge de travailler ayant à charge des enfants et/ou des personnages âgées a augmenté ;
> 4. La proportion des foyers dirigés par une femme a augmenté ;
> 5. La proportion des femmes qui travaillent en dehors de leur foyer a augmenté parallèlement à la baisse de celle des hommes, ce qui a modifié l'équilibre des responsabilités économiques dans les familles[480].

Ces cinq tendances de l'évolution des familles américaines se vérifient au tournant des années 2000 :

1. Les femmes américaines avaient en moyenne leur premier enfant à 24 ans en 1987 puis à 25 ans en 2001[481] et se mariaient en moyenne à 23,6 ans en 1987 puis à 25,1 ans en 2001[482].
2. La taille moyenne d'une famille est de 3,14 personnes en 2000[483] contre 3,17 en 1988, 3,29 en 1980, 3,58 en 1970 et 3,67 en 1960[484].

---

[480] Ma traduction de : « 1) women's average age at first marriage and childbirth has risen, delaying the formation of new families ; 2) families and households have gotten smaller ; 3) the burden on working-age parents of suporting younger and older dependents has increased ; 4) the proportion of female-headed households has increased ; 5) women's participation in the formal labor market has increased at the same time that men's has declined, shifting the balance of economic responsibility in families. ». Cynthia B. LLOYD, Niev DUFY, « Families in Transition », Judith BRUCE, Cynthia B. LLOYD, Ann LEONARD, Patrice L. ENGLE, Niev DUFY, *Families in Focus: New Perspectives on Mothers, Fathers, and Children*, New York, Population Council, 1995, p. 16.
[481] MATHEWS, HAMILTON, 2009.
[482] https://www.census.gov/data/tables/time-series/demo/families/marital.html, consulté le 5 février 2018.
[483] United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p. 21.
[484] U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1989, Section 1 : « Population », p. 45.

3. L'espérance de vie est passée de 70,4 ans pour la période 1965-1970 à 74,9 ans entre 1985 et 1990, pour atteindre 78,9 ans entre 2010 et 2015[485], ce qui entraina un vieillissement de la population américaine : quand 6,5% de la population avait plus de 65 ans en 1970, ils étaient 13% en 2010[486]. Par ailleurs de plus en plus de jeunes américain·e·s font des études longues : 24,4% de la population de plus de 25 ans avait un *Bachelor Degree*[487] en 2000, contre 16% en 1980[488].
4. La famille monoparentale dirigée par une femme est peu à peu devenue l'un des modèles familiaux majoritaire aux États-Unis : en 1990, 19,5% des enfants de moins de 18 ans vivent avec une mère isolée, jusqu'à atteindre 22% en 2000 et 23% en 2010, alors qu'ils n'étaient que 6% en 1960, 11% en 1970 et 17% en 1980[489].
5. L'implication des pères est devenue plus importante dans les foyers notamment au tournant des années 1990 : quand ils passaient 3h par jour avec leurs enfants en 1985, la moyenne passa à 5h en 1995 et jusqu'à 6h30 en 2000, soit une augmentation de 153% en 35 ans. Cependant, en parallèle, le nombre d'heures que les femmes passent à s'occuper de leurs enfants a été en constante augmentation depuis le milieu des années 1970 : 8h48 en 1975, 9h18 en 1985, 11h en 1995 et 12h54 en 2000[490].

A ces évolutions, on peut également ajouter une baisse progressive du taux de divorce – 4,8‰ en 1990, 3,9‰ en 2000 et 3,1‰ en 2015, un niveau historiquement bas depuis 1969[491] –

---

[485] United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2017). World Population Prospects: The 2017 Revision.
[486] 1970 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Part. 1, United States Summary, Section 1, Chapter B. General Population Characteristics, p. 263 ; United States: 2010 Summary Population and Housing Characteristics, 2010 Census of Population and Housing, p.3.
[487] Quatre premières années d'études supérieures aux États-Unis.
[488] 1980 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Chapter B, General Population Characteristics, Part. 1, United States Summary, p. 22 ; United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p. 2.
[489] Analyses des données des recensements de 1960 à 2010 : Census of Population : 1960, Vol. I, Characteristics of the Population, Part. 1, United States Summary, p. 459 ; 1970 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Part. 1, United States Summary, Section 1, Chapter B. General Population Characteristics, p. 278 ; 1980 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Chapter B, General Population Characteristics, Part. 1, United States Summary, p. 44 ; 1990 Census of Population, General Population Characteristics United States, p. 51 ; United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p.7 ; United States: 2010 Summary Population and Housing Characteristics, 2010 Census of Population and Housing, p.7.
[490] Suzanne M. BIANCHI, John P. ROBINSON, Melissa A. MILKE, *The Changing Rhythms of American Family Life*, New York City, Russel Sage Foundation, 2006, p. 64.
[491] NCHS, *Monthly Vital Statistics Report*, Vol. 46, No. 12, 28 juillet 1998, p. 4 ; https://www.cdc.gov/nchs/data/dvs/national-marriage-divorce-rates-00-17.pdf, consulté le 19 avril 2019.

mais également la baisse du taux de mariage – 9,8‰ en 1990, 8,2‰ en 2000 et 6,9‰ en 2015[492] – notamment au profit du concubinage. Entre 1980 et 2000, le nombre de couples en concubinage passe de 1,58 million en 1980 à 5,5 millions en 2000, ce qui entraina mécaniquement une hausse du taux de naissances hors mariage : quand elles correspondaient à 10,7% des naissances en 1970, c'est plus de 31% en 1993[493]. Le concubinage peut être perçu de deux manières : il est soit perçu comme un essai avant le mariage, afin d'expérimenter la compatibilité domestique des couples, soit utilisé comme un substitut du mariage, qui n'a plus le monopole de la construction sociale première des liens familiaux. Selon Pamela J Smock, les couples en concubinages sont souvent « plus libéraux, moins religieux et plus favorables à une répartition égalitaire des tâches traditionnellement socio-sexuées[494] ».

Pourtant, comme le souligne Stéphanie Coontz, alors que « tout le monde admet que les familles non traditionnelles sont maintenant majoritaires, pourquoi existe-t-il une préoccupation obsessionnelle pour établir une norme[495] ? ». En effet, bien que les familles nucléaires ne soient plus majoritaires, les années 1990 furent marquées par une continuité de l'idéologie « pro-famille » conservatrice qui avait pris forme dès la fin des années 1970[496]. Celles et ceux qui ne se conformaient pas à l'idéal familial traditionnel, tel que défini par les conservateurs, faisaient l'objet de campagne virulentes de la part de personnalités influentes des sphères politiques et médiatiques américaines, à l'image d'Andy Rooney[497]. Dans son article intitulé « *What Every Kid Should Have Growing Up* », le journaliste liste ce que devraient être selon lui les conditions de vies idéales pour un enfant américain parmi lesquelles :

- Une maison avec une mère et un père.
- Au moins un frère ou une sœur. […]

---

[492] Statistical Abstract of the United States: 2009, Section 2 : « Births, Deaths, Marriages, and Divorces », Table 77 : « Live Births, Deaths, Marriages, and Divorces » ; https://www.cdc.gov/nchs/data/dvs/national-marriage-divorce-rates-00-17.pdf, consulté le 19 avril 2019.
[493] KASPI, DURPAIRE, HARTER, LHERM, 2013, p. 26.
[494] Ma traduction de : « « Cohabitation tends to be selective of people who are slightly more liberal, less religious, and more supportive of egalitarian gender roles ». Pamela J. SMOCK, « Cohabitation in the United States : An Appraisal of Research Themes, Findings, and Implications », *Annual Review of Sociology*, Vol. 26, 2000, p. 1-20.
[495] Ma traduction de : Since everyone admits that nontraditional families are now a majority, why this obsessive concern to establish a higher or a lower figure ? ». COONTZ, 2000, p. 23.
[496] Voir partie II.1.1.
[497] Éditorialiste de 1978 à 2011 dans l'émission politique *60 Minutes* (CBS, depuis 1968), diffusé à cette époque chaque dimanche soir à 19h. A l'époque de la parution du livre cité, *60 Minutes* est l'émission la plus regardée à la télévision tous genres de programmes confondus et se place quasi systématiquement dans les cinq meilleures audiences annuelles, une place perdue à partir de 1994 suite à l'ascension de CNN et des autres chaînes d'information en continu. Voir aussi partie II.3.1.

- Une famille qui prend son dîner ensemble. […]
- Un endroit pour nager l'été et un endroit pour se promener en traineau l'hiver[498].

Par son article, Andy Rooney dessine clairement la famille traditionnelle de classe moyenne comme une norme. Au tournant des années 2000, ces opinions se traduisent parfois dans les faits et l'on remarque un raidissement, notamment concernant la place des femmes dans la société. Quand on compare le nombre de femmes au foyer en 1970 et en 2012, on constate que le taux à baissé, passant de 47% en 1970 à 29% en 2012. Mais si l'on regarde les statistiques plus en détail, notamment au milieu de cette période, par exemple en 1999, on voit que seulement 23% des femmes n'avaient pas de travail salarié. Ainsi, au début du XXIe siècle, les États-Unis assistent pour la première fois depuis les années 1950 à un retour mesuré mais notable, des femmes au foyer[499]. Dans le discours politique contemporain américain, on remarque que, de manière assez paradoxale, ce sont principalement les femmes – comme Sarah Palin et Hillary Clinton – qui se livrent une bataille symbolique sur l'incarnation du bon modèle féminin.

Dans les années 1990, cette volonté de rebâtir une société sur les bases de la famille traditionnelle transparait également de certaines politiques publiques, telle la réforme du *welfare* en 1996. Le *Personal Responsibility and Work Opportunity Act* (« loi sur la responsabilité individuelle et le travail ») est un ensemble de mesures présentées par le président démocrate Bill Clinton, qui vise à repenser le système d'aides sociales en incitant les familles à devenir autosuffisantes et à renoncer à bénéficier des aides sociales[500]. L'un des effets majeurs de la loi fut la suppression de l'aide aux familles avec enfants à charge (« *Aid to Families with Dependent Children* ») et son remplacement par l'allocation temporaire aux familles dans le besoin (« *Temporary Assistance for Needy Families* »). Les conditions très strictes mises en place pour bénéficier des aides sociales eurent un effet immédiat sur leur

[498] Ma traduction de : « - A home with one mother and one father - At least one brother or one sister […] - A family that eats dinner together […] - A young girl should have a doll and roller skates. A boy should have a bike and a baseball bat. There's nothing wrong with a boy having a doll or a girl having a bike. […] - A place to swim in the summer and a place to sleigh-ride in the winter ». Andrew A. ROONEY, *Sweet & Sour*, New York, Berkley Books, 1992, p. 277-278.
[499] COHN, LIVINGSTION, WANG, 2014, p. 5.
[500] Sara MCLANAHAN, « Family, State, and Child Well-Being », *Annual Review of Sociology*, Vol. 26, 2000, p. 703-706.

nombre de bénéficiaires, qui fut divisé par deux entre 1992 et 1999[501]. Pour Loïc Wacquant, cette loi prend racine dans l'idée « selon laquelle il suffirait de raviver par la contrainte matérielle les 'valeurs familiales' et l'ardeur au travail des assistés pour vaincre la pauvreté et la 'dépendance' dont ils souffrent[502] ». Ces politiques publiques ont ainsi fait le lien entre néolibéralisme et hétéronormativité, dans un contexte d'évolutions importantes des formes familiales et du désengagement de l'État dans la prise en charge des plus démunis.

En plus de sa volontée de réformer la protection sociale, Bill Clinton s'engagea lors de sa première campagne présidentielle de 1992 à ouvrir l'armée aux homosexuel·le·s. S'il tiendra parole, la loi *Don't Ask, Don't Tell* – littéralement « ne le demandez pas, ne le dites pas » – apporte une compromission de taille à la promesse du candidat Clinton. Mise en vigueur le 28 février 1994, la loi implique que l'armée s'interdit de demander aux nouvelles recrues leur orientation sexuelle, mais qu'en contre-partie, les homosexuel·le·s accepté·e·s dans l'armée s'engagent à ne pas dévoiler leur orientation sexuelle. Cette loi ne réglait donc pas le problème de la discrimination, car si les homosexuel·le·s avaient la possibilité de devenir militaires, ils/elles n'avaient pas les mêmes droits concernant leur vie privée. Au début des années 2010, la loi *Don't Ask, Don't Tell* fut abrogée par le président Barack Obama. Par ailleurs, il faut noter l'absence de protection juridique au niveau fédéral américain contre les discriminations homophobes et transphobes. Seulement certains États possèdent ce type de protections, alors que d'autres pas du tout et en l'abscence de ces boucliers, les homosexuel·le·s pouvaient être par exemple licencé·e·s en tout légalité, ce qui est parfois toujours le cas[503].

Alors que lors de sa première campagne présidentielle, Georges Bush promettait un amendement constitutionnel pour interdire le mariage de personnes de même sexe[504], les homosexuel·le·s vont cependant bénéficier de la reconnaissance de droits importants dès le début des années 2000. 2003 est une année charnière : le 26 juin, l'arrêt *Lawrence v. Texas*, décriminalise l'homosexualité dans les 13 Etats où elle était encore poursuivie, puis le 18

---

[501] VINCENT, 2012, p. 440.
[502] Loïc WACQUANT, « La 'réforme' de l'aide sociale comme instrument de discipline », *Agone*, No. 31/32, 2004, p. 177-196.
[503] Stuart BIEGEL, « Unfinished Business: The Employment Non-Discrimination Act (ENDA) and the K-12 Education Community », *New York University Journal of Legislation and Public Policy*, Vol. 14, 2011 p.357–413.
[504] Craig A. RIMMERMAN, Clyde WILCOX, *The Politics of Same-Sex Marriage*. Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 1.

novembre, une décision dans l'affaire *Goodridge v. Department of Public Health* de la Cour suprême du Massachussetts déclara légal le mariage entre deux personnes de même sexe. Progressivement adopté dans chaque Etat, le mariage homosexuel est légalisé dans l'ensemble des États-Unis le 26 juin 2015, par la décision dans l'affaire *Obergefell v. Hodges*, qui déclare inconstitutionnelle l'interdiction de l'union de personnes de même sexe. Contrairement à la France, la GPA (Gestation Pour Autrui) n'est pas ou peu régulée aux États-Unis, tandis que la PMA pour les femmes seules ou les couples de femmes n'a jamais fait l'objet d'un encadrement législatif visant à l'interdire[505].

S'il est un sujet des plus clivés dans les années 1990 et 2000, c'est bien la question de la place des Noir·e·s aux États-Unis Alors que les États-Unis sont en proie depuis la fin des années 1980 à une recrudescence des tensions raciales – avec les émeutes de Los Angeles en 1992 en point d'orgue – la décennie 1990 fut marquée par l'assasinat le 12 juin 1994 de Nicole Brown Simpson, par son ex-mari, l'ancienne star du football O.J. Simpson[506]. Son procès cristalisa à la fois les tensions entre Blanc·he·s et Noir·e·s – dans un sondage réalisé par CBS quelques jours avant le verdict, 64% des sondé·e·s blanc·he·s pensait Simpson coupable, contre 12% des sondé·e·s noir·e·s[507] – mais également entre hommes noirs et femmes noires. Alors qu'O.J. Simpson est acquitté le 5 octobre 1995, si les hommes noirs se réjouissent, certaines femmes noires sont plus mesurées, notamment à cause de la révélation des violences conjugales subies par la victime. Au profit de quelques grandes figures médiatiques – l'animatrice de télévision Oprah Winfrey, ou de l'écrivaine Toni Morisson – les femmes noires sont toujours relativement invisibles au cours des années 1990 et 2000.

Au tournant des années 2000, la société américaine évolua autour de changements sociaux touchant à l'intimité et la reconnaissance des luttes pour l'égalité raciale, sexuelle et de genre. Les familles américaines, plus spécifiquement, expérimentent à cette période à la fois une diversification de leurs formes mais également un renforcement de la norme traditionnelle auxquelles elles sont astreintes. En effet, les familles se doivent de rester relativement stables face à ces évolutions. Si les *family dramas* ont pu mettre en scène ces imaginaires complexes,

---

[505] Michael STAMBOLIS-RUHSTORFER, « Les mères lesbiennes, les mères seules et leurs enfants : l'état des lieux de la recherche. », Pierre Jouanet (dir.), *Procréation, Médecine et Don*, Paris, Lavoisier, 2015, p. 243–251.
[506] ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 468-469.
[507] Richard COHEN, « Colin Powell for President? », *The Washington Post*, 3 octobre 1995, p. A19.

c'est notamment parce que l'industrie télévisuelle américaine s'est développé considérablement depuis le début des années 1980, à l'époque où seulement trois chaînes diffusaient des fictions télévisées sérielles.

III.1.2. L'ère « post-network » : brève histoire de la télévision américaine depuis les années 1990

En 1990, l'audience des chaînes gratuites n'est plus que de 67%, contre 93,6% quinze ans plus tôt. Bien que toujours leaders du marché, les *Big Three* – CBS, NBC et ABC – doivent, depuis les années 1980, faire face à la concurrence de nouveaux diffuseurs de programmes : les chaînes câblées et les vidéoclubs. Les décennies 1990 et 2000 vont voir cette concurrence s'amplifier et se diversifier, à mesure que les diffuseurs d'hier vont devenir des producteurs de contenus. Peu à peu, le mode de consommation des programmes de télévision va évoluer d'un modèle basé sur l'offre vers un modèle centré sur la demande du public. Mais après avoir dû faire face à la concurrence de la télévision câblée et du magnétoscope dès la fin des années 1970, les réseaux de télévision gratuite ont été confrontés à l'arrivée d'un nouveau concurrent direct à la fin des années 1980 : Fox.

III.1.2.1. La fin du monopole : l'émergence de nouveaux réseaux de télévision gratuite

Depuis la disparition de DuMont en 1956, plusieurs autres réseaux de télévision gratuite tentèrent d'exister sans succès : United Network dans les années 1960, Paramount dans les années 1970 et Metromedia au début des années 1980[508]. En décembre1985, l'homme d'affaire australien Rupert Murdoch rachète le studio de cinéma Twentieth Century Fox ainsi que six chaînes de télévision locale appartenant au groupe de télévision Metromedia au printemps 1986[509]. Grâce à ces deux acquisitions, il crée le réseau Fox, qui commence à émettre le 9 octobre 1986 mais ne commence à diffuser des programmes dans la période de *prime time* que

[508] EDGERTON, 2009, p. 303.
[509] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 328.

six mois plus tard, le 5 avril 1987[510]. Durant sa première saison complète – 1987/1988 – Fox ne propose que deux soirées de programmes, le samedi et le dimanche. C'est lors de la saison 1993/1994 que Fox commence à entrer en concurrence frontale avec les autres chaînes gratuites, en diffusant des programmes chaque soir de la semaine. A l'époque, c'est Lucie Salhany qui est présidente de Fox, la première femme à avoir dirigée une chaîne de télévision aux États-Unis[511].

Pour essayer de trouver sa place dans le paysage télévisuel américain, Fox se cherche une identité. La chaîne va alors cibler un public de jeunes adultes par le biais de nouveaux concepts de fictions, comme la *sitcom* animée *The Simpsons* (*Les Simpson*, Fox, depuis 1989) ou la série policière fantastique *The X-Files (X-Files, Aux frontières du réel*, Fox, 1993-2002). Avec cette dernière, la chaîne cherche à combiner la structure procédurale de la plupart des séries policières – en faisant revenir chaque semaine un duo de personnages récurrents qui travaillent sur des enquêtes différentes – la forme de l'anthologie fantastique – en terminant la plupart des épisodes, à l'image de ceux de *The Twilight Zone* (*La quatrième dimension*, CBS, 1959-1964), par une fin ouverte – ainsi que des éléments feuilletonnants – basé sur la trame d'un complot, constitutif de l'imaginaire collectif américain notamment depuis l'affaire du Watergate dans les années 1970. *The X-Files* est la première série de Fox à se hisser dans les trente premières audiences annuelles aux États-Unis, lors de la saison 1996/1997. Par ailleurs, Fox se démarque à ses débuts par sa forte propension à proposer des séries mettant en scène des personnages noirs, quasiment absents des séries des autres chaînes gratuites à l'époque[512].

Le 20 janvier 1993, le jour ou Fox commence a diffuser ses programmes en prime time sept jours par semaine, marqué également la naissance de Prime Time Entertainment Network (PTEN) un conglomérat de 142 chaînes de télévisions locales non affiliées à ABC, CBS, NBC ou Fox, issu de la volonté commune du studio de cinéma Warner Bros et de la société industrielle Chris-Craft Industries de proposer du contenu télévisuel au niveau national[513].A la fin de l'année 1993, les deux groupes impliqués sur le projet PTEN se séparent et proposent de créer chacun leur propre chaîne : Chris-Craft Industries s'associent avec le studio Paramount

---

[510] CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 332-333.
[511] Karen CUSOLITO, Paula PARISI, « Power Surge », *The Hollywood Reporter*, 6 décembre 1994.
[512] Kristal Brent ZOOK, *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 4.
[513] Brian DONLON, « New network takes off with adventure », *USA Today*, 19 janvier 1993.

pour créer United Paramount Network (UPN) alors que la Warner Bros crée The WB, deux chaînes qui commencent à émettre à quelques jours d'intervalles, en janvier 1995.

Lors de leurs premières saisons complètes – 1995/1996 – les deux chaînes ne sont pas concurrentes, puisque leur programmation de *prime time* est diffusée lors de soirées différentes : UPN propose des programmes le lundi et mardi, quand The WB émet le mercredi et le dimanche. UPN et The WB vont peu à peu agrandir leur grille de programmes, jusqu'à être diffusée du lundi au vendredi dès la saison 1999/2000, The WB possédant une soirée de programmation supplémentaire le dimanche. En septembre 2006, The WB et UPN fusionnent pour devenir The CW, une union qui avait été pensée depuis l'automne 1995, quelques mois après le lancement des deux chaînes[514]. Comme UPN et The WB, The CW mise sur des séries destinées aux adolescent·e·s et aux jeunes adultes mettant souvent en scène des personnages ayant les mêmes âges que le public visé, telles *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy contre les vampires*, The WB, 1997-2001 ; UPN, 2001-2003) ou *Veronica Mars* (UPN, 2004-2006 ; The CW, 2006-2007).

Comme The WB et UPN avant elle, The CW s'est installé comme une cinquième actrice majeure de la télévision gratuite mais la chaîne a une importance moindre vis-à-vis de ses quatre concurrents, à cause de ses audiences plus faibles mais aussi une programmation moins importante en terme de volume : entre 2009 et 2018[515], quand les *Big Three* proposaient vingt-deux heures de programmation en prime time par semaine, The CW n'en diffusaient que dix, n'ayant pas de programmation nationale le samedi et dimanche et ne proposant pas de programmes après 22h en semaine. Fox, quant à elle, propose des programmes chaque soir de la semaine mais la quatrième chaîne gratuite voit également ses soirées écourtées, sa période de *prime time* durant entre 20h et 22h en semaine, pour un total de quinze heures de programmations en soirée chaque semaine.

Malgré l'élargissement du paysage audiovisuel gratuit américain, l'audience de ces chaînes gratuites ne va cesser de baisser : en 2000, l'audience moyenne des six chaînes

[514] Lisa de MORAES, « 'Casual' talks for UPN, WB Net May merge with WB Television Network », *The Hollywood Reporter*, 19 septembre 1995.
[515] En septembre 2018, The CW propose de nouveau des programmes le dimanche soir, passant à treize heures de programmation par semaine.

principales – ABC, CBS, NBC, Fox, The WB, UPN – n'atteint que 58% et plus que 46% en 2005[516]. Si l'on ne compte que les trois chaînes historiques, l'audience moyenne de ABC, CBS et NBC est passée de 54% en 1998 à 33% en 2005[517].

Pour s'adapter à l'expansion du câble, les réseaux de télévision gratuite historiques s'y implantent – comme ABC, qui rachète la chaîne Fox Family qui devient ABC Family en 2001[518], et qui avait déjà créé en 1984 la chaîne Lifetime, à destination d'un public féminin – et repensent les grilles de programmes de leurs chaînes amirales. Alors que NBC réalise des meilleures audiences que ses concurrents pendant cinq ans – entre septembre 1994 et mai 1999 – sa domination est remise en question par ABC lors de la saison 1999/2000, qui place en tête des audiences un jeu diffusé trois fois par semaine : *Who Wants to Be a Millionaire* (ABC, 1999–2002, 2004, 2009 ; en syndication, depuis 2002). C'est la première fois depuis 1955 – *The $64.000 Question* (CBS, 1955-1958) – qu'un jeu télévisé est le programme le plus vu aux États-Unis. La saison suivante – 2000/2001 – c'est CBS avec un autre jeu qui atteint la première place des audiences annuelles : *Survivor* (CBS, depuis 2000). Lors de la saison 2002/2003, Fox place trois programmes dans les six meilleures audiences annuelles, une première pour la chaîne : l'émission canular *Joe Millionaire* (Fox, 2003) et le télé crochet *American Idol* (Fox, 2002-2016 ; ABC, depuis 2018) – une émission diffusée deux soirs par semaine. *American Idol* a permis à Fox de décrocher la meilleure audience annuelle de prime time cinq années consécutives, de la saison 2005/2006 jusqu'à la saison 2010/2011. Ces différents programmes de divertissement sont rassemblés sous l'appellation « téléréalité », un genre dont le fondement est la mise en scène sous diverses formes de femmes et d'hommes anonymes, n'interprétant pas des personnages. Existant depuis les années 1970, le genre de la téléréalité a connu un regain d'intérêt du public et des programmateurs des grandes chaînes gratuites au début des années 2000. A la même période, deux chaînes câblées payantes – HBO et Showtime – firent un choix éditorial opposé à celui des *Big Three* : renforcer leur offre de fiction originale.

---

[516] Amanda D. LOTZ, *The Television Will Be Revolutionized*, New York, London, New York University Press, 2014 [2007], p. 25-26.
[517] Michele HILMES (dir.), *NBC, America's Network*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 330.
[518] Connue sous le nom de Freeform depuis janvier 2016.

III.1.2.2. « It's not TV » : l'évolution éditoriale des chaînes payantes premium

Au milieu des années 1970, HBO puis Showtime avaient ouvert la voie à la fin du monopole des trois grands chaînes gratuites. Deux décennies plus tard, les deux chaînes payantes premium se sont trouvées dans la même situation que ABC, CBS et NBC vingt ans avant elles : elles doivent se renouveler pour continuer d'attirer des téléspectateurs/trices. C'est en 1995 – la même année que sont apparues The WB et UPN – que HBO et Showtime ont opéré un virage éditorial en renforçant leur production de fictions originales. Les modèles économiques de HBO et Showtime – un financement par les abonnements et non par la publicité – permettent à ces chaînes de s'affranchir de la censure imposée par les annonceurs en ce qui concerne notamment la représentation de la violence, de la sexualité et de la nudité[519]. Ce même modèle impose à HBO et Showtime de proposer un renouvellement régulier des programmes afin de recrutement en permanence de nouveaux abonné·e·s : ainsi, une saison de série diffusée sur une chaîne payante premium peut débuter à n'importe quel moment de l'année – et non plus seulement l'automne[520] – et se voit composée généralement d'une douzaine d'épisodes, pouvant être alors diffusée en trois mois[521].

Si HBO et Showtime vont augmenter leur volume de fiction à partir de la deuxième moitié des années 1990, les deux chaînes en produisent depuis le début des années 1980. Dès 1982, dans la lignée du succès des *nighttime soaps,* Showtime diffuse la première série de fiction créée par une chaîne du câble payant, *A New Day in Eden* (Showtime, 1982-1983). L'année suivante, HBO propose sa première série originale, la série policière *Philip Marlowe, Private Eye* (*Philip Marlowe, détective privé*, HBO, 1983-1986), suivie quelques mois plus tard de l'anthologie *The Hitchhiker* (*L'Autostoppeur*, HBO, 1983-1987). Entre 1982 et 1995, HBO a produit huit séries originales, quand Showtime en a diffusé sept pendant la même période. Hormis leur production de séries, assez faible à l'époque, c'est surtout des téléfilms unitaires qui constituent la grande majorité de la production originale de fiction des deux chaînes

---

[519] Michele MALACH, « Oz », *The Essential HBO Reader*, Gary R. EDGERTON (dir.), Jeffrey P. JONES (dir.), Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, p. 52.
[520] Certaines séries diffusées sur des chaînes gratuites avaient pour autant déjà pu commencer leur diffusion à la mi-saison. Cette stratégie de programmation permet à une chaîne gratuite de tester le potentiel d'un programme, dans le but – si les audiences sont concluantes – de la diffuser dans une case de prime-time dès le début de la saison suivante, comme ce fut le cas pour *Family* – en mars 1976 – *Dallas* – en avril 1978 – et *Sisters* (*Les Sœurs Reed*, NBC, 1991-1996) – en mai 1991.
[521] HBO impose ce modèle de saison en 1997 et Showtime l'adoptera lors de la saison 2002/2003.

jusqu'au milieu des années 1990. Entre 1982 et 1995, HBO a produit plus d'une centaine de téléfilms, quand Showtime en a engendré une quarantaine. Pour les deux chaînes, cette programmation originale est le moyen de se démarquer l'une de l'autre, comme le souligne de manière très pragmatique le slogan de Showtime chargé de promouvoir ses fictions en 1987 en faisant référence à sa concurrente : « Showtime Originals : Here You See Them. There You Don't » (« Les productions de Showtime : Ici vous les voyez. Là-bas elles n'y sont pas »).

En 1995, HBO a un nouveau dirigeant, Jeff Bewkes, qui décide d'augmenter considérablement le budget alloué à la production de fiction de la chaîne – de 50 millions de dollars par an, l'enveloppe passa à près de 300 millions de dollars – et engage Chris Albrecht, un cadre travaillant pour HBO depuis 1985, en tant que directeur de la fiction de la chaîne[522]. En octobre 1996, cette nouvelle politique éditoriale est résumée par un slogan emblématique « It's Not TV, It's HBO » (« Ce n'est pas de la télévision, c'est HBO »), s'inspirant de celui que *Canal Plus* lançait en 1995 : « Au moins pendant que vous regardez *Canal Plus*, vous n'êtes pas devant la télé[523] ». A partir de 1996, HBO diffuse chaque année de nouvelles séries, à commencer par la *sitcom Arliss* (HBO, 1996-2002) suivi par le drame situé en milieu carcéral *Oz* (HBO, 1997-2003). Entre 1997 et 2002, la chaîne met à l'antenne sept séries – dont *Six Feet Under* – autant qu'elle l'avait fait en vingt-trois ans, entre sa création en 1972 et son évolution éditoriale en 1995 et dans le même temps, son offre de téléfilms originaux s'amenuise – quatorze téléfilms diffusés en 1996, six en 2002. Cependant, il faut souligner que la productivité de HBO en termes de nombre de séries produites est infime en comparaison avec les chaînes gratuites : à la même époque, chaque chaîne gratuite propose en moyenne une dizaine de nouvelles séries par an, soit près de dix fois plus que HBO. Si par la suite, le rythme de production de la chaîne va augmenter – trente-neuf séries mises à l'antenne entre 2003 et 2014 – la pérennité de ces programmes est très variable – 30% des séries produites entre 2003 et 2014 n'ont pas été au-delà d'une seule saison (12 séries), 40% ont été à l'antenne entre deux et trois saisons (15 séries) et seules 30% des séries ont dépassé les trois saisons (12 séries).

---

[522] Christopher ANDERSON, « Overview : Producing an Aristocracy of Culture in American Television », *The Essential HBO Reader*, Gary R. EDGERTON (dir.), Jeffrey P. JONES (dir.), Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, p. 32.

[523] Séverine BARTHES, « De Télé-Luxembourg à RTL9 : programmation et ethos de chaîne », *Médias et médiations culturelles au Luxembourg*, Luxembourg, Mai 2010.

Si elles n'ont pas eu le même retentissement en termes d'audience et de retombées médiatiques, c'est également en 1995 que la production de séries de Showtime est devenue plus constante. La chaîne propose pas moins de vingt-et-une nouvelles séries entre 1995 et 2002, soit deux fois plus que n'en proposa HBO à la même période. Showtime se démarque de sa concurrente en proposant pas moins de huit séries de science-fiction, un genre totalement absent des programmes de HBO à l'époque, ainsi que par la création de séries dramatiques améliorant la représentation de minorités dans ce genre de programme, dont les Noir·e·s avec *Soul Food*, les Latinos/as avec *Resurrection Blvd.* et les homosexuel·le·s avec *Queer as Folk*[524] (Showtime, 2000-2005). Les comédies *Linc's* (Showtime, 1998-2000) et *Beggars and Choosers* (Showtime, 1999-2000), produites à la même période, mettent également en scène respectivement des personnages noir·e·s pour la première et homosexuels pour la seconde. Il faudra attendre le milieu de la décennie 2000 pour que Showtime acquiert une reconnaissance publique et critique de ses séries avec notamment *The L Word* (Showtime, 2004-2009), *Weeds* (Showtime, 2005-2012) et *Dexter* (Showtime, 2006-2013), sous l'impulsion d'un nouveau directeur des programmes originaux, Robert Greenblatt. Ce dernier venait de produire une grande partie des épisodes de *Six Feet Under* et d'*American Family* en tant que producteur indépendant et avait auparavant été directeur de la fiction de Fox au début des années 1990 où il avait été impliqué notamment sur la création de *Party of Five.* En 2000, cinq ans après leur évolution éditoriale, l'écart est net entre les deux chaînes câblées payantes concurrentes : HBO compte 25,1 millions d'abonné·e·s contre 12,8 millions pour Showtime[525].

Le changement éditorial de Showtime et de HBO en 1995 va également influencer deux chaînes du câble basique à adopter un positionnement similaire. La chaîne TNT, créée en 1988, se détache en 2001 de sa fonction première – servir de canal additionnel à la chaîne dont elle est la propriété, TBS – et met quatre ans plus tard à l'antenne sa première série originale, *The Closer* (*The Closer : L.A. enquêtes prioritaires*, 2005-2012). AMC, une chaîne créée en 1984 sous le nom de American Movie Classics, opère un changement éditorial en 2002, pour ne plus s'intéresser uniquement à la diffusion de films classiques américains mais à la fiction dramatique en général et produit sa première série, *Mad Men* (AMC, 2007-2015), cinq ans après

[524] Adaptation d'une série britannique du même nom diffusée entre février 1999 et février 2000 sur Channel 4.
[525] Tony CASE, « Spotlight On Showtime (cable channel competes with HBO) », *ADWEEK Eastern Edition*, Vol. 42, No. 24, Juin 2001.

sa mue. Enfin, deux autres chaînes du câble basique commencèrent à produire des séries à la même période : USA Network, lancée en 1977, commence à diffuser *La Femme Nikita* (*Nikita*, USA, 1997-2001), une adaptation du film *Nikita* (1990) de Luc Besson, en 1997 ; quand la chaîne FX – propriété du groupe Fox, lancée en 1994 – produit sa première série en 2002 : *The Shield* (FX, 2002-2007).

Malgré leurs modèles économiques différents, toutes les chaînes prennent conscience de la nécessité de proposer des programmes pour un public plus ciblé. Devant la multiplication des chaînes et l'érosion des audiences des chaînes gratuites, il paraissait nécessaire aux actrices du milieu de faire le deuil des programmes aux dizaines de millions de téléspectateurs/trices. D'autant plus que la concurrence va se faire de plus en plus rude à mesure que les évolutions techniques s'ouvrent au grand public par le biais de la transformation numérique.

III.1.2.3. De l'offre à la demande : les nouveaux modes de consommations des programmes

Alors que la fin des années 1970 avaient été marquées simultanément par l'arrivée d'une nouvelle technique – le magnétoscope – et le développement d'une plus ancienne – la télévision câblée – les techniques de diffusion audiovisuelles n'ont cessé de se transformer jusqu'à aujourd'hui. L'apparition en 1995 du DVD – sigle anglais de « Digital Versatile Disc » (« disque numérique polyvalent ») – est comparable à celle de la cassette vidéo deux décennies auparavant en termes d'impact. Comme le fut le LaserDisc – lancé en 1978 mais ayant connu un succès bien moindre que la VHS ou la Betamax[526] – le DVD est un nouveau modèle de disque optique vidéo qui propose une qualité d'image supérieure à la cassette vidéo. L'avantage du DVD sur le LaserDisc est double : son format est beaucoup plus pratique à manipuler et à transporter – le DVD faisant la taille d'un CD audio, quand le LaserDisc fait celle d'un disque vinyle 33 tours – et il permet l'enregistrement de programmes télévisées sur un support vierge – contrairement au LaserDisc qui était uniquement vendu préenregistré. C'est avec le DVD que les séries ont commencé à véritablement se démocratiser en dehors de leurs circuits de diffusions linéaires traditionnelles – les chaînes de télévision. Ainsi, en 2005, les ventes de

[526] David LACHENBRUCH, « What Looks Like A Phonograph Record Works On a Laser Beam and Shows 'Jaws'? », *TV Guide*, 25 novembre 1978, p. 5.

séries télévisées correspondent tout de même à 20% du marché du DVD, soit 2,6 milliards de dollars[527].

En 2006, apparaissent deux nouveaux formats : le HD DVD (« High Density Digital Versatile Disc », « disque numérique polyvalent à haute densité ») et le Blu-ray. Si le HD DVD et el Blu-ray sont identiques aux DVD en tant qu'objet physique – ce sont des disques optiques vidéo – ils peuvent contenir entre 3 et 5 fois plus de données qu'un DVD. Après une courte guerre commerciale – à l'image de celle entre la VHS et la Betamax dans les années 1970 – le HD DVD stoppa sa production en 2008, dépassé par le Blu-ray, notamment à cause de sa capacité de stockage réduite et du choix des studios de privilégier le format concurrent, le Blu-ray coexistant depuis avec le DVD. Mais la plus grande évolution technique de la télévision à l'aube du XXIe siècle est passé non pas par un support physique mais par une dématérialisation des contenus et une utilisation des outils informatiques et numériques.

Dès 1999 est lancé le magnétoscope numérique. Comme son nom l'indique, cet appareil a le même fonctionnement qu'un magnétoscope classique, sauf qu'au lieu d'être enregistrés sur un support physique externe – cassette ou disque vidéo – les programmes sont stockés sur un disque dur interne. En plus de permettre l'enregistrement des programmes pour un visionnage ultérieur, le magnétoscope numérique a démocratisé la fonction de contrôle du direct. Un·e téléspectateur/trice peut donc mettre son programme en pause, vaquer à une autre occupation et reprendre le cours de son émission, qui a pendant ce temps été enregistrée sur le disque dur de l'appareil. A la même époque, les programmes de télévisions commencent à être consommés ailleurs que sur une télévision, grâce au déploiement des ordinateurs personnels – le taux d'équimement des foyers passant de 30% en 1995 à 67% en 2005[528] – ainsi qu'avec a multiplication des appareils à écran portatifs – baladeurs audio/vidéo, smartphones, tablettes numériques. Dans un premier temps, ces appareils ont put accéder à des contenus vidéos de manière légales par le biais de plateformes de contenus et le paiement à l'épisode de certaines séries télévisées. Pour accompagner le lancement de l'iPod de cinquième génération en octobre 2005, Apple réussit à convaincre la chaîne ABC de vendre certaines de ses séries du moment – *Lost* (*Lost, les disparus*, ABC, 2004-2010) et *Desperate Housewives* – sur leur boutique de

[527] LOTZ, 2014, p. 140.
[528] LOTZ, 2014, p. 29.

contenus en ligne, l'iTunes Store, moyennant 1,99 dollars[529]. Quelques semaines plus tard, la marque mis en place un autre contrat avec NBC, pour notamment diffuser les nouveaux épisodes de *Law and Order*[530].

Depuis la fin des années 1970, le public affirme son gout pour le visionnage des programmes en dehors des horaires imposés par les chaînes, notamment par le biais des enregistrements sur cassettes vidéo. Cette volonté de délinéarisation des modes de visionnement est véritablement satisfaite par l'apparition de la vidéo à la demande – « VOD » ou « Video On Demand » en anglais – dès le début des années 2000. On distingue plusieurs types de vidéo à la demande. On parle de vidéo à la séance – « TVOD » ou « Transactional Video On Demand » en anglais – pour l'accès à un programme par un paiement unique, sur le modèle du pay-per-view. La personne qui souhaite visionner une vidéo à la séance démarre son programme quand elle le souhaite, contrairement au *pay-per-view* qui permet d'accéder à une période définie d'un flux télévisé durant laquelle le programme souhaité est diffusé, de la même manière que l'on peut voir un film dans une salle de cinéma. La vidéo à la demande par abonnement – « SVOD » ou « Subscription Video on Demand » en anglais – est un système qui permet un abonnement à un ensemble de contenus, auquel l'abonné·e peut accéder en illimité.

A l'état d'expérimentations depuis le milieu des années 1990, la vidéo à la demande par abonnement s'impose à la fin de la décennie 2010 comme la troisième actrice du domaine télévisuel – après les chaînes gratuites et les chaînes payantes – à la fin des années 2000. C'est en 2007 que Netflix, une société de location de DVD par voie postale, entreprend de changer son modèle économique en dématérialisant les contenus qu'elle loue via un site web. Un an avant elle, en 2006, le groupe de commerce en ligne Amazon lança un service similaire intitulé Amazon Unbox, qui deviendra par la suite un service à part, intitulé Prime Video. En 2008, c'est Hulu qui voit le jour, comme troisième plateforme de la vidéo à la demande par abonnement, né de la volonté de NBC et de Fox en premier lieu, puis des trois autres réseaux de télévision gratuite par la suite, de proposer leurs programmes à des nouveaux publics. Comme pour HBO avant elles, les trois entreprises de distribution de vidéo à la demande par

[529] Nick WINGFIELD, Ethan SMITH, « Video Comes to the iPod - In a Deal With Disney, Apple Will Sell Hit ABC TV Shows At Its iTunes Store for $1.99 », *The Wall Street Journal*, 14 octobre 2005.
[530] Robert MACMILLAN, « NBC makes downloadable TV deal with Apple », *Reuters*, 6 décembre 2005.

abonnement ont étés des diffuseurs de contenus avant de produire leurs propres programmes à partir de 2012 – *Battleground* (Hulu, 2012) – et 2013 – *House of Cards* (Netflix, 2013-2018) et *Alpha House* (Prime Video, 2013-2014). En 2013, Netflix a dépassé les trois plus importantes chaînes payantes premium en nombre d'abonné·e·s aux États-Unis : le service de vidéo à la demande par abonnement totalise alors 31,1 millions d'abonné·e·s contre 29,2 millions pour HBO, 22,8 millions pour Showtime[531]. A la même période, l'institut Nielsen indique que le nombre de foyers étant équipés d'une télévision aux États-Unis est de 115,6 millions[532]. Avec l'arrivée de la vidéo à la demande, les chaînes gratuites ont mis en place des services de télévision de rattrapage au début des années 2000 – ou « *catch-up TV* » en anglais – qui désigne un service qui permet de donner accès gratuitement à leurs programmes dans la semaine qui suit leur diffusion.

A l'image du paysage audiovisuel américain, le genre du *family drama* s'est répandu au-delà des limites des grands réseaux de télévision gratuite dès 1994, à commencer par la diffusion de *Party of Five* sur Fox.

III.1.3. Les *family dramas* entre 1994 et 2015

Après les échecs d'*Angel Falls* (CBS, 1993) et de *The Road Home* (CBS, 1994), *Party of Five* et *7th Heaven* sont les premiers *family dramas* produits après la césure de 1992/1993 qui vont connaitre plus d'une saison. Si les deux séries sont très différentes, elles ont en commun d'avoir été diffusées sur deux chaînes qui n'avaient encore jamais mis à l'antenne de *family drama* : Fox et The WB.

---

[531] Todd SPANGLER, « Premium TV Networks Say NPD Study Purporting to Show Their Decline Is Hogwash », *Variety*, 21 janvier 2014.
[532] http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2013/nielsen-estimates-115-6-million-tv-homes-in-the-u-s---up-1-2-.html, consulté le 23 mai 2018.

III.1.3.1. Party of Five *et* 7th Heaven *: le* family drama *sur les nouvelles chaînes gratuites*

La genèse de *Party of Five* commence quand Christopher Keyser et Amy Lippman viennent proposer à la jeune chaîne Fox quelques projets de séries en 1993. Leurs idées sont toutes rejetées mais Robert Greenblatt, alors responsable du développement des programmes de *prime time* de la chaîne, leur propose de créer une série à partir d'une idée que la chaîne avait dans ses cartons : « des enfants vivant seuls[533] ». Ce projet semble correspondre à la politique éditoriale de la chaîne depuis sa création huit ans plus tôt : chercher à attirer un public plus jeune avec des productions aux concepts originaux. Pour ce faire, Fox se sert de formats narratifs préexistants et les fait évoluer[534]. Pour *Party of Five*, Christopher Keyser et Amy Lippman – qui avaient déjà collaboré à l'écriture de vingt-deux épisodes des saisons deux à quatre de *Sisters* (*Les Sœurs Reed*, NBC, 1991-1996), entre 1991 et 1994, un *family drama* qui traitait des relations sororales avec des personnages féminins déjà adultes – ont choisi de faire débuter l'action de la série non pas immédiatement après la mort des parents Salinger, mais six mois après l'accident de voiture qui leur a coûté la vie. Leurs enfants tentent de survivre seuls dans la maison familiale à San Francisco. Charlie a 24 ans, il est l'ainé des Salinger et a déjà quitté le domicile familial depuis quelques années quand ses parents décèdent. Dans l'épisode pilote, il semble se sentir peu concerné par les difficultés de ses jeunes frères et sœurs et semble plus préoccupé par ses déboires professionnels et sentimentaux. Le cadet, Bailey (16 ans), a pris en charge la responsabilité du foyer en l'absence de son frère. Ses deux sœurs, Julia (15 ans) et Claudia (11 ans) cherchent chacune à donner du sens à leur existence, en se sociabilisant pour la plus âgée et en pratiquant le violon de manière intensive pour la plus jeune. Enfin, le benjamin, Owen, est à peine âgé d'un an quand commence la série.

Dans sa forme, *Party of Five* n'a rien en commun avec les *nighttime soaps* mais plus avec les *family dramas* urbains et contemporains de *Family* à *Life Goes On*. Cependant, ici ce n'est pas le point de vue des adultes qui est mis en avant mais celui des enfants. Cette focalisation du discours sur des personnages jeunes n'en fait pas pour autant une série destinée uniquement à un public du même âge que ses protagonistes, la série étant diffusée au milieu de la période de prime-time – à 21h – un horaire destiné aux adolescents mais aussi à leurs parents.

---

[533] Ma traduction de : « Kids living on their own ». Propos d'Amy Lippman dans une interview proposée sur le DVD de la saison 1 de *Party of Five*.
[534] Voir partie III.1.2.1.

Pour autant, la focalisation de la narration sur des personnages majoritairement adolescents ou jeunes adultes posa les bases d'un genre qui connaitra son apogée au tournant des années 2000 : le *teen drama*[535]. Mais à la différence de *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003) ou ou de *One Tree Hill* (*Les Frères Scott*, The WB, 2003-2007 ; The CW, 2007-2012) les personnages principaux de *Party of Five* sont liés par des liens familiaux et non amicaux. En faisant des orphelins les personnages principaux d'un *family drama*, *Party of Five*, permet au genre d'entamer sa mutation. De fait, la famille nucléaire jusqu'alors omniprésente dans les *family dramas*, est ici absente.

Mis à part son postulat narratif, ce qui différencie *Party of Five* de tous les autres *family dramas* avant elle c'est la chaîne sur laquelle il fut diffusé : Fox. Lors de sa première saison de diffusion, *Party of Five* recueille une audience très faible (6,2 *rating points*), soit trois fois moins que *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009) lancée la même année sur NBC (20 *rating points*). Ce score d'audience peut être dû au fait que Fox est une chaîne encore jeune, qui ne diffuse des programmes en prime time chaque soir de la semaine que depuis septembre 1993. D'autres facteurs ont rendu la vie à l'antenne de *Party of Five* difficile. Pâtissant d'une diffusion peu fixe – diffusée d'abord le mercredi à 21h, puis quelques semaines le lundi à 21h, avant de revenir à sa case du mercredi – la série dû faire face à la concurrence de programmes très porteurs le lundi – tels le football sur ABC, le créneau de diffusion de films sur NBC et la *sitcom Murphy Brown* (CBS, 1988-1998) sur CBS – et de plusieurs séries déjà installées au même horaires le mercredi – comme la *sitcom Roseanne* (ABC, 1988-1997, 2018) sur ABC, bien que l'audience de cette dernière soit déclinante à l'époque. Malgré ces faibles audiences, la série est confirmée à l'antenne, notamment à la suite de la présence de la série dans la quatrième édition de la campagne « Save Our Shows », mené par le magazine TV Guide au printemps 1995, qui incite ses lecteurs/trices à voter pour sauver quatre nouvelles séries en difficultés dans les audiences, diffusée chacune par l'une des quatre chaînes gratuites[536]. Si les trois autres séries concernées par cette campagne médiatique – *My So-Called Life* (*Angela, 15 ans*, ABC, 1994-1995), *Earth 2* (NBC, 1994-1995) et *Under Suspicion* (CBS, 1994-1995) – furent toutes annulées, *Party of Five* fut sauvé, notamment grâce au fait que malgré une faible audience globale, les publicitaires étaient convaincus que la série atteignait certaines cibles

[535] Voir introduction.
[536] Diane WERTS, « Can Viewer Pens Be Mightier Than Network Axes? », *The Salt Lake Tribune*, 7 avril 1995.

privilégiées. La décision de commander de nouveaux épisodes de *Party of Five* fut renforcée par l'obtention d'un prix prestigieux, le Humanitas Prize dans la catégorie « 60 Minute Network or Syndicated Television » obtenu plus précisément pour l'épisode *Thanksgiving* (S01E10) en juillet 1995[537].

Lors de la diffusion de sa seconde saison – 1995/1996 – la série recueille toujours des audiences modestes (96ème/6,8 millions) mais est de nouveau récompensé par un prix prestigieux : le Golden Globe de la meilleure série dramatique, reçu le 21 janvier 1996, à l'instar de *Murder One* (ABC, 1995-1996), *ER*, *NYPD Blue* (*New York Police Blues*, ABC, 1993-2005) et *Chicago Hope* – ces trois dernières faisant parti des trente séries les plus vues lors de la saison 1995/1996. C'est grâce à l'obtention du Golden Globe que Fox commanda neuf épisodes supplémentaires pour la deuxième saison, s'ajoutant aux treize épisodes qui avaient étés jusqu'alors demandés[538]. Après deux saisons marquées surtout par une bonne réception critique et médiatique, la série finit par trouver son public à la fin de la décennie : 80ème/7,2 millions en 1996/1997 ; 57ème/11,5 millions en 1997/1998 ; 67ème/10,1 millions en 1998/1999. Lors de la saison 1999/2000, la série quitte sa case historique du mercredi à 21h pour être diffusé le mardi à 21h et peut difficilement faire le poids face aux sitcoms *Dharma & Greg* sur ABC et *Will & Grace* sur NBC, ainsi qu'au magazine d'information *60 Minutes II* sur CBS. Les audiences de la dernière saison de *Party of Five* traduisent cette concurrence et l'audience, divisée presque par deux par rapport aux chiffres de la saison précédente (113ème/6,1 millions) entraîne l'annulation du programme.

Deux ans après *Party of Five*, un nouveau *family drama* fait son apparition : *7th Heaven*. La série est diffusée à partir de septembre 1996 sur The WB, un nouveau réseau de télévision gratuite créé un an et demi plus tôt en janvier 1995. Le chiffre sept présent dans le titre de la série fait référence au nombre de membres de la famille Camden : les parents – Eric et Annie – et leurs cinq enfants. Par la suite, sept désignera le nombre d'enfants du couple, après la naissance des jumeaux, Sam et David, dans la troisième saison. La série qui raconte la vie quotidienne de cette famille nombreuse, est surtout centrée sur la figure du père, à la manière de Charles Ingalls dans *Little House on the Prairie*. Le rôle d'Eric Camden est de « sauver des

[537] Gustav NIEBUHR, « Humanitas Awards Honors Writers For 'Uplifting' TV, Films », *The New York Times*, 8 juillet 1995.
[538] Christopher Keyser dans une interview proposée sur le DVD de la saison 1 de *Party of Five*.

hommes et des femmes de l'alcoolisme, de la drogue et de la pauvreté, la religion étant le dernier recours face à la détresse humaine[539] ». *7th Heaven* fut créé par la Warner Bros expressément pour proposer un programme sans sexe ni violence, à destination des familles[540], des arguments similaires qui avaient étés avancés par Michael Landon lors de la création de *Little House on the Prairie*. Par ailleurs, *7th Heaven* a pour particularité d'être le premier *family drama* à avoir été créé et développé uniquement par une femme : Brenda Hampton. Cette dernière, qui avait collaboré aux scénarios d'épisodes de *sitcoms* au début des années 1990, a écrit et produit une soixantaine d'épisodes sur les 243 que compte la série, dont le pilote et l'épisode final. Avant Brenda Hampton, deux autres femmes – Blanche Hannalis (*Little House on the Prairie*) et Jay Presson Allen (*Family*) – avaient créé des *family dramas* en participant à l'écriture de la bible et en scénarisant l'épisode pilote mais n'avaient pas été impliquées dans la suite de la production de ces deux séries. Brenda Hampton est « profondément enracinée dans les valeurs traditionnelles » et « se sert de la télévision comme d'un forum pour promouvoir la sanctification de la vie de famille[541] ». Très conservatrice, elle ne se cache pas d'avoir voulu créer « une série à propos d'une famille fonctionnelle[542] ».

7th Heaven a connu, contrairement à *Party of Five*, une programmation très stable, puisqu'elle fut diffusée au même horaire pendant dix ans : le lundi à 20h. A l'image de sa programmation, les audiences de la série ont été stables tout au long de sa diffusion. D'abord faible la première année – 3,2 millions en 1996/1997 – les audiences se sont stabilisées pendant six ans entre 5 et 7 millions par saison, avec un pic à 7,6 millions lors de la saison 1998/1999. Les audiences de *7th Heaven* amorcent une légère chute dès la saison 2003/2004 – 5,5 millions – avant de stagner à 5,3 millions en 2004/2005 puis 5,2 millions en 2005/2006. Bien que n'ayant été présente seulement deux fois dans le classement des 100 meilleures audiences annuelles – 94ème lors de la saison 1999/2000 et 100ème en 2000/2001 – *7th Heaven* était entre 1998 et 2006 le programme le plus regardé de The WB. Ainsi, la chaîne est grandement dépendante de *7th Heaven*, à tel point qu'après avoir annoncé la fin de la série pour la fin de la saison 2005/2006, les dirigeants de The WB changèrent d'avis à la vue des chiffres d'audience recueillis par

---

[539] BLOT, p. 461.
[540] Andrea ORR, « Warner Brothers TV unit to appeal to family market », *Reuters News*, 9 juillet 1996.
[541] Ma traduction de : « she is deeply rooted in traditional values […] her use of television as a forum for promoted the sanctify of family life». LONGWORTH, 2000, p. 141.
[542] Ma traduction de : « a show about a functional family ». Kutter CALLAWAY, Dean BATALI, *Watching TV Religiously: Television and Theology in Dialogue*, Grand Rapids, Baker Academics, 2016, p. 216-217.

l'épisode annoncé comme le dernier, diffusé le 8 mai 2006. Ils négocièrent avec la production de la série la commande d'une onzième saison, en 2006/2007, qui fut un échec commercial, dû en parti au déplacement du programme du lundi soir au dimanche soir, *7th Heaven* ne recueillant alors que 3,2 millions de téléspectateurs/trices en moyenne.

Diffusés sur deux chaînes gratuites dans la décennie précédente, *Party of Five* et *7th Heaven* sont des exemples des nouveaux modèles économiques adoptés par les séries à partir des années 1990. Déjà présente depuis la fin des années 1970, la nécessité de proposer des programmes à des publics plus ciblés devient de plus en plus forte au milieu des années 1990, tandis que les chiffres d'audience sont au plus bas. A cette période, les trois réseaux historiques de télévision gratuite semblaient avoir totalement abandonné la production de *family dramas*. Ce n'est qu'en 1999 qu'ABC, NBC et CBS proposèrent chacune une nouvelle série du genre : *Providence*, *Judging Amy* et *Once and Again*.

III.1.3.2. Providence, Once and Again, Judging Amy *et* American Dreams *: le retour du family drama sur les chaînes gratuites historiques*

Le premier des *Big Three* à proposer un nouveau *family drama* en 1999 est NBC. A la mi-saison 1998-1999, la chaîne propose *Providence*, une série qui tire son nom de la ville éponyme, située dans l'Etat de Rhode Island, à 300 kilomètres au nord de New-York et à une centaine de kilomètres au sud de Boston. C'est à Providence que vit la famille Hansen : l'ainée, Sydney, chirurgienne esthétique, revient dans sa ville natale à l'occasion du mariage de sa sœur Joan mais celui-ci est interrompu par le décès soudain de leur mère. La famille est également composée du frère de Sydney et Joan, Robert. Le créateur de *Providence*, John Masius, n'est pas un inconnu : tout comme Marshall Herskovitz – *thirtysomething* – Joshua Brand et John Falsey – *I'll Fly Away* – avant lui, il a commencé sa carrière en écrivant les scénarios de trois épisodes de *The White Shadow* entre 1979 et 1981. Avec Joshua Brand et John Falsey, John Massius a aussi fait partie de l'équipe dirigeante de *St. Elsewhere* (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988) pendant toute la durée de production de la série.

C'est en janvier 1999 qu'est lancée *Providence*, dans le créneau horaire du vendredi à 20h, en remplacement du magazine d'information *Dateline*. Dès sa première saison d'antenne

– en 1998/1999 – *Providence* fait la meilleure audience de sa case et recueille même la deuxième meilleure audience de la soirée, derrière le magazine d'information *20/20* sur ABC. La saison suivante, *Providence* réalise de nouveau la meilleure audience de sa case et la deuxième meilleure audience de la soirée derrière la série *JAG* (NBC, 1995-1996 ; CBS, 1997-2005). Si la série subit une baisse de ses audiences en 2000/2001 – à cause notamment de la concurrence du jeu *Who Wants to Be a Millionaire* (ABC, 1999–2002, 2004, 2009, ABC ; en syndication, depuis 2002) sur ABC dans la même case horaire – elle retrouve la première place des audiences de sa case en 2001/2002, tandis que NBC dominant les audiences de la soirée du vendredi sur les trois cases du *prime time*. La série est annulée au terme de sa cinquième saison en 2002/2003, malgré une audience moyenne de 10,9 millions. Lors de la même saison, la série *American Dreams* – également diffusée sur NBC – est renouvelée alors que son audience moyenne est de 9,98 millions. A la manière de *Dallas*, qui s'imposa le vendredi, le succès de *Providence* est dû à une programmation en adéquation avec le public visé : les familles (parents et enfants) sont les personnes qui restent le plus chez eux pour regarder la télévision le vendredi et samedi soir, contrairement aux adolescents et adultes sans enfant.

En septembre 1999, c'est au tour de CBS et ABC de lancer dans la même semaine leur *family drama* : *Judging Amy* sur CBS – l'histoire d'une juge, divorcée, qui vient habiter avec sa fille chez sa mère, veuve – et *Once and Again* sur ABC – une femme divorcée avec enfants qui rencontre un homme divorcé qui a lui aussi des enfants, formant une famille recomposée. *Judging Amy* fut créée par quatre personnes venues d'horizons différents de la création télévisuelle : Amy Brenneman est comédienne et joue le rôle-titre de la série, celui d'Amy Gray et avait auparavant fait quelques apparitions au cinéma – notamment dans *Heat* (1995) de Michael Mann – ou à la télévision – dans le rôle régulier de la Lieutenante Janice Licalsi dans la première saison de *NYPD Blue* (*New York Police Blues*, ABC, 1993-2005) – Bill D'Elia est réalisateur et producteur et a notamment à son actif la production et la réalisation d'épisodes de la série concurrente d'*ER*, *Chicago Hope* (*La vie à tout prix*, CBS, 1994-2000) ; John Tinker – fils de Grant Tinker, qui fut ancien président de NBC entre 1981 et 1986 – est scénariste et producteur et a notamment écrit près de quarante-huit épisodes de *St. Elsewhere* ainsi que dix-huit épisodes de *Chicago Hope* ; et Connie Tavel est agente d'artistes. L'équipe dirigeante de la série est également composée de Barbara Hall – scénariste qui avait notamment écrit huit épisodes de *I'll Fly Away* – et de Tyne Daly – actrice célèbre pour avoir interprété Mary Beth

Lacey, une des deux policières dans la série éponyme *Cagney & Lacey* (*Cagney et Lacey*, CBS, 1982-1988) et qui joue ici le personnage de Maxine Gray, la mère d'Amy. C'est en se croisant sur les plateaux de séries des années 1980 et 1990 que les six membres de l'équipe dirigeante de *Judging Amy* décidèrent de travailler ensemble.

Judging Amy met en scène le personnage d'Amy Gray, une femme juge et mère célibataire et sa fille, Lauren Cassidy mais également la mère d'Amy et grand-mère de Lauren : Maxine Gray travailleuse sociale. Amy a deux frères : Peter – l'ainé, qui a repris la compagnie d'assurance de son père, décédé dix ans avant le début de l'action de la série – et Vincent – le benjamin, écrivain. La série est un *family drama*, suivant la vie quotidienne des membres de la famille Gray pendant six ans, mais peut être aussi considéré comme une série judiciaire[543] – traitant à chaque épisode d'au moins un procès en cours de jugement par Amy – ou comme une série médicale – lors des quatrième et cinquième saisons, le neveu de Maxine, Kyle, est interne dans un hôpital, ou il doit souvent résoudre des cas médicaux seul. *Judging Amy* met en avant les limites des institutions américaine – la justice, la santé et l'aide sociale à l'enfance – tout en mettant en lumière la bonne volonté de celles et ceux qui en sont employé·e·s.

Pour sa part, *Once and Again* fut créée Edward Zwick et Marshall Herskovitz, déjà à l'origine de *thirtysomething* à la fin des années 1980 mais également de *My So-Called Life* (*Angela, 15 ans*, ABC, 1994-1995). *Once and Again* est portée par l'actrice Sela Ward dans le rôle de Lily Manning, déjà reconnue pour avoir interprétée l'un des rôles principaux de *Sisters* (*Les Sœurs Reed*, NBC, 1991-1996), mais également par Billy Campbell dans le rôle de Rick Samler, qui avait joué Luke Fuller, le petit ami de Steven Carrington dans la cinquième saison de *Dynasty* (1984/1985).La série met en scène la rencontre de Lily Manning et de Rick Samler, une femme et un homme récemment séparé·e·s de leurs conjoint·e·s respectifs/ves, qui entame une relation amoureuse, jusqu'à former une famille recomposée. La série porte une réflexion sur les conséquences que peuvent avoir le couple formé par Lilly et Rick sur les autres membres de leurs familles – parents, enfants, ex-compagne/compagnon. En plus de mettre en scène les actions des personnages, *Once and Again* laisse à entendre leurs pensées grâce à un dispositif narratif récurrent : les séquences confessionnelles. Inspiré de la téléréalité, ces séquences filmées en noir et blanc montrent les personnages confesser leurs sentiments face caméra, soit

[543] Barbara VILLEZ, *Séries Télé, visions de la justice*, Paris, PUF, 2005, p. 66.

entre les séquences d'action (les personnages expriment leurs pensées) soit en parallèle de ces mêmes scènes (les personnages commentent leurs actions).

Si le pilote de *Judging Amy* est diffusé un dimanche soir, la première partie de sa saison l'est ensuite le mardi soir à 22h, soit dans la même case que *Once and Again*. Pourtant, sur les quinze semaines où elles auraient pu être en concurrence frontale, seules cinq soirées ont vu les deux séries proposer chacune des épisodes inédits en même temps[544]. Au bout d'une saison de diffusion, *Judging Amy* (22ème/14,1 millions) surpasse *Once and Again* (46ème/11 millions). Au début de leurs deuxièmes saisons respectives, les deux séries se retrouvent de nouveau en concurrence frontale (sept soirées sur onze possibles). *Judging Amy* gagna la bataille des audiences contre *Once and Again* et fut déplacé cinq fois de case horaire avant de subir une annulation en 2002, après n'avoir cessé de chuter dans les audiences (74ème/8,5 millions en 2000/2001, 84ème/6,7 millions en 2001/2002). Durant la majeure partie de sa diffusion, *Judging Amy* continua de rassembler entre 13 et 14 millions de téléspectateurs/trices jusqu'en 2003, avant que ses audiences ne stagnent au-dessus des 10 millions jusqu'en 2005, année de son annulation au bout de six saisons.

L'année 2002 marque à la fois la fin de la diffusion de *Once and Again* – sur ABC en avril – et de *Providence* – sur NBC en décembre – mais également le début de celle de *American Dreams* – sur NBC en septembre. Créée par la scénariste et producteur Jonathan Prince, *American Dreams* raconte la vie de la famille Pryor à Philadelphie entre 1963 et 1966, soit la période suivante celle mise en scène dans *I'll Fly Away* – entre 1959 et 1962 – dix ans plus tôt. La narration de la série tourne autour de la famille Pryor, comprenant le père Jack – gérant d'une boutique de poste de radio et de téléviseurs – la mère Helen – femme au foyer désespérée, comme celles décrites dans *The Feminine Mystique* – et leurs quatre enfants, J.J., l'ainé – joueur de football, qui s'apprête à entrer à l'université – Meg, la cadette – qui ne rêve que de participer à la célèbre *American Bandstand* avec sa meilleure amie Roxanne, une célèbre émission de variétés qui se tourne à l'époque à Philadelphie et qui est diffusée le samedi après-midi sur

[544] A l'époque, une saison de série diffusée sur une chaîne gratuite comprend en moyenne 22 à 24 épisodes inédits, qui sont diffusés dans un laps de temps compris généralement entre entre septembre et mai et qui dure entre 35 et 40 semaines. Il arrive donc, de manière non régulière exceptée pendant les fêtes de fin d'année, que les séries ne proposent pas d'épisode inédit entre seize et dix huit semaines par an.

NBC[545] – et les deux plus jeunes, Patty et Will. Comme *I'll Fly Away*, *American Dreams* traite des problématiques des familles Noires dans les années 1960 par le biais de l'employé de Jack, Henry Walker. Ce dernier est un des personnages principaux de la série, ainsi que son fils Sam. Les deux membres masculins de la famille Walker apparaissent dans l'intégralité des épisodes de *American Dreams*, quand les membres féminins apparaissent respectivement dans un quart – 15 épisodes pour Gwen Walker, épouse de Henry et mère de deux enfants - et la moitié des épisodes – 32 épisodes pour Angela Walker, fille de Henry et Gwen, sœur de Sam.

American Dreams fut diffusée dans la case horaire très exposée du dimanche à 20h. Après deux saisons d'audiences convenables (9,98 millions en 2002/2003, 8,75 millions en 2003/2004), la série fait face lors de sa troisième saison à des concurrents direct beaucoup plus puissants : *Cold Case* (*Cold Case : Affaires classées*, CBS, 2003-2010) pointe à plus de 15,10 millions sur CBS et *Extreme Makeover* (*Les Maçons du cœur*, ABC, 2002-2007) à 15,75 millions sur ABC. En mars, pour les quatre derniers épisodes de sa troisième saison, *American Dreams* est déplacée au mercredi 20h ou elle fait face à la nouvelle série événement de ABC, *Lost* (*Lost, les disparus*, ABC, 2004-2010), qui rassemble en moyenne 18,38 millions de téléspectateurs/trices chaque semaine. On peut supposer que la nouvelle programmation d'*American Dreams* – série dont les audiences chutaient – face à *Lost* – série qui rassemblait un public de plus en plus nombreux – était une stratégie de la part de NBC pour justifier complètement l'annulation du programme, à la manière de la technique du *friday night death slot*[546]. *American Dreams* est annulée en mai 2005, quelques semaines après la diffusion de la fin de la troisième saison, laissant la fin de la narration de la série inachevée.

La saison suivant l'annulation de *Judging Amy* – 2005/2006 – le nombre de *family drama* à l'antenne n'a jamais été aussi peu nombreux depuis sept ans. Trois des cinq séries encore en production à l'époque – *7th Heaven, Gilmore Girls, Everwood* – ont pour point commun d'être diffusées sur une même chaîne : The WB.

---

[545] *American Dreams* est d'ailleurs co-produite par Dick Clark, qui fut le présentateur d'*American Bandstand* entre 1956 et 1989.
[546] Voir partie II.2.1.

III.1.3.3. Gilmore Girls *et* Everwood *: le* family drama *sur The WB*

Après avoir majoritairement travaillé comme scénariste pour des sitcoms – dont *Roseanne* (ABC, 1988-1997, 2018) entre 1990 et 1994 – *Gilmore Girls* est la première création d'Amy Sherman-Palladino, qui plus est sa première incursion dans le format dramatique. Lancé en octobre 2000, la série ressemble à s'y méprendre aux *family dramas* de 1999 (*Providence*, *Judging Amy, Once and Again*) et plus particulièrement à *Judging Amy*, de par la composition de son casting principal. La série est centrée sur Lorelai Gilmore, 32 ans, qui élève seule sa fille Rory, 16 ans, tout en gérant une auberge. Elle est en rupture avec ses parents, Emily et Richard Gilmore, issus d'un milieu social aisé, voire bourgeois mais ces derniers s'engagent à payer une partie des frais de scolarité de leur petite fille à la condition qu'elle vienne dîner, avec sa mère, chaque vendredi soir chez eux. Du fait de leur proximité d'âge – 16 ans de différence à peine – et de la composition de leur foyer, Lorelai et Rory sont très proches, bien que très indépendantes, nouant une relation qui pourrait parfois s'assimiler à celles de deux sœurs, bien différente des relations mère-fille présentées au cinéma ou à la télévision auparavant. Bien que Lorelai et Rory soient les personnages les plus mis en avant dans la série, le titre *Gilmore Girls* fait également référence à Emily Gilmore, mère de Lorelai et grand-mère de Rory, un personnage qui apparaît dans plus de sept épisodes sur dix (110 épisodes sur 154) tout au long de la série. Ces trois personnages peuvent faire penser au trio de *Judging Amy*, bien que Rory Gilmore et Lauren Cassidy n'ait pas le même âge et que la relation entre Amy et Maxine Gray ne soit pas aussi conflictuelle que celle entre Lorelai et Emily Gilmore. *Gilmore Girls* tisse une filiation avec un autre *family drama* emblématique, en réutilisant, tout au long de la série, un élément de décor emblématique de *The Waltons* : la maison familiale de la famille Walton devient l'Auberge de la Libellule (« Dragonfly Inn »), un lieu abandonné aperçu dès la fin de la première saison, qui sera rachetée et restaurée par Lorelai avec son associée et meilleure amie Sookie dans la quatrième saison.

Gilmore Girls est la première série qui fut financée par la Family Friendly Programming Forum (FFPF), une coalition composée d'annonceurs publicitaires majeurs qui, s'inquiétant du manque de séries adaptées à un public familial, proposèrent d'aider à la création de séries qui permettraient de vendre leurs produits. La FFPF se charge de monter le projet, du scénario à l'éventuel tournage d'un pilote – comme ce fut le cas pour celui de *The Big House* (2001), un pilote de *family drama* non retenu mettant en scène une famille nombreuse à la manière de

Eight is Enough – mais ne s'investi pas au-delà dans la création de la série. Si un chaîne décide de produire une série à partir d'un pilote de la FFPF, elle rembourse l'organisme des frais engagés[547]. A sa création, en 1999, le FFPF n'a qu'un seul interlocuteur, The WB, alors que la chaîne souhaite lancer des séries dans la lignée de *7th Heaven*[548].

Si elle ne bénéficia que d'un succès public très modéré lors de sa première saison (126ème/3,6 millions) *Gilmore Girls* fut reconduite par la chaîne car elle bénéficia d'un succès d'estime notamment auprès de publics cultivés[549]. La chaîne déplaça dès la saison suivante – et jusqu'à la fin de sa diffusion initiale – *Gilmore Girls* dans la case du lundi à 20h. Alors diffusé en face d'un concurrent direct – la sixième saison de *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy contre les vampires*, The WB, 1997-2001 ; UPN, 2001-2003) sur UPN – *Gilmore Girls* réussi à surpasser la série de Joss Whedon pour atteindre une audience moyenne de 5,2 millions et devenir la 3ème série la plus regardée de la chaîne The WB, derrière *7th Heaven* et *Smallville* (The WB, 2001-2006 ; The CW, 2006-2011). Si la série a réussi à rester à l'antenne pendant 7 ans, c'est grâce à sa bonne audience à l'échelle de la chaîne, comme il en fut de même pour *7th Heaven*.

Apparu à la rentrée 2002 sur The WB, *Everwood* marque sa différence avec les *family dramas* qui l'ont précédé sur les réseaux de télévision gratuite depuis 3 ans – *Providence, Judging Amy, Once and Again, Gilmore Girls* – en ce que son personnage central adulte est un homme, Andy Brown, chirurgien new-yorkais réputé, qui après le décès accidentel de sa femme, décide de déménager dans le Colorado rural, dans la petite ville d'Everwood, avec sa fille – Delia, 9 ans – et son fils – Ephram, 15 ans[550]. Le docteur Brown veut installer un cabinet de médecine générale dans la petite ville mais c'est sans compter sur la présence antérieure d'un médecin à Everwood, le docteur Harold Abott et sa famille. *Everwood* fut créée par le producteur et scénariste Greg Berlanti, qui venait juste de tenir un poste de producteur exécutif

---

[547] John EGGERTON, « Nets Take Family-Friendly Fivepack », *Broadcasting & Cable*, 22 mai 2006.
[548] Mike COMERFORD , « Sears joins in project to develop television that's family-friendly », *Chicago Daily Herald*, 12 août 1999.
[549] DIFFRIENT, 2010, p. xviii.
[550] Le motif d'un parent veuf s'éloignant géographiquement de son lieu de vie initial avec ses enfants avait déjà été mis en scène dans trois *family dramas* de la fin des années 1970, qui avaient chacun duré entre quatre et treize épisodes : *Three for the Road* (CBS, 1975) – un journaliste récemment veuf vendait sa maison pour vivre dans un camping-car avec ses deux enfants – *Harris and Company* (NBC, 1979) – un père veuf et ses cinq enfants déménagent quittent Detroit pour rejoindre Los Angeles – et *Shirley* (NBC, 1979-1980) – une femme récemment veuve et ses trois enfants quittent une grande métropole pour s'installer dans une petite ville.

entre 1999 et 2002 sur le tournage des saisons trois à cinq de *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003).

Programmée lors de ses trois premières saisons dans le créneau du lundi à 21h – juste après *7th Heaven* diffusé à 20h – *Everwood* connaît une audience relativement similaire à celle de *Gilmore Girls*, située entre 4,3 et 4,8 millions pendant trois ans, se plaçant ainsi en 3ème puis 4ème position des meilleures audiences de la chaîne, à la lutte avec les deux autres *family dramas* de la chaîne mais aussi *Dawson's Creek, Smallville* et *Charmed*. Lors de sa quatrième saison de diffusion, *Everwood* est déplacée de son créneau habituel vers le jeudi à 21h, de septembre à décembre 2005, une soirée où est diffusé *Smallville* dans le créneau précédent, la deuxième série la plus regardée de la chaîne à l'époque après *7th Heaven*. L'échec de cette reprogrammation, et la fusion entre UPN et The WB – qui impliqua l'annulation massive de programmes des deux chaînes pour n'en créer qu'une, The CW – entraina la fin de la production d'*Everwood* en mai 2006, au profit de la saison finale de *7th Heaven* et d'un nouveau *family drama* – *Runaway* (The CW, 2006) – qui fut annulé au bout de trois épisodes.

Si les années 2000 – de 1999 à 2011 – correspondent à la deuxième période durant laquelle les *family dramas* ont étés les plus présents sur les écrans après les années 1980 – 1977 à 1991 – c'est grâce à l'intérêt d'une multiplicité de chaînes pour le genre à cette période. Si les jeunes réseaux – Fox, The WB – manifestèrent leur intérêt pour les *family dramas* dès les années 1990 et que les chaînes gratuites historiques – ABC, CBS, NBC – continuèrent de s'y intéresser, c'est une troisième catégorie de chaîne qui fit rentrer le genre sur ses grilles de programmes : les chaînes payantes premium – Showtime et HBO – dès 2000.

III.1.3.4. Resurrection Blvd., Soul Food *et* Six Feet Under *: le* family drama *sur les chaînes payantes premium*

En juillet 1999, la NAACP[551] lors de sa convention nationale annuelle déplora le fait que l'intégralité des personnages principaux des vingt-sept nouvelles séries que les quatre chaînes gratuites principales – ABC, CBS, NBC, Fox – allaient proposer pour la saison

[551] National Association for the Advancement of Colored People (« association nationale pour la promotion des gens de couleur »), voir partie I.1.1.2.

1999/2000 étaient uniquement interprétés par des acteurs/trices blanc·he·s[552]. Un peu moins d'un an plus tard, les 26 et 28 juin 2000, une chaîne payante – Showtime, première concurrente de HBO – mit à l'antenne à deux jours d'intervalle deux séries mettant en scène des castings intégralement non-blancs. La première, *Ressurection Blvd.*, raconte l'histoire d'une famille latina, les Santiago, dont la plupart des membres sont boxeurs. La seconde, *Soul Food*, met en scène une famille noire, les Joseph et se place dans la continuité de la narration du film éponyme qui avait atteint la 51ème place – sur 303 films – du box-office de l'année 1997 aux États-Unis, avec 43,7 millions de dollars de recettes[553].

Sur l'ensemble des *family dramas* qui ont précédé *Soul Food*, seules deux séries – *Harris and Company* (NBC, 1979) et *Under One Roof* (CBS, 1995) – avaient mis en scène le temps de quelques épisodes des familles noire dans une série dramatique en tant que personnages principaux, quand deux autres séries – *Palmerstown, U.S.A.* (CBS, 1980-1981) et *I'll Fly Away* – le firent pendant deux saisons dans des intrigues secondaires. En 1993, *Laurel Avenue*, une mini-série de 180 minutes diffusée sur HBO, avait déjà mis en scène une famille noire multigénérationnelle à l'époque contemporaine, à la manière de *Soul Food*. Pour sa part, *Resurrection Blvd.* est le premier *family drama* à mettre en scène une famille latina. Si, en 2000, Showtime a décidé d'innover en termes de représentations des Noir·e·s et des Latinos/as, c'est avant tout pour des raisons économiques. Selon les sources, à l'époque de la mise à l'antenne de *Resurrection Blvd.* et de *Soul Food*, entre 22% et 24% des abonnées de Showtime sont noir·e·s[554] et entre 10% et 12% sont latinos/as[555]. Si le nombre d'abonné·e·s latinos/as de Showtime est quasiment représentatif de leur importance dans la population américaine (12.5% du total de la population en 2000[556]), le pourcentage des abonné·e·s noir·e·s de la chaîne est quant à lui deux fois plus important que la part de ces personnes dans la population (12,3% du

---

[552] Paul SHEPARD, « NAACP: More blacks on TV Also among the group's proposals is a suit to be filed, seeking limits on the gun industry », *York Daily Record*, 13 juillet 1999.

[553] http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?page=1&view=releasedate&view2=domestic&yr=1997&p=.htm, consulté le 20 avril 2018.

[554] Kevin D. THOMPSON, « A Pair of Minority Dramas That Majority Should Enjoy », *The Palm Beach Post*, 26 juin 2000 ; Christopher NOXON, « A Period Drama About Racial Identity Reflects a Network's Search for Its Own », *The New York Times*, 30 juillet 2000.

[555] Kristal Brent ZOOK, « La Vida Local; With 'Resurrection Blvd.,' Showtime Aims to Reverse an L.A. Vanishing Act », *The Washington Post*, 25 juin 2001 ; NOXON, 2000.

[556] U.S. Census Bureau, Census 2000.

total des américain·ne·s en 2000[557]). En tout, ce sont plus d'un tiers des abonné·e·s de Showtime qui sont noir·e·s ou latinos/as et qui sont donc une cible commerciale non négligeable pour la chaîne, qui a décidé de créer des personnages auxquels ces publics pourraient s'identifier et de les mettre en scène dans des environnements propices.

L'action de *Ressurection Blvd.* se situe ainsi à East Los Angeles, une zone géographique dont la population est à 96,7% latina, ce qui en fait le quartier de Los Angeles le plus peuplé par cette communauté[558]. Pour sa part, *Soul Food* met en scène les membres de la famille Joseph à Chicago, une ville dont la population noire compte pour 36,8% de la population totale, soit près de trois fois plus qu'au niveau national[559]. En plus de mettre en scène un casting noir ou latino, les équipes de production de *Soul Food* et de *Resurrection Blvd.* sont en grande majorité composée de femmes et d'hommes issues de ces groupes ethno-raciaux minoritaires dans la société américaine et n'ayant pas ou peu d'expérience dans le milieu de la télévision. A noter cependant que le pilote de *Soul Food* a été réalisé par deux personnalités noires du milieu télévisuel américain : Eriq La Salle – connu pour avoir interprété le docteur Peter Benton dans *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009) – et écrit par Felicia D. Henderson – qui avait écrit des épisodes de *Family Matters* (*La vie de famille*, ABC, 1989-1997 ; CBS, 1997-1998) ou de *The Fresh Prince of Bel-Air* (*Le Prince de Bel-Air*, NBC, 1990-1996).

Composées de vingt épisodes, la première saison de *Soul Food* a réuni en moyenne 2,6% des foyers branchés au câble[560], quand celle de *Ressurection Blvd.* a rassemblé une moyenne de 15% des abonné·e·s de Showtime[561], ce qui dans les deux cas donne une estimation de 1,7 millions de téléspectateurs/trices[562]. Sur l'ensemble de l'année 2000, Showtime gagne 1,5 millions d'abonné·e·s[563], soit une augmentation de 13% par rapport à l'année précédente. Sur

---

[557] *Ibid.*
[558] U.S. Census Bureau, Census 2000 Summary File 1, Matrices P1, P3, P4, P8, P9, P12, P13, P,17, P18, P19, P20, P23, P27, P28, P33, PCT5, PCT8, PCT11, PCT15, H1, H3, H4, H5, H11 et H12.
[559] *Ibid.*
[560] K. A. DILDAY, « A Black Drama Beats the Clichés, and the Odds », *The New York Times*, 24 juin 2001.
[561] Yvette CABRERA, « Latino activists rally for a TV show's `Resurrection' », *The Orange County Register*, 21 novembre 2000.
[562] A cette période, il convient de prendre en compte le fait que jusqu'en 2004, l'institut Nielsen comptabilise les audiences de toutes les chaînes d'un même groupe en un seul chiffre. Ainsi, HBO et Showtime qui ont chacune sept canaux de diffusions différents, voient leurs audiences apparaitre fusionnées. Bien que la chaîne principale – HBO ou Showtime – recueille généralement une meilleure audience que les chaînes dérivées, nous ne pouvons affirmer avec certitude des chiffres d'audiences précis pour des périodes précédant 2004.
[563] CASE, 2001.

la même période, l'augmentation de la part d'abonné·e·s latinos/as est même de 20%[564]. C'est vraisemblablement à la vue de ces chiffres que le 20 décembre 2000, Showtime officialisa la commande d'une seconde saison de *Resurrection Blvd.*, après une longue période d'hésitation, alors que *Soul Food* avait déjà l'assurance de revenir pour une seconde saison[565].

Resurrection Blvd. fut annulé à l'issue de sa troisième saison en 2002 et c'est après sa cinquième saison que *Soul Food* est elle même retirée de l'antenne en 2004. Si l'un des producteurs exécutifs de la série, Tracey Edmonds, déclara que « Showtime a décidé que c'était mieux de partir au plus haut, avec de bonnes audiences et une bonne qualité de narration[566] », les audiences de la cinquième saison de *Soul Food* ont pourtant été divisées par deux entre le premier épisode – 1,2 millions de téléspectateurs/trices – et le quatorzième et dernier épisode – 508,000 téléspectateurs/trices[567]. La diminution de l'audience peut s'expliquer par la non stabilité de la programmation de la série, diffusée à des moments de l'année très différents en fonction des saisons.

Un an après que Showtime ait mis à l'antenne *Resurrection Blvd.* et *Soul Food*, HBO commença à produire *Six Feet Under*, sa quatrième série originale depuis l'apparition de *Oz* en 1997. Jusqu'alors salué par des succès critiques, dès 1999, HBO lance sa première série qui va connaître un succès public, *The Sopranos* (*Les Soprano*, HBO, 1999-2007), dont les scores d'audiences sont tout à fait remarquables pour une chaîne payante premium. En moyenne, un quart des abonné·e·s à HBO ont regardé les épisodes de la deuxième saison des *Sopranos*[568], soit environ six millions de personnes, quand dans le même temps, Showtime peinait à rassembler plus de 15% de ses abonné·e·s sur un programme. Si HBO a près de deux fois plus d'abonné·e·s que Showtime, son audimat est aussi deux fois plus fidèle que celui de sa concurrente.

---

[564] ZOOK, 2001.
[565] Brett SPORICH « 'Resurrection' lives on Showtime », *The Hollywood Reporter*, 20 décembre 2000.
[566] Ma traduction de : « Showtime decided it was best to go out on top with high ratings and high-quality storytelling ». Janice RHOSHALLE LITTLEJOHN, « End of 'Soul Food' leaves no black dramas on television », *The Associated Press*, 25 mai 2004.
[567] Ovetta WIGGINS, « Last Call for 'Soul Food'; Showtime's Black-Cast Drama Had Hearty Helping of Reality », *The Washington Post*, 26 mai 2004.
[568] David BAUDER, « 'Sopranos' Fans Have Long Wait », *The Associated Press*, 14 avril 2000.

Avant de travailler pour la télévision, Alan Ball, le créateur de *Six Feet Under*, a écrit pour le théâtre au tournant des années 1990[569]. En 1994, Alan Ball connaît sa première expérience télévisuelle en étant engagé dans l'équipe créative de la sitcom *Grace Under Fire* (*Une maman formidable*, ABC, 1993-1998), puis celle de *Cybill* (CBS, 1995-1998) l'année suivante. Alan Ball se libère finalement de ses obligations télévisuelles à l'été 1998, pour travailler au scénario du film *American Beauty* (1999), que Sam Mendès réalise. A la sortie du film en septembre 1999, il est contacté par Carolyn Strauss, l'une des dirigeantes de HBO, qui lui propose de créer « une série sur une entreprise familiale de pompes funèbres[570] ». Alan Ball refuse, alors qu'il est pris par la production d'une nouvelle *sitcom Oh Grow Up!* (*Père malgré tout*, ABC, 1999), la première série dont il est le créateur, inspirée de sa pièce de théâtre *Bachelor Holiday* (1991). Après seulement onze épisodes diffusés, la série est annulé le 22 décembre 1999. Quelques jours plus tard, Alan Ball choisit de finalement répondre à la sollicitation de Carolyn Strauss en écrivant le pilote de *Six Feet Under*, qui fut diffusé dix-huit mois plus tard, le 3 juin 2001. Parmi ceux qui aidèrent Alan Ball à produire *Six Feet Under*, on note la présence de Robert Greenblatt, déjà impliqué dans la production de *Party of Five* sept ans plus tôt, en tant que responsable du développement des programmes de *prime time* de la chaîne Fox.

Six Feet Under met en scène la famille Fisher, leur vie privée et professionnelle se mêlant dans une grande maison victorienne de Los Angeles, servant à la fois domicile à certain·e·s et de lieu de travail à d'autres, comme dans *Providence*. Nathaniel Fisher, le père, à qui appartient le commerce familial, décède dans un accident de voiture au début de la série. Son épouse, Ruth, est femme au foyer. Nathaniel et Ruth ont trois enfants : Nate, l'aîné a quitté Los Angeles pour Seattle ; David, le cadet, a suivi à contrecœur la même voie professionnelle de son père ; Claire, la benjamine, est encore au lycée et a du mal à nouer des relations avec ses deux frères, beaucoup plus âgés qu'elle. Au début de la série, en plus de David, la maison funéraire Fisher emploi Federico, que Nathaniel considère comme son fils. Le casting de personnages principaux est également composé de Brenda, une femme dont Nate fait la

---

[569] Thomas FAHY « Sexuality, Death and the American Dream in the Works of Alan Ball: An Introduction », Thomas FAHY (dir.), *Considering Alan Ball: Essays on Sexuality, Death and American in the Television and Film Writings*, Jefferson, London, McFarland & Company, 2006, p. 1-2.

[570] Ma traduction de : « A show about a family-run funeral home. ». Déclarations de Carolyn Strauss dans le documentaire « Six Feet Under 2001-2005 : In Memoriam » disponible dans le coffret DVD de la saison 5 *de Six Feet Under*.

connaissance à l'aéroport dans l'épisode pilote et qui deviendra sa compagne ; son frère Billy ; Keith, le petit ami de David ; Lisa, qui fut un temps la compagne de Nate ; et Vanessa, l'épouse de Federico.

Au début des années 2000, si la stratégie commerciale de Showtime est de cibler des audiences de niche, HBO souhaite vendre ses contenus à un public cultivé en proposant à ses téléspectateurs/trices des programmes qui seraient autre chose que de la télévision – comme l'indique le slogan commercial de la chaîne à l'époque, « It's not TV, It's HBO » – et en focalisant son discours promotionnel sur les créateurs des séries afin de légitimer artistiquement ses productions[571]. Ce qui réunit David Chase – *The Sopranos* – Tom Fontana – *Oz* (HBO, 1997-2005) – et Alan Ball – *Six Feet Under* – c'est un parcours de scénariste pour des séries des chaînes gratuites entre la fin des années 1970 et les années 1990, empli de frustrations dû aux nombreuses contraintes commerciales et idéologiques auxquelles sont soumises les diffuseurs. Alan Ball décrit ainsi son expérience de production et d'écriture de sitcoms grand public comme une souffrance, allant jusqu'à qualifier l'industrie de la télévision commerciale gratuite de « goulag[572] ». Dans de nombreux entretiens, il critique notamment le formatage des épisodes, autant au niveau des formules narratives que des attentes commerciales et politiques des diffuseurs[573]. Malgré cet antagonisme entre Alan Ball et l'industrie de la télévision, *Six Feet Under* emprunte beaucoup de codes formalisés par les séries diffusées sur les chaînes gratuites. Dans son pilote, malgré l'absence sur HBO de publicités qui entrecoupent la diffusion d'un épisode, la narration de la série est ponctuée de fausses publicités, ventant un corbillard ou des produits d'embaumement. Si ces publicités disparaissent après le pilote, tous les épisodes de la série sont séquencés au moyen de fondus aux blancs qui simulent les coupures publicitaires, qui découpent ainsi les épisodes en actes narratifs, comme c'est le cas pour les séries diffusées sur les chaînes gratuites. Si le récit de *Six Feet Under* est feuilletonant – comme celui de *The Sopranos* – la narration de la série à un caractère fondamentalement sériel, par la présence à chaque début d'épisode d'une séquence présentant la mort d'un personnage, qui sera la personne prise en charge par la maison funéraire Fisher tout au long de l'épisode, en fil rouge. Ce procédé narratif est à rapprocher du modèle procédural, utilisé dans les séries policières des

[571] ANDERSON, 2008, p. 36.
[572] Propos tenus notamment dans l'épisode de la série documentaire *Showrunners* (OCS, 2011) qui lui est consacré.
[573] FAHY, 2006, p. 2.

chaînes gratuites, qui présentent dans la première scène le meurtre dont l'épisode va faire son objet. Par conséquent, *Six Feet Under* est un *family drama* qui se place dans la généalogie de ce genre, jusqu'alors majoritairement présent sur les chaînes gratuites, Alan Ball allant jusqu'à comparer *Six Feet Under* avec *Knots Landing*[574], une référence commune avec son homologue Marc Cherry, le créateur d'un *family drama* à succès dans les années 2000 : *Desperate Housewives*.

III.1.3.5. Desperate Housewives *et* Brothers & Sisters *: la double programmation du dimanche soir sur ABC*

Bien qu'Aurélie Blot désigne *Desperate Housewives* comme la « chronique de l'histoire des *sitcoms* familiales depuis les années 1950 », la série est avant tout un *nighttime soap*, présenté comme tel par ses créateurs dès l'annonce du projet en 2003. Chuck Pratt et Marc Cherry définissent alors leur projet comme un croisement entre *Knots Landing* et le film *American Beauty*[575], des références qui étaient déjà celles d'Alan Ball deux ans plus tôt lors de la création de *Six Feet Under*. Marc Cherry a d'ailleurs un parcours similaire à celui d'Alan Ball : avant de créer une série dramatique, il a travaillé sur des sitcoms, dont les deux dernières saisons de *The Golden Girls* (*Les craquantes*, NBC, 1985-1992), sur l'unique saison de sa série dérivée *The Golden Palace* (CBS, 1992-1993). Dans la deuxième moitié des années 1990, Marc Cherry a créé plusieurs sitcoms, qui ne dureront pas plus d'une saison ; *The 5 Mrs. Buchanans* (CBS, 1994-1995), *The Crew* (Fox, 1995-1996) et *Some of My Best Friends* (*Macho Man*, CBS, 2001). C'est lors d'une discussion avec sa mère en juin 2001 que Marc Cherry a l'idée de créer une série dramatique sur la vie de quatre femmes vivant dans une banlieue pavillonnaire. A cette époque, un fait divers vient surprendre les Américain·e·s : l'infanticide commis par Andrea Yates, une femme de 37 ans, sur ses cinq enfants. Marc Cherry et sa mère sont devant le journal télévisé qui relate l'affaire.

> Je me suis tourné vers elle et lui ai dit : « Mon dieu, peux-tu imaginer qu'une femme soit si désespérée qu'elle ferait du mal à ses propres enfants ? » Ma

[574] Marc PEYSER, Devin GORDON, Julie SCELFO, « Six Feet Under Our Skin », *Newsweek*, 18 mars 2002.
[575] The Futon Critic Staff (TFC), « Development Update : October 23 », *The Futon Critic*, thefutoncritic.com/news.aspx?id=6211, 23 octobre 2003, consulté le 24 janvier 2017.

> mère a sorti sa cigarette de sa bouche, s'est tournée vers moi et m'a dit : « Moi aussi je suis passé par là[576] ».

La mère de Marc Cherry lui raconte alors son désespoir, sa vie faite de frustrations, à s'occuper de son foyer pendant que son mari était au travail. Pour l'aider à écrire le pilote de *Desperate Housewives*, Marc Cherry a l'idée de se faire aider par Charles Pratt, un scénariste spécialisé dans les *daytime soaps*, qui avaient notamment travaillé pour *Santa Barbara* (NBC, 1984-1993) entre 1985 et 1990 et qui est à l'époque en poste sur *General Hospital* (*Hôpital Central*, ABC, depuis 1963). Une première version du pilote est tournée, dans laquelle le rôle de Mary-Alice Young le rôle fut attribué à Sheryl Lee – actrice qui avait interprété Laura Palmer dans *Twin Peaks* (*Mystères à Twin Peaks*, ABC, 1990-1991), un autre personnage féminin célèbre qui meurt dans un épisode pilote – avant que le rôle ne soit tenu par Brenda Strong – actrice ayant déjà joué le rôle d'une femme qui décède également dès l'épisode pilote dans *Everwood*.

Après avoir été rejeté par cinq chaînes majeures – CBS, NBC, Fox, HBO et Showtime – le pilote de *Desperate Housewives* est retenu par ABC[577]. Si ABC a accepté de diffuser la série, c'est que la chaîne était dans une situation délicate et qu'elle n'avait par conséquent pas grand-chose à perdre. En effet, les trois saisons qui ont précédé l'arrivée à l'antenne de *Desperate Housewives* ont constitué une période de doute pour la chaîne, qui ne place que quatre programmes différents dans les trente meilleures audiences pendant trois saisons consécutives : une retransmission sportive – *Monday Night Football* (ABC, 1970-2005 ; ESPN, depuis 2006) – un programme de téléréalité – *The Bachelor* (ABC, depuis 2002) – et deux séries dramatiques – *The Practice* (*The Practice : Donnell et Associés*, ABC, 1997-2004) et *NYPD Blue* (*New York Police Blues*, ABC, 1993-2005). C'est lors de la saison 2004/2005 que la chaîne renoue avec le succès grace notamment à *Desperate Housewives*, mais également *Boston Legal* (*Boston Justice*, ABC, 2004-2008), *Lost* (*Lost, les disparus*, ABC, 2004-2010) et *Grey's Anatomy* (ABC, depuis 2005), quatre nouvelles séries qui se sont placées directement dans les

---

[576] Ma traduction de : « I turned to her and said, 'Gosh, can you imagine a woman being so desperate that she would hurt her own children?' And my mother took her cigarette out of her mouth and turned to me and said, 'I've been there.' "I remember saying, 'What?' ». Scott D. PIERCE, « Producer's 'Desperate' mom inspired fall's best new show », *Deseret Morning News*, 1er octobre 2004.

[577] Marc PEYSER, David J. JEFFERSON, « Sex and the Suburbs; America is feeling 'Desperate.' How did a racy series about fortysomething housewives take over pop culture--and what took it so long? », *Newsweek*, 29 novembre 2004.

trente meilleures audiences annuelles. *Desperate Housewives* est même la première série dramatique depuis *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009) en 1994 à se hisser dès son lancement dans les cinq programmes rassemblant le plus d'audience sur une saison[578].

La recette du succès de *Desperate Housewives* tient surement dans sa réutilisation des codes du *nighttime soap* et plus précisément ceux de *Knots Landing*, par exemple en mettant en scène la vie privée de personnages qui vivent dans un endroit un peu hors du monde : Wisteria Lane, une rue de banlieue résidentielle. Contrairement à la plupart des *family dramas*, *Desperate Housewives* ne focalise pas son action sur une seule famille mais sur quatre personnages féminins et leur entourage proche : Susan Mayer, une mère isolée qui vit avec sa fille, Julie ; Bree Van de Kamp, dont la famille nucléaire traditionnelle – composée de son mari, Rex, de sa fille, Danielle, et de son fils, Andrew – va progressivement se décomposer ; Lynette Scavo, son mari Tom, et leurs quatre enfants – Porter, Preston, Parker et Penny ; Gabrielle Solis, dite Gaby, et son mari Carlos, qui n'ont pas d'enfant quand débute la série. En plus des quatre familles principales, d'autres s'installent temporairement dans Wisteria Lane le temps d'une saison, comme les Applewhite (saison 2), les Mayfair[579] (saison 4) ou les Bolen (saison 6). Au vu de ses audiences, *Desperate Housewives* est le *family drama* le plus populaire depuis *Dallas*, d'abord dans les cinq – 4ème/23,7 millions en 2004 /2005 ; 4ème/21,7 millions en 2005/2006 – puis les dix – 10ème/16,7 millions en 2006/2007 ; 6ème/17,5 millions en 2007/2008 ; 9ème/15,6 millions en 2008/2009 – et enfin les trente séries les plus regardées de la saison – 13ème/12,8 millions en 2009/2010 ; 17ème/11,8 millions en 2010/2011 ; 28ème/10,6 millions en 2011/2012.

Dans la foulée des deux premières saisons de succès de *Desperate Housewives*, ABC met à l'antenne un autre *family drama* : *Brothers & Sisters*. Comme *Gilmore Girls* ou *American Dreams* avant elle, le pilote de *Brothers & Sisters* a été financé par la Family Friendly Programming Forum (FFPF), alors que l'organisme a tissé des liens avec les concurrentes de The WB, son partenaire historique[580]. Créé par Jon Robin Baitz et produit par Greg Berlanti – qui avait créé et produit *Everwood*, série annulée quelques mois avant la création de *Brothers & Sisters* – la série est focalisée sur une famille élargie, les Walker, qui est à la tête d'une

[578] *Ibid.*
[579] Si Katherine Mayfair reste un personnage principal de la série après la quatrième saison, elle n'est plus présentée à l'écran comme une mère de famille mais comme une femme seule : son mari disparaît et sa fille ne fait qu'une seule apparition (S06E10).
[580] EGGERTON, 2006.

entreprise d'agroalimentaire, Ojai Foods. La famille Walker c'est William et Nora Walker – le dirigeant de Ojai Foods et son épouse, mère au foyer – qui ont une soixantaine d'année quand débute la série, et leurs cinq enfants : Sarah (39 ans), mère de Paige et Cooper avec Joe Whedon, travaille dans l'équipe dirigeante d'Ojai Foods ; Kitty (38 ans), est commentatrice politique et va rencontrer le sénateur Robert McCallister dans la première saison, qui deviendra son mari ; Tommy (36 ans), marié à Julia, travaille avec sa sœur et son père à Ojai Foods ; Kevin (34 ans) est avocat, il est ouvertement homosexuel et rencontre celui qui deviendra son mari dans l'épisode pilote, Scotty Wandell ; et Justin (24 ans), est un ancien soldat, parti en Afghanistan. La série met en scène une multiplicité de modèles familiaux, de la famille recomposée – quand Sarah, après avoir divorcé, se remet en ménage avec Luc – à la famille homoparentale – quand Kevin et Scotty ont un enfant, Daniel, grâce à une procédure de, puis adoptent Olivia. A l'image de la société américaine, la famille Walker est clivée politiquement : si William, Kitty et Tommy sont républicain·e·s, Nora et Sarah sont démocrates, permettant ainsi à un public aux opinions diverses de s'identifier à l'un·e ou l'autre des membres de la famille.

Que ce soit par les thématiques mise en scène ou la composition de son casting, *Brothers & Sisters* se place dans la chronologie du *family drama* en réutilisant des situations ou des visages connus du genre. La situation initiale de la série fait immédiatement penser à celle *Six Feet Under*, car dans les deux séries, c'est à l'occasion d'un repas de famille que le patriarche décède dans l'épisode pilote. *Brothers & Sisters* ressemble également à s'y méprendre à certains *nighttime soaps* : comme les Ewing dans *Dallas*, les Walker ont la responsabilité d'une entreprise familiale et les affaires vont parfois mettre en péril la cohérence familiale et inversement, mais on pense également plus précisément à *Falcon Crest – nighttime soap* se déroulant dans le milieu viticole – quand Tommy est impliqué dans le rachat d'un vignoble dans la première saison. Par ailleurs, le casting de *Brothers & Sisters* comporte plusieurs acteurs et d'actrices ayant déjà joué des rôles dans des *family dramas* auparavant : Patricia Wettig (Holly Harper) et Ken Olin (David Caplan), mariés dans la vie comme à l'écran, avaient auparavant tenu deux des rôles principaux de *thirtysomething*, Nancy Krieger Weston et Michael Steadman ; Rachel Griffiths (Sarah) était Brenda dans *Six Feet Under* ; et Emily VanCamp (Rebecca Harper) fut Amy Abott dans *Everwood*.

Pendant les cinq saisons de sa diffusion, Brothers & Sisters fut proposée dans le même créneau horaire : le dimanche à 22h. La série profite alors d'une partie de l'audience de la série

phare de ABC, *Desperate Housewives*, programmée juste avant. Si elle n'atteint pas les chiffres d'audiences de sa consœur, la série bénéficia d'audiences tout à fait respectables, notamment compte tenu de sa case horaire tardive considérée comme moins exposée, se plaçant toujours dans les quarante programmes les plus vus de la saison pendant ses quatre premières années (37ème/11 millions en 2006/2007 ; 38ème/10,7 millions en 2007/2008 ; 33ème/10,7 millions en 2008/2009 ; 34ème/10,4 millions en 2009/2010). Lors de sa cinquième saison, l'audience moyenne de *Brothers & Sisters* passe en dessous des 10 millions (52ème/8,2 millions en 2010/2011) ce qui entraina son annulation le 13 mai 2011, soit cinq jours après la diffusion de son dernier épisode[581]. De ce fait, la série ne bénéficie pas d'une véritable fin.

En 2007, après la fin de la production de deux des plus anciennes séries de la période – *7th Heaven* et *Gilmore Girls* – seuls trois *family dramas* sont encore en production : hormis la double programmation du dimanche soir sur ABC (*Desperate Housewives* et *Brothers & Sisters*), le troisième *family drama* est une série qui suit le quotidien de femmes de soldats, *Army Wives*. Hormis l'éphémère *Cane* (*Cane : La Vendetta*, CBS, 2007), *Parenthood* sera le seul *family drama* important créé jusqu'à la fin de la période.

III.1.3.6. Army Wives *et* Parenthood *: des adaptations télévisées d'œuvres préexistantes*

Bien qu'on puisse les considérer comme des *family dramas*, *Army Wives* et *Parenthood* ont peu en commun, si ce n'est que la genèse des deux séries trouve sa source dans des œuvres préexistantes : *Army Wives* est ainsi basée sur le livre *Under the Sabers: The Unwritten Code of Army Wives* (2006), écrit par Tanya Biank, elle-même épouse de militaire, quand *Parenthood* est une adaptation du film du même nom, réalisé par Ron Howard en 1989.

Army Wives fut créée par Katherine Fugate à une époque où la Guerre d'Irak et la Guerre d'Afghanistan font rage et où les séries télévisées représentent davantage de personnages militaires, dû à cette actualité. Contrairement à *The Unit* (*The Unit : Commando d'élite*, CBS, 2006-2009), une série militaire produite à la même époque, l'action d'*Army Wives* se focalise

[581] Andrew WALLENSTEIN , « ABC greenlights 12 new series; 'Happy Endings,' 'Shark Tank' renewed; 'Brothers & Sisters' ends », *Variety*, 13 mai 2011.

majoritairement sur des civils ou des soldats hors du front vivant dans une base militaire. La série dépeint plus particulièrement, comme son nom l'indique, le quotidien de quatre femmes de militaires : Pamela Moran, mariée à Chase Moran, mère de Katie (6 ans) et Lucas (8 ans), fut policière avant de rejoindre la base militaire ; Roxy LeBlanc, épouse de Trevor, mère de T.J. (7 ans) et Finn (5 ans), travaille dans un bar dont elle va devenir propriétaire ; Claudia Joy Holden, mariée à Michael, mère de Amanda (17 ans) et Emmalin (15 ans), est femme au foyer avant de devenir avocate ; et Denise Sherwood, épouse de Frank, mère de Jeremy (18 ans), fut aussi femme au foyer avant de reprendre une activité d'infirmière. A ces quatre familles nucléaires traditionnelles s'ajoute la famille Burton qui est à l'opposé des autres : Roland et Joan soit noir·e·s, il travaille dans le civil en tant que psychologue, quand elle est militaire, et n'ont pas d'enfant. Avant d'interpréter des épouses de militaires dans *Army Wives*, les actrices Catherine Bell (Denise Sherwood) et Kim Delaney (Claudia Joy Holden) ont eu des rôles importants de militaire ou de policière : Catherine Bell fut la Major puis Lieutenante Colonelle Sarah MacKenzie dans *JAG* (NBC, 1995-1996 ; CBS, 1997-2005) et Kim Delaney était la Detective Diane Russell dans *NYPD Blue* (*New York Police Blues*, ABC, 1993-2005) de 1995 à 2003. De plus, *Army Wives* s'inscrit pleinement dans la continuité des *family drama*s, en débutant son action par l'installation d'une nouvelle famille dans le quartier où habite les autres personnages principaux – comme la famille Ewing s'installant à Seaview Circle dans *Knots Landing* – et en focalisant son casting sur des femmes aux foyers – comme dans *Desperate Housewives*.

Army Wives fut diffusée le dimanche soir sur Lifetime, une chaîne du câble basique, qui appartient depuis 2009 au groupe A&E Network, qui lui-même est une division de Disney–ABC Television Group. Ainsi, *Army Wives* et *Desperate Housewives* ne sont pas diffusées sur la même chaîne mais sont produites par la même compagnie : ABC Studios. Les trois premières saisons d'*Army Wives* furent diffusée majoritairement l'été, débutant en juin, quand les quatre dernières furent avancées au printemps, débutant en mars ou avril. Par conséquent, à peine un quart des épisodes d'*Army Wives* (28 sur 117) furent diffusés le même soir qu'un épisode de *Desperate Housewives*, mais la série de Lifetime fut tout de même diffusée dans le créneau horaire suivant celle d'ABC, soit le dimanche à 22h, afin de ne pas concurrencer directement celle dont elle était inspirée. *Army Wives* ne changea de créneau horaire qu'une fois *Desperate Housewives* terminée, en 2012, basculant le dimanche soir à 21h. Dès sa première saison, *Army*

Wives a obtenu une audience moyenne de 3,7 millions, ce qui constitue un record pour la chaîne Lifetime depuis sa création en 1983[582]. Jusqu'à la fin de sa diffusion, en 2013, la série réunie une audience moyenne qui la place le plus souvent dans les quinze programmes les plus regardés sur le câble chaque semaine, subissant une légère érosion lors de sa quatrième saison, puis une plus lors de sa sixième saison. Lors de la septième saison, la chaîne tenta de relancer la série en y incorporant de nombreux nouveaux personnages principaux, sans succès[583].

Si *Army Wives* semble être une déclinaison de *Desperate Housewives, Parenthood* peut être considérée comme celle de *Brothers & Sisters*. La série est focalisée sur les Braverman, une famille élargie vivant à Berkeley (dans la baie de San Francisco), construite autour d'un couple de sexagénaires – Camilla et Zeek Braverman – et leurs quatre enfants : Adam (40 ans), chef d'entreprise, marié à Kristina, père de Haddie (15 ans) et Max (9 ans) ; Sarah (38 ans), sans emploi, mère isolée de Amber (16 ans) et Drew (14 ans) ; Crosby (35 ans), producteur musical, célibataire ; et Joel (32 ans), père au foyer, marié à Julia, et père de Sydney (5 ans).

La première fois que le film *Parenthood* (1989) de Ron Howard fut adapté à la télévision, c'était sous la forme d'une *sitcom* : *Parenthood* (NBC, 1990-1991). Déjà diffusée sur NBC, la série fut un échec commercial, finissant son unique saison à la 89ème place des audiences annuelles et fut annulée immédiatement. En 2008, c'est Jason Katims, l'un des producteurs exécutifs de *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2008 ; The 101 Network, 2008-2011) – une série qui était déjà adaptée d'un film – qui eut l'idée d'adapter *Parenthood* en un *family drama*. Jason Katims écrit le scénario d'un pilote qui est tourné au printemps 2009 pour NBC[584], la chaîne souhaitant diffuser la série dès le début de la saison 2009/2010 dans la case horaire du mercredi à 20h, un horaire pour le moins familial[585]. Mais dû à deux incidents majeurs – le décès soudain d'un dirigeant de la chaîne NBC sur le tournage en avril 2009, puis l'évolution du cancer de l'une des actrices principales, Maura Tierney, en juillet 2009 – la production de *Parenthood* fut retardée et la date de mise à l'antenne repoussée[586]. Ce n'est qu'en mars 2010 que la série fit son apparition, profitant malgré elle de l'annulation de *The Jay Leno Show* (NBC,

---

[582] Marc BERMAN, « The Programming Insider », *Mediaweek*, 30 août 2007.
[583] Analyse des chiffres d'audiences obtenus sur le site de référence tvbythenumbers.zap2it.com, pages consultées le 23 avril 2018 via archive.org.
[584] Megan ANGELO, « Once More Around the Sandbox », *The New York Times*, 21 février 2010.
[585] Nellie ANDREEVA, « Maura Tierney illness delays 'Parenthood' », *The Hollywood Reporter*, 10 juillet 2009.
[586] ANGELO, 2010.

2009-2010), qui occupait quotidiennement le créneau horaire de 22h[587]. La case libérée par le *talk-show* est très différente de celle prévue initialement pour la série : alors qu'elle devait être diffusée en début de soirée, *Parenthood* est désormais programmée le mardi à 22h, un créneau pour un public plus qualitatif et moins familial[588]. Qui plus est, la série fait face au même horaire à deux concurrents puissants : *V* (ABC, 2009-2011) – remake de la mini-série du même nom diffusée en 1983 sur NBC – et *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) – une série judiciaire. Si les audiences moyennes de la première saison de *Parenthood* sont modestes (71ème/6,39 millions), la série fait partie des dix programmes les plus regardés par les foyers dont les revenus annuels sont égaux ou supérieurs à 100 000 dollars, ce qui poussa NBC à reconduire la série pour une seconde saison[589].

Entre 2010 et 2013, *Parenthood* est toujours concurrencée dans la même case horaire par des séries qui réunissent toutes plus de public qu'elle – *Body of Proof* (ABC, 2010-2013) sur ABC et *The Good Wife, Unforgettable* (CBS, 2011-2014 ; A&E, 2015-2016) puis *Vegas* (CBS, 2012-2013) sur CBS – alors que les audiences de la série sont toujours modérées mais stables – 77ème/6,87 millions en 2010/2011 ; 76ème/6,57 millions en 2011/2012 ; 57ème/7,09 millions en 2012/2013. Lors de la saison 2013/2014, *Parenthood* eut la tâche difficile de récupérer la case horaire du jeudi soir à 22h, occupée avant elle de nombreuses années par des séries qui marquèrent l'histoire de la chaîne et de la télévision américaine plus largement[590]. Cette programmation prestigieuse ne permit pourtant pas à *Parenthood* de résister face à ses concurrents directs, *Scandal* (ABC, 2012-2018) et *Elementary* (CBS, 2012-2019). Les chiffres d'audience de la cinquième saison (71ème/ 6,36 millions) poussèrent NBC à commander une ultime saison raccourcie à 13 épisodes au lieu de 22 – ce qui implique une charge budgétaire

---

[587] Bill CARTER, *The War for Late Night*, New York, Viking Press, 2010, p. 262.
[588] Pour la question du « public qualitatif », voir partie II.1.2.2.
[589] Bill GORMAN, « Parenthood Renewed For Second Season By NBC », *TV by the Numbers*, 20 avril 2010. https://web.archive.org/web/20100425012436/http://tvbythenumbers.com/2010/04/20/parenthood-renewed-for-second-season-by-nbc/49188, consulté le 22 avril 2019.
[590] Le jeudi soir est un carrefour d'audience stratégique, notamment pour NBC, qui capitalisa sur cette soirée avec une programmation évènementielle, réunie sous des slogans tels « The Best Night of Television on Television » (« la meilleure soirée de la télévision à la télévision ») entre 1982 et 1993, ou « Must See TV » (« la télévision qu'il faut voir ») entre 1993 et 2006. Ces soirées étaient composées de quatre sitcoms suivies d'une série dramatique à 22h. Entre 1981 et 1986, cette série dramatique fut *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1987), suivie en 1986 par *L.A. Law* (*La Loi de Los Angeles*, NBC, 1986-1994) et en 1994 par *ER* (*Urgences*, NBC, 1994-2009). CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 368.

moindre pour la chaîne – pour une diffusion jusqu'à la mi-saison 2014/2015[591]. Par conséquent, contrairement à *Brothers & Sisters*, la série bénéficie d'une fin décidée puisque planifiée et non une fin inachevée parce que subie. La dernière saison a réuni, à l'image du reste de la série, une audience modeste (84ème/6,72 millions).

Parenthood garde un lien avec plusieurs autres *family dramas* de part certaines des personnes impliquées dans la création de la série. Ainsi, c'est Robert Greenblatt, qui avait initié la création d'autres *family dramas* comme *Party of Five* – en tant que responsable du développement des programmes de *prime time* de Fox – ou *Six Feet Under* – en tant que producteur indépendant – qui est président de NBC depuis 2011, soit pendant le plus long de la diffusion de *Parenthood*. Par ailleurs, dès la première scène de la série, un acteur et une actrice ayant déjà joué dans des *family dramas* font leur apparition : Peter Krause (Nate Fisher dans *Six Feet Under*) est Adam, quand Lauren Graham (Lorelai Gilmore dans *Gilmore Girls*), qui remplaça Maura Tierney, est Sarah[592]. Il est intéressant de noter que Jason Katims – qui scénarise l'épisode pilote – fait appel immédiatement à la connaissance du public en matière de *family drama*, puisqu'il met en scène ces personnages dans des situations à la fois familières et antagonistes avec leurs précédents rôles. Ainsi, la première scène de la série montre Peter Krause en train de courir, une image qui rappelle les nombreuses scènes où Nate Fisher est en train de courir dans *Six Feet Under*. Pourtant, au vu de sa réaction physique – un fort essoufflement – et celle de ses proches – un relatif étonnement quant à ses capacités sportives – on se rend compte que celui que l'on pouvait prendre pour Nate Fisher est un tout autre personnage. Quelques secondes après, c'est Lauren Graham qui apparaît. Comme Lorelai Gilmore, le personnage de Sarah Braverman est une mère isolée, mais quand dans Gilmore Girls, elle vivait loin de ses parents avec qui elle était en conflit, ici on la voit faire ses cartons afin de retourner vivre chez ses parents. En mettant Peter « Nate/Adam » Krause et Sarah « Lorelai/Sarah » en scène de cette manière, Jason Katims affirme qu'il a conscience que sa série est un *family drama* et qu'il se place dans une chronologie d'un genre déjà existant depuis 1972 et qui a subi une évolution majeure depuis les années 1990.

---

[591] Alex STEDMAN , « 'Parks and Recreation' to End After Seventh Season », *The Hollywood Reporter*, 11 mai 2014.
[592] On note également la présence de Sarah Ramos, qui interprétait Patty Pryor dans *American Dreams* et qui joue Haddie Braverman dans *Parenthood*.

III.2. La déconstruction de la famille nucléaire et la diversification des imaginaires familiaux dans les *family dramas* du tournant des années 2000

> P.K. : Et tes parents ? Ils ne vont pas... Oh, c'est vrai, j'ai appris. Un accident de voiture, il y a environ six mois.
> JULIA : Ouais. Je ne veux pas en parler.
> P.K. : Mon père s'est barré il y a quelques années.
> JULIA : Ça n'a rien à voir[593].

La première fois qu'est évoquée directement le décès de Nick et Diana Salinger dans l'épisode pilote de *Party of Five*, c'est dans une conversation entre Julia Salinger et l'un de ses amis. Ce dernier fait une comparaison, qui peut sembler maladroite et difficile à supporter pour Julia, entre leurs deux situations familiales. Pourtant, l'adolescent met en évidence une réalité factuelle : les deux adolescents ne font plus partie d'une famille nucléaire traditionnelle, comme une grande partie des enfants dans les *family dramas* depuis 1994 et contrairement à la plupart de leurs homologues des années 1970 et 1980. Dans les *family dramas* depuis 1994, de nouveaux types familiaux encore jamais ou peu représentés vont faire leur apparition à l'écran, telles les familles recomposées, monoparentales, non-blanches ou homoparentales. Si la diversité des modèles va s'opérer progressivement, notamment à partir du tournant des années 2000, une rupture symbolique avec le modèle nucléaire dominant dans les précédents *family dramas* va acter le début de ce changement de paradigme : la récurrence de la mort d'un des deux parents dès le pilote de la série.

III.2.1. La rupture de la famille nucléaire : faire mourir les parents

La mise en scène d'orphelins dans la fiction est un motif récurrent dans la culture anglo-saxonne et ce depuis le XIXe siècle, que ce soit par exemple dans des romans pour enfant – de *Oliver Twist* (Charles Dickens, 1839) à *James and the Giant Peach* (Roald Dahl, 1961) – ou dans la plupart des longs métrages d'animation des studios Disney[594]. De la même manière que

---

[593] « P.K. : What about your folks? Don't they... Oh, right, I heard. Car accident. About six months ago. JULIA : Yeah. I don't want to talk about it. P.K. : My dad split a couple years ago. JULIA : It's not the same thing. ». *Party of Five* (S01E01).

[594] Marion GYMNICH, Barbara PUSCHMANN-NALENZ, Gerold SEDLMAYR, Dirk VANDERBEKE, *The Orphan in Fiction and Comics since the 19th Century,* Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 265-267.

« la prédominance de cette figure dans la culture victorienne [...] peut s'expliquer par le rôle central joué par la famille à cette époque[595] », on peut penser que la mise en scène d'orphelins dans *Party of Five* en 1994 peut s'expliquer par les questionnements sociétaux sur la place de la famille aux États-Unis à ce moment là – notamment les questionnement qui donnèrent lieu à la réforme du *Welfare* en 1996 – ainsi que la nécessité pour la jeune chaîne Fox – qui diffuse la série – de proposer des concepts de programmes originaux à son public.

Party of Five est le seul *family drama* à avoir mis en scène une famille orpheline[596], mais l'on observe qu'entre 1993 et 2010, pas moins de treize *family dramas* sur vingt-quatre mettent en scène les conséquences de la mort d'un parent dans leur épisode pilote[597]. Si auparavant, le décès d'un parent fut déjà au centre de la narration du pilote de certains *family dramas* – *Three for the Road* (CBS, 1975), *Harris and Company* (NBC, 1979), *Shirley* (NBC, 1979-1980), *Falcon Crest*, *Our House* et *Sisters* (*Les Sœurs Reed*, NBC, 1991-1996) – ce motif n'est devenu récurrent que lors des décennies 1990 et 2000. En plus de *Party of Five* (Nick et Diana Salinger), la mort d'un parent est également l'élément déclencheur de la narration de *Providence* (Lynda Hansen), *Resurrection Blvd.* (Teresa Santiago), *Soul Food* (Josephine Joseph), *Six Feet Under* (Nathaniel Fisher), *Everwood* (Julia Brown), *Desperate Housewives* (Mary-Alice Young) et *Brothers & Sisters* (William Walker[598]). La mort est mise en scène soit dès le début – *Six Feet Under*, *Everwood, Desperate Housewives* – au milieu – *Providence* – ou à la fin de l'épisode pilote – *Brothers & Sisters*. Parfois, ce décès est antérieur de quelques jours, semaines ou mois au début de l'action de la série, comme dans *Resurrection Blvd.*, *Soul Food* ou *Party of Five*[599]. Dans tous les cas, les décès vont obliger les familles à se questionner sur leurs existences individuelles et collectives, puis dans un deuxième temps, vont être obligés de repenser leurs relations intrafamiliales.

---

[595] Ma traduction de : « the prevalence of this figure in Victorian Culture […] can be explained by the central role wich the family played at the time ». Laura PETERS, *Orphan texts : Victorian orphans, culture and empire*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 1.
[596] En droit américain, le terme « *orphan* » – « orphelin » – désigne un enfant dont les deux parents sont décédés, alors qu'en français, on peut être considéré comme orphelin en ayant perdu seulement l'un de ses deux parents.
[597] A ces treize séries, on peut ajouter *Once and Again*, dont la mort du père de Lily intervient à la fin de la première saison – comme ce fut le cas dans *Dallas* (saison 5) ou *Eight is Enough* (saison 2) – et *Judging Amy*, dont le décès du père d'Amy intervient des années avant le début de la série, mais est évoqué par intermittence.
[598] Mais également dans des séries du corpus secondaires telles *Angel Falls* (CBS, 1993), *McKenna* (*Les McKenna*, ABC, 1994-1995), *Under One Roof* (CBS, 1995), *Four Corners* (CBS, 1998) et *Legacy* (UPN, 1998-1999).
[599] Mais également dans *Angel Falls*, *McKenna*, *Under One Roof*, *Four Corners* et *Legacy*.

III.2.1.1. Les fantômes et leurs secrets : les familles bouleversées

Bien que morts, les personnages de parents décédés continuent à occuper une place importante à l'écran dans les *family dramas* de différentes manières. Ils peuvent apparaître de façon plutôt classique dans des séquences de flashback – *Resurrection Blvd.* (S01E01, S01E12), dans *Everwood* (S01E02, S01E18), dans *Brothers & Sisters* (S01E08, S01E09, S01E15, S02E16, S03E23) ou dans *Six Feet Under* (S01E01, S01E02, S01E13, S02E08) – ou dans des séquences contre-fictionnelles[600] – *Party of Five* (S06E15), *Providence* (S02E10), *Six Feet Under* (S03E01) *Everwood* (S02E22). Ces deux procédés narratifs permettent aux personnages de résoudre des conflits actuels en faisant appel à des souvenirs réels ou fantasmés de leur parent décédé. Hormis ces représentations ponctuelles de personnages décédés, certains parents disparus continuent d'apparaître régulièrement à l'écran.

Dans *Desperate Housewives*, la voix de Mary-Alice Young, se muant en narratrice, présente à chaque début et fin d'épisode, hante les habitants de Wisteria Lane. Par ce procédé, elle porte un regard omniscient, souvent acerbe, sur les vies de ses anciennes voisines et a de ce fait un « pouvoir ultime sur l'ensemble de la fiction[601] ». Tout comme Mary-Alice Young, Lynda Hansen apparaît dans chaque épisode de *Providence*, notamment dans les séquences introductives[602]. Mais, contrairement à Mary-Alice, Lynda n'est pas une narratrice extérieure au récit mais apparaît visuellement dans les rêves de sa fille ainée Sydney. Sa présence est toujours traitée sur le registre du comique et sert à mettre Sydney face à ses « défauts » (notamment le fait d'être une femme carriériste qui n'arrive pas à maintenir une relation amoureuse avec un homme). De la même manière que Lynda Hansen, d'autres fantômes de parents décédés apparaissent régulièrement dans les *family dramas* après leur mort[603], tels Josephine Joseph dans *Soul Food* (dans 17 épisodes) et Nathaniel Fisher dans *Six Feet Under*

---

[600] Terme employé par Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines, La fabrique d'un autre monde*, Aix en Provence, Rouge Profond, 2015, p. 64. Il désigne des épisodes présentant une narration alternative à celle que met en place la série. Ce procédé est également utilisé pour essayer d'imaginer ce qu'aurait pu être la vie des personnages si des choix différents avaient été faits : si Nathan avait été abandonné plutôt que Lucas dans *One Tree Hill* (*Les Frères Scott*, The WB, 2003-2007 ; The CW, 2007-2012 ; S02E20) ; si Buffy n'avait jamais déménagé à Sunnydale dans *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy contre les vampires*, The WB, 1997-2001 ; UPN, 2001-2003 ; S03E09).

[601] BLOT, 2013, p. 524

[602] *Providence* étant une série dont la production est antérieure à *Desperate Housewives*, on peut penser que l'équipe créative de la seconde s'est inspirée de la première.

[603] Phil Brooks, le père de Lily et Judy, n'apparaît qu'une seul fois dans *Once and Again* en tant que « fantôme » (S02E22).

(dans 21 épisodes). Contrairement à Lynda Hansen qui n'apparaît qu'à sa fille ainée Sydney, Nathaniel Fisher dans *Six Feet Under* apparaît à plusieurs membres de sa famille, mais il n'est visible que par une seule personne à la fois, étant une projection mentale de celui ou celle qui le voit. Au fur et à mesure de ses apparitions, le fantôme propose d'aider ses enfants à faire des choix de vie importants, comme quand Nate décide à rester à Los Angeles pour travailler dans l'entreprise de son père (S01E03). S'il hésite, Nate va se laisser convaincre par son père.

> NATHANIEL : Qu'est-ce que tu fais ? Tu as un don. Tu peux aider les gens. OK. Retourne vendre du lait de soja et baiser des serveuses. Qu'est-ce que j'en ai à faire ? Je suis mort[604].

Par ses apparitions au-delà de la mort, Nathaniel Fisher semble toujours jouer son rôle de père et d'époux en aidant les membres de sa famille à faire des choix personnels ou professionnels importants. D'abord présent dans près de la moitié des épisodes de la première saison puis dans un tiers de ceux de la deuxième saison, Nathaniel Fisher se fait plus rare dans les saisons suivantes, n'apparaissant que dans des moments marquants de la vie des membres de sa famille, pour les réconforter après l'avortement de Claire (S03E13) ou l'agression de David (S04E12) mais aussi pour les féliciter comme pour les 40 ans de Nate (S05E04) ou l'accouchement de Brenda (S05E12).

Avant de jouer un rôle plutôt bienveillant, lors de ses première apparitions, grâce à sa nouvelle omniscience, Nathaniel se manifeste à sa famille pour les mettre devant le fait accompli de leurs secrets : alors qu'elle se prépare à assister à son enterrement, il apparaît à sa femme Ruth en lui révélant qu'il est au courant qu'elle a un amant (S01E01) ; il assiste un matin aux ébats de David et Keith tandis qu'avant sa mort, David ne lui avait pas révélé son homosexualité (S01E02). Les membres vivants de la famille ne sont pas les seuls à voir leur intimité mise à nu, puisque le défunt lui-même va voir certains de ses secrets dévoilés. En se rendant chez un garagiste, Nate est surpris quand ce dernier ne le fait pas payer pour la prestation qu'il vient d'effectuer (S01E06). « Votre père a enterré mon frère il y a quelques années. C'est en échange[605]. » lui précise le garagiste. Après cette surprenante révélation, Nate étudie le livre de comptes de son père et se rend compte qu'il se faisait parfois payer des

[604] Ma traduction de : « NATHANIEL : What are you doing? You have a gift. You can help people. Fine. Go back to peddling soy milk and nailing waitresses. What do I care? I'm dead.».
[605] Ma traduction de : « Your dad buried my brother a few years back. It's in trade. ».

enterrements contre des services, l'un d'eux étant l'accès à un studio au-dessus d'un restaurant indien. A mesure qu'il rencontre les personnes à qui son père a offert des enterrements contre des services, Nate commence à remettre en cause tout ce qu'il pensait savoir sur son propre père. Le trouvant distant et froid, il se rend compte que d'autres personnes – en dehors de sa famille – le trouvaient drôle et attendrissant. La méconnaissance de Nate à propos de son père atteint des sommets lors de la deuxième saison, quand le fantôme de Nathaniel lui déclare :

> NATHANIEL : Il y a des conneries sur moi que tu ne connais pas encore. Des choses que tu ne sauras jamais. Et laisse-moi te dire que ça vaut mieux pour toi[606].

A l'image de Nathaniel Fisher, d'autres parents décédés des *family dramas* font souvent l'objet d'intrigues narratives destinées à montrer qu'ils avaient des secrets ignorés par leurs enfants. La plus élaborée est présente dans *Desperate Housewives*, où la première saison tente de faire la lumière sur le mobile du suicide de Mary-Alice Young, révélé dans le dernier épisode (S01E23). Si Mary-Alice s'est donné la mort, c'est à cause de son secret : elle avait, quatorze ans auparavant, littéralement acheté l'enfant d'une femme héroïnomane, avait changé d'identité et déménagé, avant d'être retrouvée par la mère biologique de son fils, qu'elle tua lors d'une altercation, puis enterra sous sa piscine. C'est sa voisine, Martha Huber, qui tenta de la faire chanter après avoir appris sa véritable identité, ce qui provoqua le suicide de Mary-Alice. Ce type d'arc narratif est un motif récurrent du genre du *nighttime soap*, dont fait partie *Desperate Housewives*.

Le secret des défunts est souvent plus classique et concerne une relation extra-conjugale, telles celles qu'entretenaient Julia Brown (*Everwood*, S01E18) ou Lynda Hansen (*Providence*, S03E09). Dans *Brothers & Sisters*, William Walker avait quant à lui une double vie. Dès le deuxième épisode de la série, le plus jeune de ses enfants, Justin, apprend l'existence de Holly, maitresse de son père (S01E02), dont la liaison ne surprend pas Nora, qui semblait au courant (S01E03). Plus tard dans la saison, la fille de Holly, Rebecca, fait son apparition (S01E15). Elle est présentée comme la fille de William (S01E16), tandis qu'un an plus tard, il est révélé que son père biologique est un autre homme (S02E14). Ce secret bouleverse la famille à plusieurs

[606] Ma traduction de : « NATHANIEL : There's shit on me you still don't know. Things you'll never know. And let me tell you, you're better off for it. ». *Six Feet Under* (S02E09).

égards. Dans un premier temps, bien qu'ayant connaissance de la liaison de son mari, Nora est bouleversée par la découverte de sa belle-fille Rebecca (S01E16) mais très vite, l'invite à sa table pour un repas de famille (S01E17). L'intrigue concernant l'enfant caché d'un personnage ne concerne pas seulement les défunts dans les *family dramas*, puisque Tom Scavo (dans la troisième saison de *Desperate Housewives*) ou Luke Danes (dans la sixième saison de *Gilmore Girls*) apprennent l'existence de leur fille des années après leur naissance.

Dans *Six Feet Under*, Nate est à la fois surpris de la manière dont son père a mené sa vie, de la manière dont celles et ceux qui le connaissaient en dehors de la sphère familiale le percevaient, mais également de la façon dont Nathaniel percevait son fils ainé. Quand Jessica Wilcox – une femme à qui Nathaniel avait offert les funérailles de sa mère contre une ration régulière de cannabis – dit à Nate que son père était fier de lui, ce dernier semble surpris (S01E06). Elle lui révèle alors la manière dont son père le percevait.

> JESSICA WILCOX : Vous êtes celui qui est parti. Votre père vous respectait vraiment pour ça. Il disait qu'il aurait voulu avoir le cran de faire ça quand il était gamin[607].

Le motif de la mort d'un parent dans les *family dramas* – et la révélation de leurs secrets qui en découle – déstabilisent les familles. Il permet de faire se questionner le public de ces séries sur leurs propres relations familiales et sur le concept même de famille : si le modèle jusqu'alors dominant dans les représentations télévisuelles est mis en péril par un décès, comment la famille continue-t-elle d'exister ?

III.2.1.2. Retours et réconciliations : la famille en reconstruction

Après leur mort, les parents décédés continuent d'influencer la vie de leur famille, que ce soit par leur présence ou non à l'écran. Mis à part la présence de fantômes, on peut observer un autre motif narratif récurent dans les *family dramas* qui débutent par la mort de l'un des parents, qui est l'une des premières conséquences du décès : le déménagement de l'un ou de

[607] Ma traduction de : « JESSICA WILCOX : You're the one who took off. Your father really respected you for that. Said he wished he'd had the guts to do that when he was a kid. ».

plusieurs membres de la famille impactée[608]. Ainsi, Charlie Salinger doit revenir habiter dans la maison familiale à la suite du décès de ses parents pour s'occuper de ses frères et sœurs (*Party of Five*, S01E01) ; Sydney Hansen retourne dans sa ville natale de Providence pour le mariage de sa petite sœur et suite au décès de sa mère et à la découverte de l'infidélité de son conjoint, s'y installe de manière pérenne (*Providence*, S01E01) ; Nate Fisher, alors installé à Seattle, revient voir sa famille à Los Angeles pour fêter Noël et s'installe définitivement dans sa ville natale à la suite de la mort de son père (*Six Feet Under*, S01E01) ; Andy Brown quitte New York pour s'installer dans le Colorado suite à la mort de la mère de ses enfants, Ephram et Delia (*Everwood*, S01E01) ; Kitty Walker quitte New York pour s'installer à Pasadena, dans la banlieue de Los Angeles, après le décès de son père (*Brothers & Sisters*, S01E01). A l'exception d'*Everwood* où une famille entière se déplace, chacun des personnages adultes qui déménage seul après la mort de l'un de ses parents retourne vivre dans sa ville natale et parfois plus précisément dans la maison dans laquelle il/elle a grandi·e[609]. Ces personnages qui retournent chez eux après le décès de l'un de leurs parents permettent à court terme de remplacer la personne décédée, que ce soit dans ses fonctions professionnelles et/ou personnelles, puis à long terme d'aider la famille à se recomposer après ce choc majeur.

Certains personnages sont ainsi contraints de travailler dans l'entreprise familiale, délaissée par leur parent décédé : Charlie Salinger reprend en main le restaurant Salinger's dans *Party of Five*, Brick McKenna doit remplacer son frère dans le centre de vacances qui appartient à sa famille dans *McKenna* (*Les McKenna*, ABC, 1994-1995) et Nate Fisher quitte son emploi pour aider son frère cadet David dans l'entreprise familiale de pompes funèbres dans *Six Feet Under*. Si le personnage de Brick McKenna n'a pu être développé que sur quelques épisodes avant l'annulation précoce de *McKenna*, Charlie Salinger et Nate Fisher semblent construits de manière similaire. Les deux personnages sont les ainés de leur fratrie et suite au décès de leurs parents, doivent abandonner leur vie professionnelle pour s'occuper de l'entreprise de leur père

---

[608] Ce motif est également présent dans des séries du corpus secondaire : Rae Dawn Snow revient dans sa ville natale pour assister à l'enterrement de son père et s'y installe dans *Angel Falls* (CBS, 1993 ; S01E01) ; à la suite de la mort de son frère, Brick McKenna revient s'installer dans l'Oregon, sa région natale dans *McKenna* (*Les McKenna*, ABC, 1994-1995 ; S01E01).

[609] Ce motif, non-corrélé à la mort d'un parent, est observé par Amanda Lotz dans les *family dramas* de la fin des années 1990 mettant en scène des personnages féminins au premier plan, tels *Providence* ou *Judging Amy*. Dans ce dernier, le personnage d'Amy est retourné vivre chez sa mère à la suite de sa séparation d'avec le père de sa fille. Amanda D. LOTZ, *Redesigning Women, Television after the Network Era*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 124-127.

décédé. Au début de chacune des séries, Charlie a 24 ans, quand Nate en a 35. Ils ont chacun quitté le foyer familial avant leurs 18 ans : si Charlie est resté habiter dans la même ville que ses parents – San Francisco – Nate s'est s'installé à Seattle, une ville située à plus de 1800 km de son foyer familial. Dans *Six Feet Under*, à la lecture du testament de son père, Nate apprend qu'il lui lègue la moitié de son entreprise de pompes funèbres, l'autre part appartenant à son frère cadet David (S01E02). Contraint, Nate prend part à l'entreprise et se voit attribuer différentes tâches par son frère, à commencer par le transport de corps et l'accueil des familles des défunts (S01E02). Le premier aspect le rebute, à cause de sa peur de la mort, mais le second semble mieux lui convenir. Il va s'investir de plus en plus dans l'entreprise et régulariser sa situation en passant son examen de directeur de pompes funèbres (S01E08). S'il échoue à sa première tentative, il est finalement diplômé quelques mois plus tard (S02E01) et continue de travailler dans ce domaine jusqu'à la fin de sa vie, comme son père. Dans *Party of Five*, Charlie va lui aussi devoir, de manière contrainte, devoir travailler dans le restaurant qui a appartenu à son père, dans le but au départ de payer une dette qu'il a contractée (S01E01). Cet emploi qui devait être temporaire devient pérenne, quand il se voit offrir une promotion quelques semaines plus tard (S01E06). Il bénéficie d'une énième promotion au restaurant en devenant gérant à la suite d'une crise cardiaque de Joe (S02E04) et prend alors définitivement la place de son père, et ce jusqu'à la fin de la quatrième saison, où il passe la main à son frère Bailey, pour se consacrer à des projets professionnels plus personnels.

Si parfois les personnages ayant perdu l'un de leurs parents doivent remplacer le défunt dans son activité professionnelle, ils doivent aussi le faire sur un plan plus personnel. En effet, l'absence des parents décédés induit une reconfiguration des relations des familles. Souvent, celui ou celle qui est mort·e faisait le lien entre différents membres de la famille en conflit. C'est le cas de certains parents avec leurs enfants, à l'image d'Andy et d'Ephram dans *Everwood* ou de Nora et Kitty dans *Brothers & Sisters*, mais aussi de fratries, tels Nate et David dans *Six Feet Under*. Dès les épisodes pilotes de ces séries, ces duos sont tous présentés comme en conflit. Dans *Everwood*, dans l'une de leur première dispute, Ephram crie à son père qu'il aurait : « préféré que tu meures à sa place[610] !» (S01E01). Dès les premières secondes de l'épisode pilote de *Brothers & Sisters*, Kitty évoque au téléphone avec sa sœur Sarah le fait

[610] Ma traduction de : « I wish you died instead of her! ».

qu'elle n'ait pas parlé à sa mère depuis deux ans. Quand un peu plus tard dans l'épisode, la mère et la fille se trouvent face à face, le dialogue est moins violent que celui entre Andy et Ephram, mais il est assez glacial.

> KITTY : On a probablement plein de choses à se dire n'est-ce pas ?
> NORA : Tu sais quoi Kitty ? Non, vraiment pas. […]
> KITTY : Tu ne veux pas parler ? Vraiment ? Qu'est-ce que c'est comme genre de relation ça ?
> NORA : C'est le seul genre de relation que nous pouvons avoir pour le moment. Kitty, ton père nous regarde et c'est très important pour lui… Est-ce qu'on peut… se prendre dans les bras[611] ?

Ces trois duos sont formés d'une personne en colère qui tient pour responsable l'autre personne d'un manquement, d'avoir abandonné ou trahi sa famille : après que Nate soit parti du foyer, David s'est senti obligé d'abandonner des études de droit pour travailler avec son père et tient son frère pour responsable de cette situation (*Six Feet Under* S01E02) ; Ephram reproche à son père son absence du foyer familial avant la mort de sa mère, pris par son activité professionnelle de chirurgien (*Everwood*, S01E01) ; Nora reproche à sa fille Kitty, par ses opinions politiques, d'avoir poussé son frère Justin à s'engager dans l'armée pour combattre en Irak dans la foulée des attentats terroristes du 11 septembre 2001 (*Brothers & Sisters* S01E01). Ces trois cas peuvent être considérés comme des réinterprétations de mythes récents ou plus anciens : la rivalité entre David et Nate dans *Six Feet Under* fait penser à la parabole biblique du fils prodigue[612] dans laquelle deux frères ont des façons de vivre opposées, l'un restant auprès de son père pour l'aider à sa tâche et l'autre partant « pour un pays éloigné » ; celle de Nora et Kitty dans *Brothers & Sisters* fait référence au mythe de l'enrôlement massif de jeunes Américains dans l'armée après le 11 septembre 2001 – qui lui-même est inspiré de la réalité du renforcement des troupes américaines dans les mois qui ont suivi l'attaque de Pearl Harbor en 1941 – alors qu'en réalité le nombre de recrues dans les mois suivant les attentats n'a que peu augmenté, les militaires représentant moins de 1% de la population américaine entre 2001 et 2011[613] ; celle de Andy et Ephram dans *Everwood* peut être compris comme une critique du

---

[611] Ma traduction de : « KITTY : We probably have a lot to say to each other, right ? NORA : You know what Kitty ? We really don't. […] KITTY : You don't wanna talk. Really... What kind of relationship is that ? NORA : It's the only kind of relationship we can have right now. Kitty, your father is watching us, and it is so important to him... Could... we hug or something ? ».
[612] « Évangile selon saint Luc », chapitre 15, versets 11 à 32. *La Bible*, Louis SEGOND (trad.), 1910, p. 1642.
[613] James DAO, « They Signed Up to Fight », *The New York Times*, 11 septembre 2011.

mythe de la famille traditionnelle issu des années 1950 – le père travaille, la mère reste au foyer et s'occupe des enfants – un modèle auquel ressemblait la famille Brown avant le décès de Julia Brown. Dans chacun des conflits, la relation entre les deux personnes finit par s'apaiser grâce au dialogue ou à des évènements qui les affectent : dans *Six Feet Under*, après s'être progressivement rapproché (S01E02, S01E05), Nate et David scellent l'apaisement de leur relation après l'organisation des obsèques d'un jeune vétéran de la Guerre du Golfe, dont le frère se bat pour que les funérailles soit pas récupérées par l'armée pour en faire des funérailles militaires (S01E08) ; Nora et Kitty se réconcilient et se consolent mutuellement en avouant leurs fautes tandis que Justin doit repartir en Irak (*Brothers & Sisters*, S01E09) ; le processus de réconciliation d'Andy et Ephram va durer tout au long de la première saison d'*Everwood* mais commence par une randonnée à deux (S01E05), puis continue par de multiples discussions (S01E10, S01E17). C'est sur ce point que l'on peut différencier radicalement les personnages des *family dramas* depuis 1994 à ceux qui leur ont précédé, notamment dans les *nighttime soaps* des années 1980 : ils se parlent non pas pour attiser les tensions mais pour les apaiser. Si certaines tensions ressurgissent au cours de la narration de ces séries – un ressort narratif hérité du *soap opera* et utilisé pour faire durer l'histoire – elles ne servent au final qu'à renforcer les liens entre les personnages. Ainsi, les *family dramas* depuis 1994 n'ont pas montré des familles dysfonctionnelles mais des familles complexes, à l'image de la diversité réelle des situations familiales aux États-Unis. C'est sans doute également un souci de réalisme qui a poussé les créateurs/trices, producteurs/trices et diffuseurs des *family dramas* à diversifier les représentations des modèles familiaux à cette période.

III.2.2. Diversification des modèles : les familles monoparentales et recomposées

> AMY : Le mariage est mort, il était malade depuis longtemps[614].
>
> LILY : On ne peut pas rester mariés si on est malheureux[615].

Alors qu'elles n'existaient qu'à la marge auparavant, les familles monoparentales et les familles recomposées vont devenir de plus en plus visibles dans les *family dramas* à partir du

[614] Ma traduction de : « The marriage just died. It was sick for a long time ». *Judging Amy* (S01E01).
[615] Ma traduction de : « You can't stay married if you're miserable. ». *Once and Again* (S01E01).

milieu des années 1990. En dehors des familles ayant perdu un parent – dont la plupart des défunts n'avaient plus d'enfants mineurs à charge quand survient leur décès, à l'image de Nathaniel Fisher dans *Six Feet Under*, Lynda Hansen dans *Providence* ou William Walker dans *Brothers & Sisters* – le plus grand nombre de parents isolés dans les *family dramas* contemporains le deviennent à la suite d'une séparation voire d'un divorce. Cela fait écho au nombre de divorces qui a doublé entre 1973 et 1988 aux États-Unis, avant de se stabiliser dans les années 1990[616], et ce grâce au *Family Law Act of 1969*, un ensemble de lois qui régissent le divorce et qui l'ont rendu beaucoup plus souple, favorisant les séparations par consentement mutuel[617]. Ainsi, dix personnages apparaissent dès les pilotes de certains *family dramas* comme des parents séparés : Joanie Hansen dans *Providence*, Lily Manning, Jake Manning, Rick Samler et Karen Samler dans *Once and Again*, Amy Gray dans *Judging Amy*, Lorelai Gilmore dans *Gilmore Girls*, Susan Mayer dans *Desperate Housewives*, Sarah Walker dans *Brothers & Sisters* et Sarah Braverman dans *Parenthood*[618]. On remarque que dans ces *family dramas*, huit personnages de parents isolés sur dix sont des femmes, soit exactement la proportion de mères isolées dans la société américaine à la fin des années 1990[619].

III.2.2.1. Les mères isolées : l'incapacité de mener une vie professionnelle et familiale épanouie

L'une des plus grandes évolutions sociétales qu'ont connu les États-Unis à la fin du XXe siècle est le déclin du nombre de familles nucléaires – parents mariés avec enfants – et la croissance du nombre des familles monoparentales – un seul des parents a la charge de son/ses enfant·s. Entre 1969 et 1989, le nombre de familles monoparentales est ainsi passé de 14% du total des familles américaines (6 millions sur 49,8 millions[620]) à 19% (13 millions sur 65,84

---

[616] KELLOGG, MINTZ, 1989, p. xiv.
[617] Voir partie II.1.1.
[618] Cette liste reprend les personnages principaux des séries du corpus principal qui sont présentés comme parents séparés au début ou au cours de la première saison dans laquelle ils apparaissent. D'autres personnages, principaux ou secondaires, sont ou deviennent également mères isolées plus tard dans la narration : Donna Kozlowski (à partir de la deuxième saison de *Judging Amy*), Annie Mott (dans la quatrième saison de *Party of Five*), Eddie Britt (à partir de la troisième saison de *Desperate Housewives*), Lynette Scavo (dans la huitième saison de *Desperate Housewives*) ou Tina Calcatera (à partir de la troisième saison de *Providence*).
[619] Table C2, « Household Relationship and Living Arrangements of Children Under 18 Years/1, by Age, Sex, Race, Hispanic Origin/2, and Metropolitan Residence », Mars 2000.
[620] Statistical Abstract of the United States 1969 Census, Section 1 : Population, p. 35.

millions[621]). C'est dans les années 1990 que le nombre de familles monoparentales explose, jusqu'à représenter un quart des familles américaines en 1998[622]. Si les familles monoparentales sont de plus en plus nombreuses, les mères isolées le sont d'autant plus. En 1960, seuls 6% des enfants de moins de 18 ans vivent avec une mère isolée, un chiffre qui augmente au fil des décennies, passant de 11% en 1970, à 17% en 1980, 19,5% en 1990, 22% en 2000, jusqu'à atteindre 23% en 2010[623]. En parallèle, les enfants mineurs sont de moins en moins nombreux à vivre dans des familles dont les deux parents sont mariés : ils étaient 92% en 1960, 78% en 1990, 71% en 2000 et ne sont plus que 68% en 2010[624]. A partir des années 1990, les foyers monoparentaux avec une femme à leur tête deviennent alors le deuxième modèle familial le plus répandu aux États-Unis après les familles nucléaires.

A mesure que leur importance grandissait dans la société américaine, la représentation des mères isolées dans les *family dramas* a connu également un essor au tournant des années 2000. Auparavant, dans les années 1970 et 1980, seuls quelques *family dramas* avaient mis en scène des mères isolées à l'image de Nancy dans *Family*, de Barbara dans *Hometown* (CBS, 1985), de Anne dans *A Year in the Life* (NBC, 1987-1988) et de Tess dans *Sons and Daughters* (CBS, 1991). Si la première a pu bénéficier d'un arc narratif complet et d'une présence à l'écran conséquente pendant cinq saisons, les deux autres ne sont apparues que dans des séries qui n'ont pas duré plus d'une saison complète. La plupart du temps, si une femme est à la tête d'une famille monoparentale dans un *family drama* avant 1999, c'est à la suite du décès de son mari, comme dans *Shirley* (NBC, 1979-1980), *Our House*, *Angel Falls* (CBS, 1993) ou *Four Corners* (CBS, 1998). Dans la décennie 2000, huit personnages principaux de sept *family dramas* différents sont des mères isolées : Joanie Hansen (*Providence*), Lily Manning et Karen Samler (*Once and Again*), Amy Gray (*Judging Amy*), Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*), Susan Mayer

---

[621] Robert J. SAMUELSON, Casualties of The `Rising Tide', *The Washington Post*, 31 aout 1994.
[622] D'Vera COHN, « Single-Father Households on Rise; Census Report Reveals Trends in Custody, Adoption Cases », *The Washington Post*, 11 décembre 1998.
[623] Analyses des données des recensements de 1960 à 2010 : Census of Population : 1960, Vol. I, Characteristics of the Population, Part. 1, United States Summary, p. 459 ; 1970 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Part. 1, United States Summary, Section 1, Chapter B. General Population Characteristics, p. 278 ; 1980 Census of Population, Vol. I, Characteristics of the Population, Chapter B, General Population Characteristics, Part. 1, United States Summary, p. 44 ; 1990 Census of Population, General Population Characteristics United States, p. 51 ; United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p.7 ; United States: 2010 Summary Population and Housing Characteristics, 2010 Census of Population and Housing, p.7.
[624] *Ibid.*

(*Desperate Housewives*), Sarah Walker (*Brothers & Sisters*) et Sarah Braverman (*Parenthood*). Contrairement à la multiplication des personnages de femmes au foyer à la fin des années 1980[625], la récurrence de ces personnages de mères isolées dans les *family dramas* des années 2000 correspond donc à une réalité sociologique.

Contrairement à certains stéréotypes sexistes, les mères isolées n'ont pas plus d'enfants que les parents mariés : en 1998, seules 8% des mères isolées ont 3 enfants ou plus contre 10% des parents mariés[626] ; en 2007, un peu plus de 9% des mères isolées ont 3 enfants ou plus, contre 10% des parents mariés[627]. A l'image de cette réalité sociale, dans les *family dramas*, les mères isolées n'ont jamais plus de deux enfants : Joanie Hansen, Amy Gray et Lorelai Gilmore ont chacune un enfant unique, quand Lily Manning, Karen Samler, Susan Mayer, Sarah Walker et Sarah Braverman en ont deux. A la fin des années 1990, les femmes américaines travaillent de plus en plus. Alors qu'elles étaient 56,7% à ne pas travailler en 1970 (contre 20% des hommes), elles ne sont plus que 40% en 1998 (contre 25% des hommes[628]). Par ailleurs, les mères isolées travaillent plus que la moyenne des femmes : ainsi, en 1998, 72% des mères isolées travaillent[629]. Comme les personnages féminins dans les *nighttime soaps* des années 1980[630], et à l'image de ce qu'elles sont dans la société américaine de l'époque, les mères isolées dans les *family dramas* ont presque toutes un emploi en dehors de leur foyer. Si certaines ont des postes à responsabilités – Sarah Walker est présidente directrice générale d'une entreprise d'agroalimentaire, Amy Gray est juge aux affaires familiales et Karen Samler est avocate – ou dirigent une petite entreprise – Lorelai Gilmore tient une auberge, Joanie Hansen dirige une pâtisserie pour chiens – d'autres sont employées – Lily Manning est journaliste, Sarah Braverman est serveuse. Seule Susan Mayer semble faire exception à la règle. Bien qu'elle travaille dès le début de la narration de *Desperate Housewives*, le premier emploi qu'elle occupe – illustratrice de livres pour enfant – se pratique à l'intérieur de son foyer. Ce n'est que lors de la cinquième saison qu'elle accepte un emploi en dehors de son foyer quand elle occupe un

---

[625] Voir partie II.3.2.1.
[626] Analyse des données de : Report Number Statistical Abstract of the United States: 1999 (119th Edition), Section 1. Population, p. 65.
[627] Analyse des données de : Report Number Statistical Abstract of the United States: 2009 (128th Edition), Section 1. Population, Table 68.
[628] Report Number Statistical Abstract of the United States: 1999 (119th Edition), Section 13 : « Labor Force, Employment, and Earnings », p. 412.
[629] *op.cit.,* p. 418.
[630] Voir partie II.2.2.1.

poste d'enseignante d'arts plastiques (S05E14). Susan Mayer se voit dans l'obligation d'accepter cet emploi pour subvenir aux besoins de M.J., son fils de 5 ans, après qu'elle se soit séparée du père de l'enfant. Plus tard, elle occupe différents emplois qui se déroulent toujours soit dans son foyer – quand elle devient *camgirl*[631] (S07E01) – soit dans celui d'un·e autre – quand elle garde les enfants de Lynette (S07E07).

A l'image des dernières fonctions de Susan Mayer, l'emploi des mères isolées est le plus souvent une nécessité plus qu'un choix. En 1998 aux États-Unis, 68% des familles monoparentales gérées par une femme avec des enfants mineurs ont un revenu annuel inférieur à 25 000 dollars – ce qui correspond aux travailleurs pauvres et aux classes populaires selon le modèle de Gilbert-Kahl[632] – contre 15% des familles nucléaires, et 75% des parents mariés sont propriétaires, quand seules 37% des mères isolées le sont[633]. Dans les *family dramas*, si certaines mères isolées avaient déjà un emploi avant leur séparation, d'autres commencent à travailler de manière contrainte, à cause des difficultés financières liées à leur situation familiale : alors qu'elle passe un entretien d'embauche et avant même qu'elle ait dit quoi que ce soit, Lily ne semble avoir aucun secret pour sa future employeuse : « Vous divorcez, vous avez besoin d'argent, vous retournez dans la vie active[634] » (*Once and Again*, S01E17) ; après avoir choisi de se séparer du père de son nouveau-né, Joanie Hansen ouvre la « Barkery[635] », une pâtisserie pour chiens, inspiré par le domaine d'activité de son père qui est vétérinaire (*Providence* S01E15).

Sur le plan affectif et sexuel, les mères isolées sont présentées comme instables, notamment en multipliant les partenaires et les relations amoureuses. Dans *Desperate Housewives*, Susan Mayer change dix fois de partenaires (S01E05, S01E07, S01E21, S02E12, S02E19, S03E02, S03E20, S03E21, S05E05, S06E01) et a des relations avec six hommes différents en huit saisons ; dans *Parenthood*, Sarah Braverman change neuf fois de partenaire

---

631 Femme qui s'expose devant une webcam contre une rémunération, selon la définition de Paul BOCIJ, *Cyberstalking: harassment in the Internet age and how to protect your family*, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 230.
632 Dennis L. GILBERT, The American Class Structure: In An Age of Growing Inequality, Thousand Oaks, Sage, 2018, p. 14.
633 Analyse des données de : Report Number Statistical Abstract of the United States: 1999 (119th Edition), Section 1 : « Population », p. 68.
634 Ma traduction de : «You're getting divorced, you need money, you're heading back into the job world ».
635 Jeu de mots associant le verbe « to bark » qui signifie « aboyer » avec le terme « bakery » qui signifie « pâtisserie ».

(S01E06, S02E03, S02E05, S03E01, S03E08, S04E11, S05E10, S05E15, S05E22) et a des relations avec sept hommes différents en six saisons ; dans *Gilmore Girls*, Lorelai Gilmore change neuf fois de partenaire (S01E14, S02E10, S03E02, S03E14, S04E16, S05E15) et a des relations avec cinq hommes différents en sept saisons ; dans *Judging Amy*, Amy Gray change six fois de partenaire (S01E14, S02E10, S03E02, S03E14, S04E16, S05E15) et a des relations avec cinq hommes différents en six saisons ; dans *Providence*, Joanie Hansen change trois fois de partenaire (S02E21, S04E11, S05E02) et a des relations avec quatre hommes différents en cinq saisons ; dans *Once and Again*, Karen Samler change deux fois de partenaire (S01E07, S01E14) et a des relations avec deux hommes différents en trois saisons, avant de se retrouver célibataire. Seules Lily Manning dans *Once and Again* et Sarah Walker dans *Brothers & Sisters* semblent se démarquer en ayant eu une seule relation après leur divorce, menant chaque fois à un remariage.

Les difficultés des mères isolées à se réengager sont particulièrement pointées du doigt par deux motifs narratifs récurrents, le premier étant l'annulation de leur second mariage. Ainsi, Lorelai annule son mariage avec Max à la dernière minute, à cause de doutes sur son propre engagement (*Gilmore Girls*, S02E03), tout comme Amy qui abandonne son fiancé Stuart devant l'autel pour les mêmes raisons (*Judging Amy* S05E07) ; Susan annule son mariage prévu avec Ian, pour retourner dans les bras de Mike (*Desperate Housewives* S03E19) et de la même façon, Sarah annule ses fiançailles avec Mark pour retrouver son ancien petit ami Hank (*Parenthood*, S04E10) ; de manière plus anecdotique, après que son premier mariage ait été interrompu par le décès de sa mère durant la cérémonie (*Providence*, S01E01), le mariage de Joanie avec Burt, qui se déroule dans une caserne de pompiers, est interrompu par une demande d'intervention des secours et par une alarme qui retentit (*Providence*, S03E11). Le second motif récurrent qui semble renforcer l'image d'instabilité amoureuse des mères isolées est leur tendance à avoir à nouveau une relation sexuelle d'un soir avec le père de leur·s enfant·s. Quand Sarah couche avec Joe (*Brothers & Sisters*, S02E01) ou que Susan couche avec Karl (*Desperate Housewives*, S02E19), les deux femmes se rendent compte après coup qu'elles ont été utilisées pour une relation d'un soir, alors que leur ancien compagnon était déjà engagé dans une nouvelle relation durable.

Le personnage d'Amy Gray dans *Judging Amy* illustre parfaitement l'instabilité amoureuse des personnages de mères isolées dans les *family dramas*, et les conséquences de

cette inconstance sentimentale. Le meilleur exemple des soupçons qui pèsent sur elle est une intrigue dans laquelle l'ex-mari d'Amy souhaite d'obtenir la garde de sa fille et engage dans ce but un détective privé qui mène une enquête afin de prouver qu'elle est une mauvaise mère, s'appuyant notamment sur le nombre important de partenaires qu'elle a eu (S04E10). Parfois, les critiques contre la vie amoureuse instable d'Amy proviennent de sa propre mère, comme quand elle lui fait remarquer qu'elle a « des relations sexuelles avec des gens qui ne [l']intéresse pas[636] » (S03E15), ou quand elle lui conseillait de ne pas afficher sa situation maritale au vu de ses nouvelles fonctions de juge aux affaires familiales (S01E01). Peu à peu, Amy semble intérioriser les reproches qui lui sont faits, et semble lucide sur le fait qu'elle « n'arrive pas à [s]'accrocher à un petit ami plus de 3 semaines[637] » (S03E07) ; elle travaille à rentrer peu à peu dans la norme : « Un jour je trouverai un homme qui pense que c'est moi qui donne un sens à sa vie[638] » (S03E03). Si les relations qu'entretient Amy avec d'autres hommes sont souvent vouées à l'échec, c'est qu'elles semblent toutes créer des conflits d'intérêt ou des motifs de culpabilisation. Amy pense donc qu'elle ne peut pas avoir de vie « normale » tant qu'elle couche avec le prof de karaté de sa fille (S02E11).

Non seulement Amy est jugée comme « anormale » par sa mère, mais le monde extérieur ne cesse également de lui renvoyer une image d'elle-même comme marginale, comme quand elle s'apprête à adopter un chien et qu'elle subit un véritable interrogatoire de la part d'une employée du chenil, qui lui demande si un homme est présent dans le foyer et si son célibat est dû à un veuvage ou un divorce (S02E11). Dans la même scène, alors qu'une autre famille nucléaire traditionnelle sort du chenil avec un chien, Amy comprend qu'elle devra justifier de l'accueil décent d'un animal dans son foyer, considéré comme atypique. L'un des plus grands reproches qui semble être fait à Amy est celui d'avoir un emploi chronophage. Ainsi elle ne peut pas venir lire une histoire dans la classe de sa fille Lauren, comme le font les mères de ses camarades (S01E01). Quand Amy a un conflit avec l'enseignante de sa fille Lauren, elle en informe le directeur de l'école, qui tranche en faveur de l'enseignante, très appréciée par les parents, ce qu'Amy ignore puisqu'elle ne participe pas aux activités des

[636] Ma traduction de : « you have sex with people that you don't care about ».
[637] Ma traduction de : « I can't seem to hold on to a boyfriend for more than three weeks ».
[638] Ma traduction de : « One day I'm gonna find a man who thinks that I'm the meaning of life ».

parents d'élèves (S01E02). Malgré sa marginalisation, Amy veut être une mère « normale » (S01E06).

> AMY : Je peux toujours lui donner une famille solide et relativement normale avec une maison, un jardin, la télévision par câble et un chien[639].

Même dans son milieu professionnel, Amy est parfois marginalisée. Bien qu'elle soit une femme éduquée qui travaille dans un domaine hautement qualifié, sa spécialité – les affaires familiales – est perçue comme marginale dans l'institution judiciaire. Devant des étudiant·e·s, elle propose une métaphore sur la cour de justice des mineur·e·s : « Si le système judiciaire américain était un restaurant, alors le tribunal des affaires familiales serait une table près de la cuisine[640] ». Pour autant, Amy aime son travail et le fait par choix. Quand on lui propose une première fois un poste de juge aux affaires criminelles, elle refuse (S01E12) avant d'accepter (S05E01) mais finit par retourner à la juridiction des mineurs quelques épisodes plus tard (S05E08). Si Amy travaille, c'est pour subvenir aux besoins de sa famille, mais aussi parce qu'elle aime son métier, comme elle le dit à sa fille (S02E02). Elle défend souvent son métier et sa vision de la justice des mineurs en public, devant des étudiant·e·s de Harvard (S01E17) ou lors d'un débat télévisé (S02E21). Sur l'on ne prend en compte que le plan professionnel, on aurait pu estimer que la mise en scène d'Amy était plutôt progressiste, montrant une femme compétente dans un emploi à haute responsabilité, mais corrélé à la représentation de son instabilité personnelle, le personnage semble correspondre au stéréotype dévalorisant de la femme carriériste.

A l'image d'Amy, les mères isolées semblent ne pas pouvoir correctement assumer leurs obligations professionnelles et familiales à la fois, il ne semble pas que cela soit le cas pour les femmes mariées qui travaillent, comme Rose Abott dans *Everwood* est mariée à Harold Abbot, a deux enfants avec lui et exerce la fonction de maire de la ville. Elle semble réussir à mener à bien ses différentes obligations, comme le fait un jour remarquer son mari à sa fille :

---

[639] Ma traduction de : « I still could give her a real solid relatively normal family with a home and a yard and cable TV and a dog. ». *Judging Amy* (S02E11).
[640] Ma traduction de : « If the American Judicial System were a restaurant, then Family Court would be a table by the kitchen. ». *Judging Amy* (S01E17).

> HAROLD : Cette femme gère Everwood et trouve encore le temps pour faire trois repas par jour pour toute la famille. Elle devrait être la prochaine Dalaï Lama[641].

Si les mères isolées sont visibles dans les *family dramas*, leurs portraits semblent vouloir montrer qu'elles sont incomplètes ou anormales, notamment par l'absence d'un homme dans leur foyer. Pour satisfaire cette incomplétude, plus de la moitié des personnages de mères isolées vont se remarier – Lily Manning dans *Once and Again*, Lorelai Gilmore dans *Gilmore Girls*, Susan Mayer dans *Desperate Housewives*, Sarah Walker dans *Brothers & Sisters* et Sarah Braverman dans *Parenthood* – formant alors des familles recomposées.

III.2.2.2. Les familles recomposées : présentes mais trop peu visibles

La définition de la famille recomposée a longtemps fait débat dans les milieux universitaires. Dans *Brave New Stepfamilies*, Susan D. Stewart donne plusieurs exemples de familles recomposées pour en définir un socle commun : l'absence de lien biologique entre un enfant et le partenaire amoureux de l'un de ses parents[642]. Cette définition permet de conceptualiser la famille recomposée comme une famille non-traditionnelle – opposée à la famille nucléaire traditionnelle, avec deux parents mariés vivant avec leurs enfants biologiques – mais se différencie également de la définition plus restrictive de la famille recomposée traditionnelle – un couple marié qui a divorcé de son ancien·ne conjoint·e et qui vit sous le même toit avec les enfants biologiques mineurs des précédents mariages des membres du couple[643]. Alors qu'elle est la représentation dominante dans l'imaginaire de la société américaine, la famille recomposée traditionnelle y est cependant minoritaire[644]. Susan D. Stewart indique dans un article publié en 2001 que seules 41% des familles recomposées correspondent au modèle traditionnel[645]. Parmi les modèles différents de familles recomposées, Susan D. Stewart indique six types principaux : les familles recomposées avec un enfants né

---

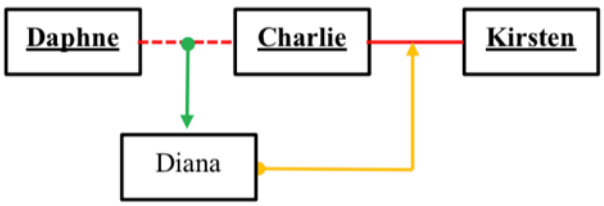
[641] Ma traduction de : « The woman like runs Everwood and still manages to cook three meals a day for your entire family. She should be the next Dalai Lama. ». *Everwood* (S03E09).
[642] Susan D. STEWART, Brave New Stepfamilies: Diverse Paths Toward Stepfamily Living, Thousand Oaks, Sage, 2007, p.1-2.
[643] *Ibid.*
[644] STEWART, 2007, p. 52.
[645] Susan D. STEWART, « Contemporary American Stepparenthood: Integrating Cohabiting and Nonresident Stepparents », *Population Research and Policy Review*, Vol. 20, No. 4, Août 2001, p. 345-364.

hors-mariage (un parent, ayant eu un enfant hors mariage, se marie avec une autre personne) ; les familles recomposées cohabitantes (un parent, ayant eu un enfant et qui vit désormais avec une autre personne sans être marié) ; les familles recomposées habitant dans plusieurs foyers (un enfant, dont les deux parents divorcés ou séparés se sont remis en ménage et/ou se sont mariés avec une autre personne, ne vit pas à temps plein chez son père ou sa mère) ; les familles recomposées noires ; les familles recomposées homoparentales ; les familles recomposées avec des beaux-enfants adultes (les adultes dont l'un des parents, divorcé ou veuf, s'est remis en ménage et/ou s'est marié avec une autre personne[646]).

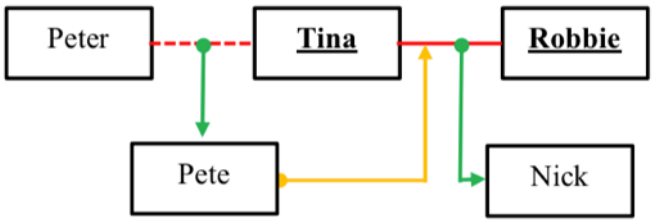
A la télévision avant 1994, on trouve quelques familles recomposées dans certains *family dramas* qui ont eu une durée de vie très courte – *Mulligan's Stew* (NBC, 1977), *Shirley* (NBC, 1979-1980), *The Family Tree* (NBC, 1983), *A Year in the Life* (NBC, 1987-1988), *Blue Skies* (CBS, 1988), *Sons and Daughters* (CBS, 1991) – mais également dans des *family dramas* majeurs – *Eight is Enough*, *Knots Landing*, *Dynasty* et *Life Goes On*. Sur ces dix exemples, huit mettent en scène des familles recomposées traditionnelles – *The Family Tree*, *A Year in the Life, Blue Skies*, *Sons and Daughters*, *Eight is Enough, Knots Landing*, *Dynasty*, *Life Goes On* – et quatre montrent des modèles différents – un homme et sa femme, déjà parents, recueillent leurs neveux et nièces orphelins dans *Mulligan's Stew* ; une femme, veuve, doit s'occuper de ses enfants et de son beau-fils, enfant de son défunt mari dans *Shirley* ; Blake se remarie avec Krystle, qui devient la belle-mère de Steven, Fallon, Adam et Amanda dans *Dynasty* ; Ben, nouveau compagnon de Valene, adopte ses beaux-enfants, Bobby et Betsy dans *Knots Landing*. Si les familles recomposées existaient dans certains *family dramas* avant 1994, elles ont majoritairement été représentées en tant que personnages secondaires, ou en tant que personnages principaux dans des séries qui ont peu duré. Dans les *family dramas* dont la première diffusion complète s'est effectuée entre 1994 et 2015, on remarque une multiplication des représentations de ce modèle familial, présent dans huit séries différentes : *Party of Five*,

[646] Ma traduction de : « stepfamilies created by nonmarital childbearing, stepfamilies created by cohabitation, multihousehold stepfamilies, African American stepfamilies, stepfamilies with gay or lesbian parents, stepfamilies with adult children ». Stewart, 2007, p. xv.

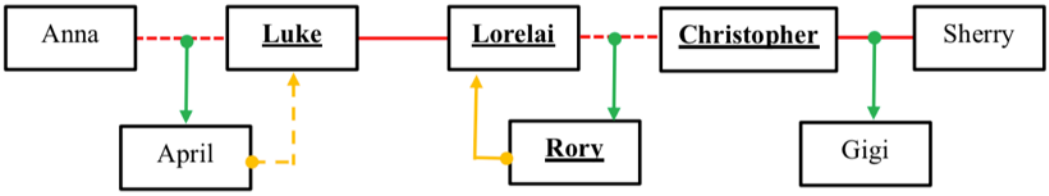
Providence, *Once and Again*, *Gilmore Girls*, *Six Feet Under, Desperate Housewives*, *Brothers & Sisters* et *Army Wives*[647]. Avant d'analyser leurs représentations, observons ces familles[648].



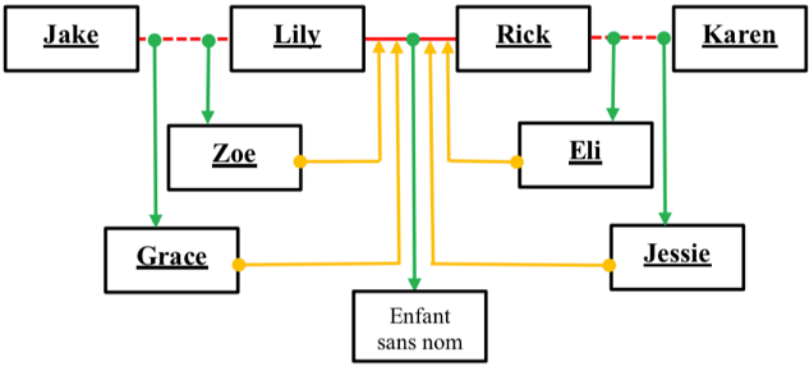
Party of Five



Providence



Gilmore Girls

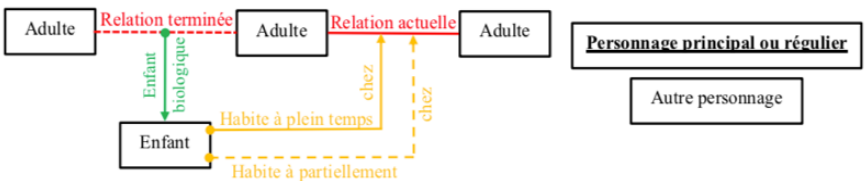


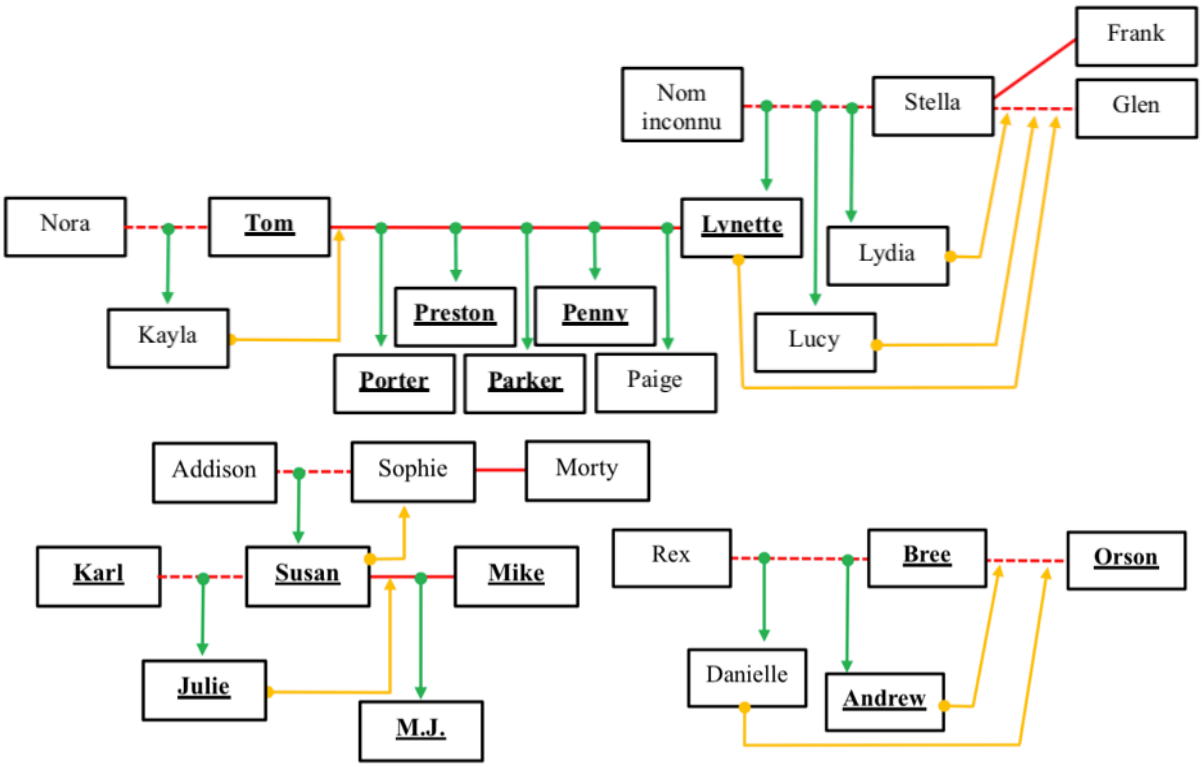
Once and Again

---

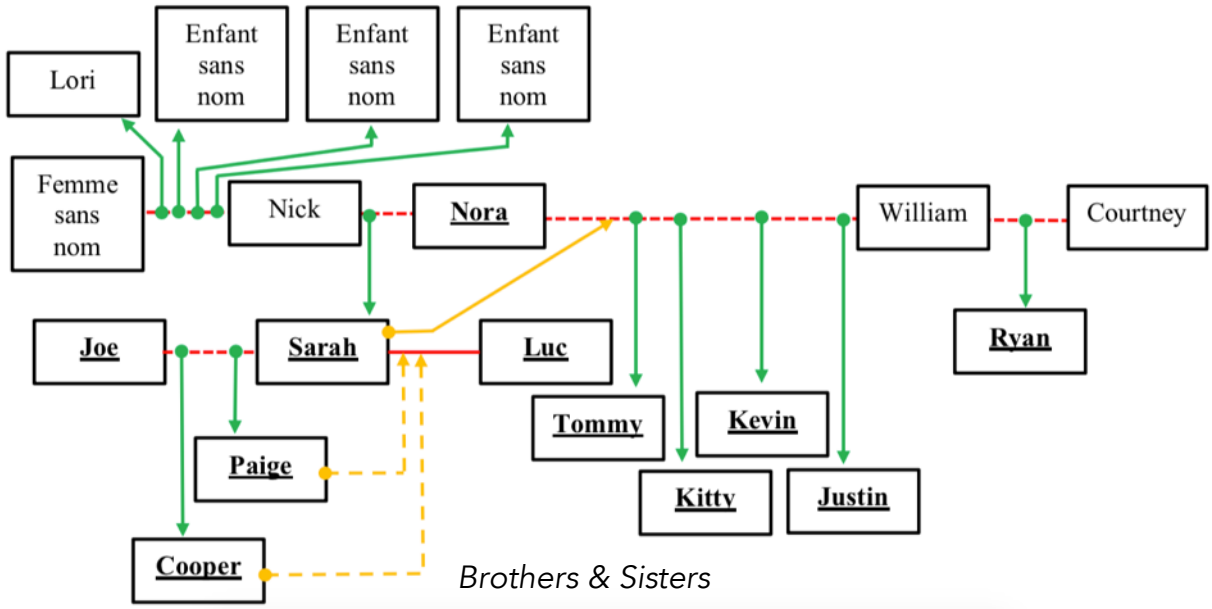
[647] Ne sont comptabilisé ici que les *family dramas* principaux dans lesquels apparaissent des familles recomposées dont au moins l'un des membres est un personnage principal ou régulier.

[648] Légende :

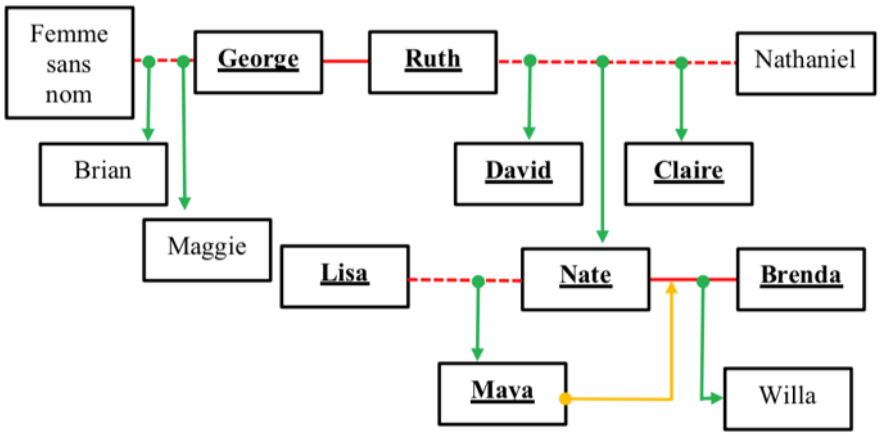




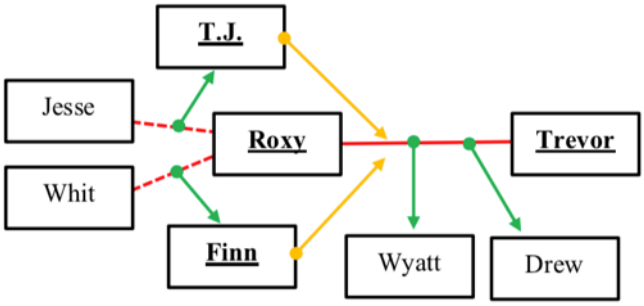
Desperate Housewives



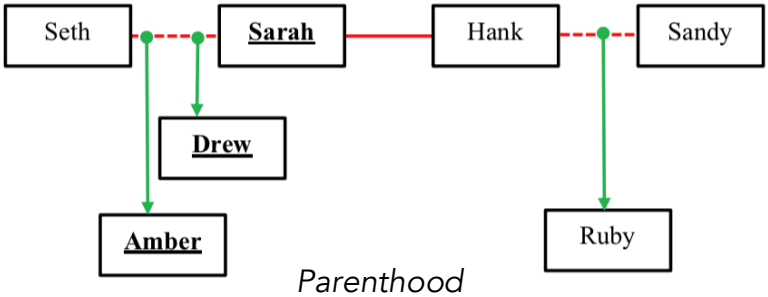
Brothers & Sisters



Six Feet Under



Army Wives



Parenthood

A partir des définitions de Susan D. Stewart, on peut observer dix-huit familles recomposées dans huit *family dramas* différents : six dans *Desperate Housewives*, trois dans *Brothers & Sisters*, deux dans *Gilmore Girls* et *Six Feet Under*, et une dans *Party of Five*, *Providence*, *Once and Again*, *Army Wives* et *Parenthood*. On peut d'ores et déjà écarter six exemples non pertinents, car ce sont des éléments de contexte et de caractérisation des personnages, pas ou trop peu présents à l'écran pour être analysés : dans la dernière saison de *Brothers & Sisters*, Sarah découvre que son père biologique est un autre homme que celui qui l'a élevé, faisant de fait de la famille Walker une famille recomposée, et que Brody, son père biologique – présent dans 5 épisodes (S05E15, S05E18, S05E19, S05E21, S05E22) – a une famille et quatre enfants, demi-frères et demi-sœurs de Sarah ; dans *Gilmore Girls*, le père de Rory a un autre enfant avec une autre femme, Sherry, présente dans 3 épisodes (S02E14, S03E06, S03E13) ; dans *Desperate Housewives* les mères respectives de Lynette et Susan ont de nouveaux compagnons, Frank – le beau-père de Lynette, visible dans 2 épisodes (S07E13, S07E14) – et Morty – le beau-père de Susan, visible dans 3 épisodes (S01E18, S01E21, S02E08) ; toujours dans *Desperate Housewives*, on apprend que Lynette a été élevée dans une famille recomposée traditionnelle, mais que son beau-père s'est séparé de sa mère avant le début de la série.

Sur les douze exemples de familles recomposées restant, on distingue trois familles recomposées traditionnelles – Robbie et Tina dans *Providence*, Susan et Mike dans *Desperate Housewives*, Sarah et Hank dans *Parenthood* – et huit non-traditionnelles : trois familles recomposées avec des enfants nés hors-mariage – Kayla, la belle-fille de Lynette dans *Desperate Housewives*, est née hors mariage, tout comme Diana, la belle-fille de Kirsten dans *Party of Five* ainsi que T.J. et Finn, les beaux-fils de Trevor dans *Army Wives* – deux familles recomposées avec des beaux-enfants adultes – dans *Six Feet Under*, Ruth Fisher, dont les enfants Nate, David et Claire sont adultes, se marie en secondes noces avec Georges ; dans *Gilmore Girls*, Rory quitte le foyer familial pour continuer ses études au moment où sa mère commence une relation amoureuse durable avec Luke qui deviendra son beau-père, tout comme – et deux familles recomposées habitant dans plusieurs foyers – dans *Once and Again*, Grace et Zoe tout comme Elie et Jessie vivent à tour de rôle chez leur père ou chez leur mère ; dans *Brothers & Sisters*, les enfants de Sarah vivent en alternance chez leur père et chez leur mère. Les deux derniers exemples – Nate dans *Six Feet Under* et Bree dans *Desperate Housewives* – sont respectivement un veuf et une veuve qui se sont remariés.

Au vu du nombre et de la diversité de ces exemples, on pourrait penser que la multiplication des familles recomposées dans les *family dramas* a participé à améliorer leur visibilité depuis 1994. Pourtant on remarque que seules deux séries – *Once and Again* et *Army Wives* – ont mis en scène dès leurs épisodes pilotes la formation d'une famille recomposée : dans *Once and Again*, si les six membres de la famille Sammler/Manning ne sont réunis pour la première fois à l'écran que dans le tout dernier plan de la première saison (S01E22) et qu'ils ne vivent sous le même toit qu'à partir du milieu de la deuxième saison (S02E15), la famille recomposée est le sujet principal de la série et la rencontre de Lily Manning et Rick Sammler a lieu dès le premier épisode (S01E01) ; dans *Army Wives*, Trevor se marie avec Roxy qui a deux enfants d'un premier mariage (S01E01). Les neuf autres familles recomposées ne sont mises en scène que plus loin dans la narration des séries concernées : dans *Desperate Housewives*, Orson emménage chez Bree (S03E02), Kayla s'installe dans le foyer de son père à la suite de la mort accidentelle de sa mère (S03E07) et Mike emménage chez Susan et Julie (S04E01) ; dans *Providence*, Robbie habite avec Tina qui vit avec son fils Pete (S03E16) ; dans *Six Feet Under*, Ruth se marie avec Georges qui devient le beau-père de Nate, David et Claire (S03E13), puis Nate et sa fille Maya viennent s'installer chez Brenda, dans une scène sans dialogues

uniquement composée de gros plans sur les visages (S04E09) ; dans *Brothers & Sisters*, Luc est officiellement présenté comme le compagnon de Sarah et vient habiter avec elle et ses deux enfants (S04E22) ; dans *Parenthood*, Sarah et Hank se retrouvent pour ne plus se quitter (S05E22) ; dans *Party of Five*, Charlie et sa fille Diana s'installent chez Kirsten (S05E23) ; dans *Gilmore Girls*, Luke annonce à Rory qu'il est fiancé avec Lorelai (S06E02). Sur douze exemples, seule la moitié des familles recomposées – Luc et Sarah dans *Brothers & Sisters,* Lorelai et Luke dans *Gilmore Girls*, Charlie et Kirsten dans *Party of Five*, Lily et Rick dans *Once and Again*, Robbie et Tina dans *Providence*, Sarah et Hank dans *Parenthood* – existe encore à la fin des séries concernées.

En termes de chronologie de diffusion, les familles recomposées ont été ainsi mises en scène dans *Party of Five* entre mai 1999 et mai 2000, dans *Once and Again* entre septembre 1999 et avril 2002, dans *Providence* entre mars 2001 et décembre 2002, dans *Six Feet Under* entre juin 2003 et août 2005, dans *Gilmore Girls* entre septembre 2004 et mai 2006, dans *Desperate Housewives* entre mai 2006 et mai 2008, dans *Army Wives* entre juin 2007 et mars 2013 et dans *Brothers & Sisters* entre mai 2010 et mai 2011. On peut remarquer qu'aucune famille recomposée n'a été mise en scène dans un *family drama* avant 1999, qu'elles l'ont été par la suite dans des périodes où certaines des séries concernées faisaient leurs pires audiences – *Party of Five*, *Providence*, *Six Feet Under*, *Brothers & Sisters* – et que les deux *family dramas* diffusés simultanément le dimanche soir sur ABC – *Desperate Housewives* entre 2004 et 2012 à 21h et *Brothers & Sisters* entre 2006 et 2011 à 22h – n'ont pas traité du sujet à la même période, permettant alors à la chaîne d'équilibrer sa ligne éditoriale. Par ailleurs, aucune autre chaîne n'a diffusé simultanément deux *family dramas* mettant en scène des familles recomposées et on peut remarquer que sept des neuf *family dramas* qui ont mis en scène des familles recomposées ont eu une audience limitée, parce que diffusés dans des créneaux horaires tardifs – *Once and Again*, *Brothers & Sisters* et *Parenthood* ont été diffusées à 22h – sur des chaînes nationales moins puissantes à l'époque qu'ABC, NBC et CBS – Fox (*Party of Five*) et The CW (*Gilmore Girls*) – ou sur des chaînes du câble – HBO (*Six Feet Under*) et Lifetime (*Army Wives*).

Les familles recomposées sont souvent peu visibles dans les *family dramas* si l'on considère également le nombre d'épisodes où apparaissent ensemble les personnages qui en sont membres (adultes et enfants) : dans *Desperate Housewives* (180 épisodes au total), la

problématique de la famille recomposée est effacée de la narration avec la fin de la présence régulière de Julie, belle-fille de Mike (S04E17) – après 31 épisodes où les deux personnages sont visibles en tant que beau-père et belle fille – et au même moment pour Kayla, qui est confiée à ses grands-parents et qui n'apparaît plus dans la série après 17 épisodes de présence ; dans *Providence* (96 épisodes au total), Robbie et Pete sont présents ensemble dans 26 épisodes ; dans *Brother & Sisters* (109 épisodes au total), dans l'intervalle de temps où Luc est le beau-père de Paige et Cooper (S04E22-S05E22), ils ne sont présents à l'écran ensemble que dans 8 épisodes ; dans *Six Feet Under* (63 épisodes au total), Nate, Brenda et Maya forment une famille pendant 11 épisodes. Certaines autres familles recomposées sont invisibilisées par la nature des relations entre leurs membres. Ainsi, dans les premiers épisodes d'*Army Wives*, Trevor est techniquement le beau-père de T.J. et Finn (S01E01), mais il devient officiellement leur père adoptif quelques épisodes plus tard (S01E05), ce qui semble effacer le caractère recomposé de la famille aux yeux du public, T.J. et Finn étant les enfants légaux de Trevor. De la même manière, si Georges est le beau-père de Nate, David et Claire dans *Six Feet Under* tout comme Luke est celui de Rory dans *Gilmore Girls*, ce type de famille recomposée est difficilement identifiable comme telle par le public, car ces personnages adultes ne vivent pas sous le même toit que leur beau-père.

Après que les familles recomposées se soient formées, la plupart des anciens conjoint·e·s sont effacé·e·s de la narration, soit en mourant – Lisa dans *Six Feet Under* (S03E10), Rex et Nora dans *Desperate Housewives* (S01E23, S03E07) – ou en disparaissant totalement – Joe dans *Brother & Sisters* (S02E06) et Peter dans *Providence* (S03E21) – ou quasiment –Seth (10 épisodes) dans *Parenthood*, Whit (5 épisodes) et Jesse (1 épisode) dans *Army Wives*. Certain·e·s ancien·ne·s conjoint·e·s font des apparitions plus régulières comme personnages secondaires – Daphne apparaît dans 45 épisodes entre la fin de la quatrième saison et la sixième saison de *Party of Five* ; Karl apparaît dans un total de 46 épisodes entre la première et la sixième saison de *Desperate Housewives* – et sont très rarement des personnages principaux – Karen et Jake apparaissent respectivement dans 49 et 47 des 63 épisodes de *Once and Again*, soit moins que Rick et Lily, qui apparaissent dans l'intégralité des épisodes de la série. Du fait de l'absence massive des ancien·ne·s conjoint·e·s, la thématique du rapport qu'entretiennent les parents séparés entre eux n'est que peu mise en scène, excepté dans *Once*

and Again, ou les ancien·ne·s conjoint·e·s semblent plutôt en bon termes et sont souvent aperçus ensemble, et discutent fréquemment de sujets concernant l'éducation de leurs enfants.

Bien qu'elles soient peu visibles auprès des publics des *family dramas*, la mise en scène des relations entre les beaux-parents et leurs beaux-enfants permet d'améliorer la représentation qualitative des familles monoparentales. A l'exception notable de Libby Thatcher dans *Life Goes On,* aucun beau-parent n'avait été visible durablement dans un *family drama* avant 1999. Depuis cette date, on peut noter une multiplication des représentations de ces rôles : Kirsten est la belle-mère de Diana dans *Party of Five* ; Robbie est le beau-père de Pete dans *Providence* ; Rick et Lily sont respectivement beau-père de Grace et Zoe ainsi que belle-mère de Elie et Jessie dans *Once and Again* ; Brenda est la belle-mère de Maya tandis que Georges est le beau-père de Nate, David et Claire dans *Six Feet Under* ; Luke est le beau-père de Rory dans *Gilmore Girls* ; Lynette et Mike sont respectivement belle-mère de Kayla et beau-père de Julie dans *Desperate Housewives* ; Luc est le beau-père de Paige et Cooper dans *Brothers & Sisters*. C'est ce rôle nouveau qui fait exister à de rares occasions les familles recomposées à l'écran.

Les *family dramas* posent la question de la place de ces beaux-parents dans l'éducation de leurs beaux-enfants et dans les décisions les concernant. Dans *Desperate Housewives*, quand Julie demande à sa mère l'autorisation d'aller à une fête, Mike émet une réserve sur l'endroit où elle doit se dérouler, ce qui pousse Susan à réviser son jugement (S04E02). Si l'autorité de Mike est remise en question par Susan derrière son dos, cette décision est remise en cause par la narration de l'épisode : Mike avait raison d'interdire à Julie d'aller à une fête qui a manifestement dégénéré, Susan avait tort de l'y avoir autorisée. Dans *Brothers & Sisters*, Cooper, huit ans, teste l'autorité et la légitimité de son nouveau beau-père Luc en agissant avec insolence envers lui en présence de sa mère (S04E22). Luc fait preuve d'autorité envers son beau-fils et Sarah le soutient ouvertement. Dans *Once and Again*, quand Rick essaye de dissuader Grace de participer à une manifestation contre son projet architectural, il se voit répliquer : « tu n'es pas mon père[649] » (S02E13). Après l'avoir ramenée chez elle, Rick se voit reprocher son acte par Lily, prenant la défense de sa fille. Par conséquent, dans deux des trois cas, l'autorité beau-parentale n'est pas montrée comme légitime, seul Luc dans *Brothers & Sisters* fait exception en réussissant parfois à gérer des conflits qui ne le concerne pas comme

[649] Ma traduction de : « you're not my father ».

quand il réussit à apaiser une dispute entre Paige et sa mère (S05E02), puis entre Cooper et sa mère (S05E04).

Quand ils deviennent officiellement beaux-parents, les adultes tentent de nouer une relation nouvelle avec les enfants : dans *Providence*, Robbie propose à Pete de l'aider pour un projet scolaire (S04E03) ; dans *Desperate Housewives*, Lynette prête à Kayla une poupée qui lui est chère (S03E11) ou va avec elle lui acheter des vêtements (S04E15) ; dans *Brothers & Sisters*, Luc doit passer le week-end seul avec sa belle-fille Paige et propose de dîner avec elle (S05E16) ; dans *Six Feet Under*, alors qu'il s'apprête à épouser sa mère, George tente de réconforter Nate après la disparition de Lisa (S03E13). Dans un premier temps, ces tentatives sont souvent un échec : Pete se braque et précise à Robbie qu'il n'est « pas [son] père[650] » ; Lynette retrouve sa poupée dans une poubelle, ensevelie dans des restes de nourriture puis elle gifle Kayla en public, après que cette dernière ait été insolente ; Luc surprend Paige se plaindre de lui à une amie au téléphone, notamment en disant que « personne n'a besoin de deux pères[651] » ; Nate répond assez violemment à la sollicitation de son futur beau-père : « N'essayez pas venir ici et d'agir comme si vous étiez mon putain de père, parce que vous ne l'êtes pas et ne le serez jamais[652] ». Au final, à l'exception de Lynette et Kayla dans *Desperate Housewives*, ces relations compliquées au départ sont par la suite apaisées – Nate, sans se lier véritablement avec son beau-père, peut avoir des conversation normales avec lui (*Six Feet Under* S04E02, S04E04) – et certain·e·s enfants aiment leurs beaux-parents et entretiennent une relation privilégiée avec eux ; après avoir finalement fini de l'aider pour son projet scolaire, Robbie emmène Pete faire du skate-board (*Providence* S04E08) ; Paige invite Luc à un bal « père-fille », nouant ainsi leur relation, tout comme la dispute entre Luc et Cooper avait été réglée par un cours de judo (*Brothers & Sisters* S04E22).

En présentant une diversité de familles recomposées, les *family dramas* des années 1990 et 2000 proposent une vision de la société plus complexe qu'auparavant. Pour autant, on a pu voir que ces modèles familiaux non traditionnels – les parents isolés ou les familles

[650] Ma traduction de : « you're not my father ».
[651] Ma traduction de : « nobody needs two dads. ».
[652] Ma traduction de : « don't dare come in here and act like you're my fucking father. Because you're not and you never will be ».

recomposées – bénéficient au mieux d'une relégation à la marge de la narration, au pire d'une mise en scène visant à montrer ces personnages comme en dehors de la norme.

III.2.3. Diversification des profils : les familles non-blanches et homoparentales

Si les représentations de familles dans les *family dramas* des années 1990 et 2000 ont laissé plus de place à deux des trois types familiaux les plus importants aux États-Unis à la même période – les familles monoparentales et les familles recomposées – la diversification des modèles mis en scène a été encore plus loin. Ainsi, certaines séries montrent des modèles familiaux marginaux, peu représentés jusqu'alors dans les *family dramas*, telle la prise en charge d'enfants mineurs par des membres de leur famille qui ne sont pas leurs parents : Charlie (S01E01) puis Bailey (S05E19) sont chargés d'être le tuteur de leur frère Owen dans *Party of Five* ; Luke prend en charge son neveu Jess pendant deux ans dans *Gilmore Girls* (saisons 2 et 3). Mais la question du modèle familial n'était pas la seule barrière à franchir concernant la représentation des familles américaines dans les *family dramas*. Car jusqu'en 2000, à la manière du modèle nucléaire hégémonique, la quasi-totalité des personnages principaux des *family dramas* sont blancs et hétérosexuels. Peu à peu, des familles non blanches et homoparentales vont faire leur apparition dans les *family dramas*, afin de tenter de mieux représenter la société américaine du début du XXIe siècle.

III.2.3.1. Les familles noires et latinas : les minorités visibles ghettoïsées

Depuis l'arrivée du genre du *family drama* en 1972, la représentation des familles non-blanches s'est limitée à quelques exemples isolés, tels *Harris and Company* (NBC, 1979), *Palmerstown, U.S.A.* (CBS, 1980-1981) ou *I'll Fly Away*. Si la première était véritablement centrée sur une famille noire, les deux autres en comptaient seulement une parmi les personnages secondaires. Mais en trois décennies, les trois groupes ethno-raciaux majoritaires aux États-Unis ont changé de proportion. Si en 1970 les Blanc·he·s non hispaniques

représentaient 83,2% de la population américaine[653], ils ne sont plus que 70,9% en 2000[654], soit une baisse de 15% dans les trois dernières décennies du xxe siècle. A l'inverse, sur la même période, la population noire a augmenté de près de 11% passant de 11,1% de la population américaine en 1970[655] à 12,3% en 2000[656] et la proportion de Latinos/as a triplé en 30 ans : alors qu'ils comptaient pour 4,4% de la population américaine en 1970[657], les Latinos/as représentent 12,5% en 2000[658], dépassant ainsi en proportion les Noir·e·s. S'ils ne comptent que pour un peu plus de 3% de la population américaine, le groupe ethno-racial qui a le plus évolué dans la même période est celui des Américain·e·s d'origine asiatique, passant de 1,5 millions en 1970[659] à 10,2 millions de personnes en 2000[660]. Malgré cette tendance démographique importante, seuls trois personnages de *family dramas* ont des origines asiatiques jusqu'à aujourd'hui : Lane Kim et sa mère – des personnages d'inmportance secondaire dans *Gilmore Girls* – et Duc Bayer-Boatwright dans l'éphémère *Here and Now* (HBO, 2018).

Dans les années 1980, les minorités – principalement noires – ont commencé à devenir plus visible à la télévision par plusieurs biais : le 25 janvier 1980 est créée BET (Black Entertainment Television), la première chaîne câblée destiné à un public noir[661] ; le 31 mars 1983 est diffusé pour la première fois le clip vidéo d'un artiste noir – *Beat It* de Michael Jackson – sur MTV[662] ; *The Cosby Show* (*Cosby Show*, NBC, 1984-1992), une sitcom mettant en scène une famille noire, est le programme le plus regardé de la saison télévisuelle 1986/1987 (34,9 *rating points*). Bien que la famille Huxtable dans *The Cosby Show* ait pu être perçu comme une

---

653 Campbell GIBSON, Kay JUNG « Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for the United States, Regions Divisions, and States », *Population Division*, Working Paper No. 56, Table 1, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau, Septembre 2002.
654 Elizabeth M. GRIECO, « The White Population: 2000 » (C2KBR/01-4), *Census 2000 Brief,* Août 2001, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau.
655 GIBSON, JUNG, 2002.
656 Sonya RASTOGI, Tallese D. JOHNSON, Elizabeth M. HOEFFEL, Malcolm P. DREWERY, Jr., « The Black Population: 2010 » (C2KBR/01-4), *Census 2010 Brief,* Septembre 2011, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau.
657 GIBSON, JUNG, 2002.
658 United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p. 4.
659 GIBSON, JUNG, 2002.
660 United States: 2000 Summary Population and Housing Characteristics, 2000 Census of Population and Housing, p. 4.
661 CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 297.
662 CASTLEMAN, PODRAZIK, 2016, p. 309.

famille blanche par certain·e·s chercheurs/ses, Aurélie Blot analyse la série au contraire comme renforçant « la supériorité de la famille afro-américaine[663] » en procédant à une inversion des stéréotypes : ici, la famille Huxtable est une famille normative, et ce sont souvent les personnages blancs qui n'arrivent pas à se conformer à la norme. *The Cosby Show* n'est pas un cas isolé, mais la tête de gondole d'un genre en pleine expansion depuis la fin des années 1970 : la *black sitcom*. Après les pionnières des années 1970 produites par Norman Lear[664] – *Good Times* (CBS, 1974-1979), *Sanford and Son* (NBC, 1972-1977), *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985 – *The Cosby Show* réactive un genre en perte de vitesse au milieu des années 1980 et fait des émules – *A Different World* (*Campus Show*, NBC, 1987-1993), *The Fresh Prince of Bel-Air* (*Le Prince de Bel-Air*, NBC, 1990-1996). Comme déjà observé à la fin des années 1970, les minorités raciales – particulièrement les Noir·e·s – ne sont que peu présentes dans les *family dramas*[665]. En 1995, la série *Under One Roof* (CBS, 1995) constitue un nouvel essai de *black family drama*. Le producteur exécutif de la série, Thomas Carter, part d'un constat simple.

> Si les Blancs peuvent faire des comédies stupides, alors nous devrions pouvoir les faire aussi. Mais si les Blancs peuvent faire *thirtysomething*, alors nous devrions en faire de même[666].

En d'autres termes, Thomas Carter déclare vouloir produire un *black family drama* qui soit autant salué par la critique et le public que le « *white* » *family drama* de Edward Zwick et Marshall Herskovitz. Malgré ces déclarations d'intentions, la série – lancée comme un programme de remplacement au printemps 1995 dans la case du mardi à 20h – n'a pas pu rivaliser avec les sitcoms diffusées au même horaire sur les deux chaînes concurrentes ABC et NBC. Elle termine la saison à la 87ème place des audiences annuelles et fut donc logiquement annulée. La visibilité des minorités ethno-raciales à la télévision américaine va pourtant s'améliorer au début des années 2000, notamment grâce à la prise de conscience du potentiel commercial de ces différentes communautés. Dans une volonté de toucher un public hispanique, HBO lance HBO Latino le 30 octobre 2000, une chaîne dont la programmation est

---

[663] BLOT, 2010, p. 421.
[664] Voir partie I.4.2.
[665] *Ibid.*
[666] Ma traduction de : « If white people can do dumb comedies, then we should be able to do them, too. But, also, if white people can do *thirtysomething* or whatever, then so should we ». Ron MILLER, « New series takes black American family life seriously *Under One Roof* seen as antidote to cartoon image of TV comedies », *The Toronto Star*, 14 mars 1995.

composée de programmes de la chaîne mère doublés en espagnol et de programmes originaux de sa chaîne diffusée en Amérique du Sud, HBO Latin America[667]. La stratégie de HBO est ainsi de créer une chaîne communautaire, sur le modèle de BET pour les Noir·e·s. A la différence de sa concurrente, Showtime ne crée pas une chaîne à destination des minorités ethno-raciales, mais veut attirer ces publics avec des programmes spécifiques. En juin 2000, à deux jours d'intervalles, Showtime a donc mis à l'antenne deux *family dramas* qui ont pour point commun de mettre en scène des familles non-blanches : des Latinos/as – la famille Santiago – dans *Resurrection Blvd.* et des Noir·e·s – la famille Joseph – dans *Soul Food*. Les deux séries allaient devenir les deux premiers *family dramas* pérennes à mettre en scène des familles non-blanches à la télévision américaine.

Avant *Soul Food* et *Resurrection Blvd.,* les personnages non-blancs existent dans des *family dramas* des années 1990 – Bruce Van Exel dans *Judging Amy*, Grace Wilcox (saison 3) et Victor (saison 6) dans *Party of Five* – mais le plus souvent, ils n'apparaissent que le temps d'un arc narratif réduit ou existent en périphérie de la narration principale. Ces personnages non-blancs sont parfois victimes de quiproquos stéréotypés – Grace est prise pour la nounou d'Owen alors qu'elle est la petite amie de Charlie (*Party of Five*, S03E18) – parfois combinés à des quiproquos sexistes – Bruce est pris pour le « juge Gray », alors qu'il est le greffier d'Amy (*Judging Amy* S02E10, S04E17). Les exemples de familles noires sont encore plus rares que ceux des personnages noirs : ainsi, seules *Harris and Company* (NBC, 1979), *Palmerstown, U.S.A*. (CBS, 1980-1981), *I'll Fly Away* et *7th Heaven* ont représenté des familles non-blanches – noires en l'occurrence – dans un *family drama* entre 1972 et 2000. Dans le cas de *7th Heaven*, la famille Hamilton est présente dans une dizaine d'épisodes entre 1996 et 2001. Elle est mise en scène pour la première fois dans le cinquième épisode de la série, dans lequel l'église, dont Hamilton est le révérend, est incendiée (S01E05). Cet épisode traite du racisme, avec légèreté, laissant penser que le sujet est pratiquement clos, comme dans cette scène où les enfants Camden parlent de Rosa Parks et où l'une des filles Hamilton – assise à l'avant de la voiture – fait remarquer que maintenant, les Noir·e·s « ne s'assoient plus à l'arrière[668] ».

[667] EDGERTON, 2007, p. 364.
[668] Ma traduction de : « don't ride in the back seat ».

Soul Food et *Resurrection Blvd.* se focalisent sur la capacité des Noir·e·s et des Latinos/as à s'intégrer – ou non – au monde « blanc » qui les entoure : Ahmad se cache de ses amis noirs pour qu'ils ne sachent pas qu'il va dans une école privée perçue comme « blanche[669] » (*Soul Food*, S01E01) ; Teri, avocate, se voit proposer une offre d'emploi de Moore & Freeman, un cabinet dont tous les membres sont noir·e·s (*Soul Food*, S02E05) ; un homme noir est arrêté par la police de manière très brutale, une arrestation qui mène à des manifestations puis des émeutes (*Soul Food*, S02E11). Dans ce dernier exemple, l'épisode de *Soul Food* est construit de manière à proposer un parallèle entre la fiction et la réalité, notamment par la diffusion de courtes interviews de personnalités noires du milieu judiciaire (Johnnie Cochran, Larry Elder) politique (Kweisi Mfume), académique (Michael Eric Dyson) ou associatif (Willie Barrow). L'épisode permet une réflexion sur la place des Noir·e·s dans la société américaine et se termine par un débat télévisé fictif.

Contrairement au traitement parfois simpliste qu'avaient pu avoir des *family dramas* antérieurs à *Soul Food* concernant la place des Noir·e·s dans la société américaine – *I'll Fly Away*[670], *7th Heaven* – des séries produites à partir des années 2000 ont pu mettre en scène, sur le court ou long terme, ces problématiques de manière plus complexe. Dans *American Dreams*, le sujet est un fil rouge tout au long des trois saisons de la série, dont l'action se déroule à Philadelphie entre 1963 et 1966, au travers d'Henry Walker, l'un des personnages principaux de la série. Henry est l'unique employé de Jack Pryor, qui tient une boutique d'appareils électroménagers. La famille de Henry tient une place secondaire, mais néanmoins importante, dans la narration de la série. Henry est marié avec Gwen – qui décède dans la deuxième saison – et le couple a deux enfants : Angela (12 ans) et Sam (16 ans). Au cours de la première saison, Henry va s'occuper de son neveu, Nathan, qui va venir l'aider au magasin. Les trois personnages noirs les plus mis en avant dans *American Dreams* sont des hommes et ont chacun trois personnalités très différentes. Henry, le plus âgé, est conciliant. Conscient des velléités émancipatrices de sa communauté, il est partisan de la politique des « petits pas ». Dans la première saison de la série, après avoir fait venir une clientèle noire dans le magasin (S01E08), Henry propose à Jack de monter une nouvelle boutique dans une quartier noir de Philadelphie

[669] Dans *American Dreams*, une situation similaire se présente quand Sam est considéré comme un traitre par ses anciens amis pour s'être inscrit dans une école de « blancs » (S01E08).
[670] Voir partie II.3.2.2.

et se voit proposer l'opportunité de la diriger (S01E18). Alors qu'il défend l'existence de sa boutique, malgré des oppositions, Henry explique à son fils Sam sa vision de l'émancipation des Noir·e·s au travers de l'exemple de son magasin.

> HENRY : Toute nouvelle boutique et les emplois qui vont avec sont bienvenus dans ce quartier. C'est bon pour les familles du quartier. Un magasin vient puis en amène un autre. C'est ce qui change les choses. Un magasin après l'autre, un emploi après l'autre[671].

Sam, le plus jeune des trois personnages noirs principaux, correspond au stéréotype de la victime passive. Tout au long de la première saison par exemple, il est face à des situations de discriminations qu'il ne cesse de subir sans rien dire : il manque de se faire arrêter après un contrôle de police (S01E04) ; il subit un bizutage dans les vestiaires de son lycée (S01E07) ; on lui refuse une table dans un restaurant (S01E15) ; quand il tente d'appeler à l'aide pour aider J.J. qui vient de se blesser, il est ignoré par les passants (S01E16) ; il se fait recaler du « club des futurs astronautes » (S01E20). Nathan, le cousin de Sam, est quant à lui mis en scène comme un activiste. Dès sa première apparition dans la série, alors qu'il est employé dans le magasin où travaille son oncle, un client lui demande à d'apporter un café (S01E12). Il décline poliment mais fermement la demande.

> NATHAN : On m'a employé pour ranger des télés et des radios, monsieur. Si vous voulez une télé ou une radio, j'en trouve une. Si vous voulez du café, c'est à l'arrière[672].

Dans les épisodes qui vont suivre, Nathan est montré comme devenant de plus en plus actif dans les milieux contestataires noirs : il se rend à une réunion dans laquelle un groupe de Noir·e·s et un groupe d'étudiant·e·s blanc·he·s se confrontent (S01E17) et il participe aux émeutes de Philadelphie[673] (S01E25) à la suite desquelles il est emprisonné.

Dans *American Dreams*, les trois personnages principaux noirs incarnent des types sociaux liés à la « période héroïque » de la lutte pour les droits civiques, dans une série qui

---

[671] Ma traduction de : « HENRY : Sam, any new store around here, any new job that comes with it is good for this neighborhood. Good for the families in this neighborhood. One store comes then another. That's what changes things. One store at a time, one job at a time. ». *American Dreams* (S01E22).
[672] Ma traduction de : « NATHAN : I was hired to move TVs and radios, sir. You want a TV or radio, I can get you one of those. You want coffee, it's in the back. ».
[673] Évènement historique réel, survenu en août 1964.

représente cette époque. Quelques arcs narratifs concernant les personnages noirs abordent des sujets plus clivants, telle la question de la conscription pour la guerre du Viêt Nam, à laquelle s'opposèrent un grand nombre d'Américain·e·s[674]. Si les Blancs trouvèrent des moyens d'échapper à l'enrôlement – comme l'exil ou la déclaration d'inaptitude – ce fut plus difficile pour les Noirs, à l'image de Nathan Walker dans *American Dreams*, qui refuse de répondre à sa mobilisation (S02E18). Il est emprisonné quelques mois, avant de sortir et d'effectuer des travaux d'intérêt général en s'occupant d'anciens combattants dans un hôpital militaire (S03E06). Dans le même temps, le fils ainé de Jack Pryor, J.J., est mobilisé au Viêt Nam et en revient un an plus tard (S03E10). L'hypocrisie de la conscription des noirs est mise en lumière par de nombreux activistes, tels Stokely Carmichael, chef du Comité de coordination des étudiants non violents (« Student Nonviolent Coordinating Committee ») qui délarait en 1966 « Pour quelles raisons les Noirs devraient-ils combattre des Jaunes pour que les Blancs conservent une terre qu'ils ont volée aux Rouges[675] ? ». Ainsi, dans *Army Wives*, quand Joan et Roland Burton adoptent un jeune garçon noir, David, et qu'ils invitent son père biologique à venir partager leur dîner (S06E13), ce dernier raconte l'histoire de son propre père, enrôlé pour la guerre du Viêt Nam : « Ils ont obligés les pauvres gars noirs à combattre dans la guerre des hommes blancs[676] ». Alors que la famille Burton tente de défendre une vision différente de l'histoire, Joan et Roland d'être complices des Blanc·he·s, des traitres à leur communauté.

En focalisant son action sur des personnages noirs, *Soul Food* est le premier *family drama* à ne pas uniquement traiter de problématiques liées à leur acceptation dans la société. Comme pour toutes les familles de personnages principaux des autres *family dramas*, la narration de *Soul Food* s'intéresse donc en premier lieu au fonctionnement de la famille Joseph et plus particulièrement des trois sœurs dont les modèles familiaux sont tous différents : Teri, l'ainée, est avocate, célibataire, sans enfants, divorcée deux fois ; Maxine, la cadette, est mariée, femme au foyer et a cinq enfants ; Tracy, la benjamine, est coiffeuse et a un enfant. Dans la deuxième saison, certains rôles sont temporairement inversés : suite à l'accident de son mari, Maxine doit le remplacer à son travail – la gestion d'un garage automobile – alors que sa sœur Teri se met en retrait de ses obligations professionnelles pour s'occuper de ses neveux et nièces

---

[674] ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 356-358.
[675] Stokely CARMICHAEL, Charles HAMILTON, Black Power, The Politics of Liberation, New York, Vintage, 1967, p. 25. Cité dans ROLLAND-DIAMOND, 2016, p. 357. Traduction de l'autrice.
[676] Ma traduction de : « They forced poor black folks to fight the white man's war. ».

(S02E01). Quand Maxine retourne au foyer, quelques épisodes plus tard, elle téléphone à sa soeur et lui décrit sa situation : « Fini le 9h à 17h, retour au 24h/24 7j/7[677] » (S02E07). De son côté, son mari Kenny confie à son beau-frère qu'il ne se sent pas en mesure de travailler correctement, mais reprend son poste car il ne veut pas que sa femme travaille à sa place, c'est son « rôle ». Si *Soul Food* est uniquement centrée sur des personnages noirs et propose une diversité de relatives de modèles familiaux, la plupart des *family drama*s qui mettent en scène des familles non-blanches les placent en périphérie de la narration : la famille Kim dans *Gilmore Girls*, la famille Diaz dans *Six Feet Under*, la famille Applewhite dans la deuxième saison de *Desperate Housewives*, les familles Montclair et Cruz dans la septième saison d'*Army Wives*. Souvent, ces familles sont mises en scène comme ayant des principes moraux très conservateurs, contrairement aux familles blanches plus libérales. Dans *Gilmore Girls*, Mrs. Kim mène son foyer comme un couvent et fait subir un interrogatoire quand le moindre garçon entre chez elle dans le but de fréquenter Lane, sa fille, même dans le cadre d'un projet scolaire (S01E20) alors que dans le même temps, Lorelai, qui a une éducation beaucoup moins répressive avec sa fille, invite Dean, le petit-ami de Rory, à venir passer la soirée chez eux (S01E07). Dans *Six Feet Under*, Federico Diaz lutte toujours pour préserver sa place de pourvoyeur financier de sa famille nucléaire et semble contrarié quand sa position est mise en danger, comme quand sa belle-sœur propose de l'argent à sa famille (S02E02), tandis que toutes les autres familles composées de personnages principaux – Nate, Brenda et Maya ; David, Keith, Anthony et Durrell – sont non-traditionnelles. Dans *Army Wives*, Hector Cruz, qui souhaite contrôler les finances de sa famille, demande à sa femme Gloria de ne plus travailler dans un bar (S06E13-14), cette dispute menant après de nombreuses autres à une demande de divorce de la part de Gloria (S06E20), alors que quand Trevor avait fait la même demande à Roxy (S01E12), le couple avait discuté et Trevor avait admis que Roxy puisse travailler. Par comparaison, les familles non-blanches qui apparaissent dans les mêmes *family dramas* que des familles blanches sont ainsi montrées comme plus traditionnelles, afin de renforcer une image fallacieuse de la modernité des familles blanches.

Sur les quatorze *family dramas* produits dans la décennie 2000, huit mettent en scène au moins une famille non-blanche, proposant une relative diversité ethno-raciale. Cependant, cette

[677] Ma traduction de : « I'm over 9/5 and I'm back to 24/7 ».

diversité ne s'observe pas uniformément dans le paysage audiovisuel américain : sur les huit séries présentant des familles non-blanches, trois sont diffusées sur des chaînes payantes premium – *Soul Food*, *Resurrection Blvd.*, *Six Feet Under* – une est diffusée sur la chaîne du câble basique Lifetime – *Army Wives* – trois sont diffusées sur des chaînes gratuites privées – *Gilmore Girls*, *Desperate Housewives*, *Cane* (*Cane : La Vendetta*, CBS, 2007) – et une sur la chaîne gratuite publique PBS – *American Family*. On remarque donc que la majorité des représentations de familles non-blanches a eu lieu sur des chaînes payantes, qui ne subissent pas ou peu la pression des annonceurs publicitaires auxquels sont soumis les chaînes gratuites privées. C'est également sur une chaîne payante, HBO, qu'un autre modèle familial qui n'avait pas encore été représenté à la télévision américaine a fait son apparition : la famille homoparentale.

III.2.3.2. Les familles homoparentales : les minorités invisibles invisibilisées

Après avoir mis en scène des minorités ethno-raciales dans *Soul Food* et *Resurrection BLVD*. dans le souci de s'adresser à des publics ciblés et mal représentés jusqu'alors, Showtime a mis à l'antenne dans la décennie 2000 deux séries dont l'action se focalise sur la vie de personnages homosexuels masculins – *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) – et féminins – *The L Word* (Showtime, 2004-2009). Contrairement à *Soul Food* et *Resurrection Blvd*., *Queer as Folk* et *The L Word* ne peuvent pas être considérées comme des *family dramas* car les liens entre les personnages principaux sont amicaux ou amoureux mais pas familiaux[678]. Il faudra attendre la décennie 2010 avec *The Fosters* (ABC Family, 2013-2016 ; Freeform, 2016-2018) pour que l'action d'un *family drama* soit réellement centré sur une famille homoparentale, mais auparavant, elles vont faire leur apparition dans ce genre de série dès les années 2000. C'est sur HBO qu'a été diffusée le premier *family drama* mettant en scène une famille homoparentale, celle formée par David Fisher et Keith Charles dans *Six Feet Under*. Après eux, on trouve trois autres familles homoparentales dans des *family dramas* de la décennie 2000 : Kevin Walker et

[678] Ce n'est surement pas pour rien que dans ces séries, les homosexuel·le·s sont représenté·e·s au travers de réseaux d'ami·e·s. D'une part, cela conforte les stéréotypes qui présument que les homosexuel·le·s n'ont pas de vie de famille et d'autre part, cela rejoint la notion anglaise de « *chosen family* », sur la façon dont les homosexuel·le·s, contrairement aux hétérosexuel·le·s, construisent des liens familiaux avec des ami·e·s, qui deviennent leurs familles « choisies », notamment à cause du rejet par leurs familles d'origine.

Scotty Wandell dans *Brothers & Sisters* (durant l'intégralité de la série), Bob Hunter et Lee McDermott dans *Desperate Houwewives*[679] (à partir de la quatrième saison, de 2007 à 2012) mais également Nicole Galassini et Charlie Mayfield dans *Army Wives* (dans la sixième saison, au printemps 2012).

Dans les années 1980, à l'image de leurs représentations dans tous les autres types de fictions télévisuelles américaines de l'époque, les personnages homosexuel·le·s dans les *family dramas* sont le plus souvent mis en scène de façon non-valorisante, montrant par exemple des personnages essayant de s'hétérosexualiser, à l'image de Steven Carrington dans *Dynasty*[680]. On retrouve ce motif à propos d'un autre personnage de *nighttime soap* du début des années 1990, Matthew Fielding dans *Melrose Place*[681] (Fox, 1992-1999). A la fin de la décennie 1980 ces représentations ont commencé à évoluer, à l'image d'une scène où l'on voit un couple homosexuel masculin discuter dans un lit dans un épisode de *thirtysomething* (S03E06). Dans les années 1990, les représentations des personnages homosexuel·le·s se sont multipliées à la télévision américaine, pour devenir une véritable tendance de programmation[682]. C'est par exemple dans cette décennie qu'ont pu être mis en scène dans des séries diffusées sur des chaînes gratuites les premiers baisers entre personnes de même sexe – entre deux femmes[683] en 1991 dans *L.A. Law* (*La Loi de Los Angeles*, NBC, 1986-1994 ; S05E12) et entre deux hommes en 1994 dans *Melrose Place* (S02E31) – ainsi que les premières unions homosexuelles – celui de Ron et Eric en 1995 dans *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995 ; S05E21) et de Carol et Susan en 1996 dans *Friends* (NBC, 1994-2004 ; S02E11). Il est à noter que les épisodes en question ont été diffusés après ou quelques minutes avant 22h – à l'exception de *Friends* – un créneau horaire moins exposé médiatiquement et réservé à des programmes destinés à un public adulte.

---

[679] Un couple lesbien – Katherine et Robin – est mis en scène pendant trois épisodes de la sixième saison – S016E16, S06E17, S06E18 ; épisodes diffusés en février et mars 2010 – mais ne peut être considéré comme une famille.
[680] Voir partie II.4.2.
[681] TROPIANO, 2002, p. 126.
[682] Ron BECKER, *Gay TV and Straight America, New Brunswick*, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2006, p. 136.
[683] La mise en scène d'un baiser entre deux femmes – pas forcément homosexuelles – est devenu depuis un motif narratif, le *Lesbian Kiss Episode* – une appellation donnée en 1994, après la diffusion en 1994 d'un épisode de *Roseanne* (ABC, 1988-1997, 2018 ; S06E18) – dont on compte une cinquantaine d'exemple depuis 1991. Virginia HEFFERNAN, « CRITIC'S NOTEBOOK; It's February. Pucker Up, TV Actresses. », *The New York Times*, 10 février 2005.

Cette tendance s'est également illustrée dans les *family dramas*, comme dans *Party of Five* où plusieurs personnages secondaires sont décrits comme homosexuels. C'est le cas d'adolescents – tels Eliot, le petit ami de Sarah, qui quitte la série une fois son homosexualité dévoilée (S04E15) ou Allison, une amie de Justin, présente dans un seul épisode (S02E13) – ou d'adultes – Paul Archer, le professeur de mathématiques de Claudia (S03E16) ; Victor, le baby-sitter de Diana (personnage récurrent dans la sixième saison) ; ou Ross, le professeur de violon de Claudia. Ce dernier est un personnage secondaire régulier, qui apparaît dès l'épisode pilote de la série et qui dévoile peu de temps après son homosexualité à Claudia (S01E09). Dans le dernier épisode de la première saison, Ross adopte un enfant, non pas en tant que parent homosexuel – il n'est pas en couple à ce moment-là – mais en tant qu'homme célibataire (S01E22). L'épisode suit en fil rouge les quelques rebondissements consécutifs à la proposition d'adoption que lui fait une agence spécialisée. On demande à Ross la raison de ses tests annuels de dépistage du VIH, ce qui le contraint à révéler son homosexualité et qui entraine une mise en attente de son dossier. Bailey, un des membres de la famille Salinger ami de Ross, va alors tenter d'intervenir auprès de la responsable de l'agence d'adoption.

> BAILEY : En quoi le fait d'être gay est important ? Je veux dire, si quelqu'un est réellement disposé à aimer quelqu'un d'autre, ce n'est déjà pas si facile à faire[684].

Dans cette phrase, Bailey veut transmettre le désir profond de Ross d'adopter et souligne le fait que l'orientation sexuelle d'un être humain ne présage pas de ses capacités parentales. Cette phrase, prononcée par un personnage hétérosexuel masculin – la catégorie la plus normée de la société américaine – tend à proposer un discours d'acceptation de l'homosexualité audible par un public large. Pour autant, cette acceptation de façade n'est pas suivie d'effet. Alors qu'il était un personnage régulier dans la première saison – apparaissant dans sept épisodes sur vingt-deux – Ross est de moins en moins présent dans *Party of Five* après cet évènement, n'apparaissant plus que quatre fois dans la seconde saison (S02E05, S02E09, S02E12, S02E22) trois fois dans la troisième saison (S03E08, S03E16, S03E24) et une seule fois dans la quatrième saison (S04E08). Par la suite, le personnage disparaît de la série pendant plus d'un an et demi avant de réapparaitre à la fin de la cinquième saison (S05E21) et de bénéficier de

[684] Ma traduction de : « How does being gay matter at all? I mean, if someone is actually willing to love someone else, that is not so easy to do. ».

nouveau d'une certaine régularité dans la sixième et dernière saison (S06E09, S06E15, S06E19, S06E23). La présence erratique mais néanmoins récurrente de Ross – le personnage est apparu dans vingt épisodes différents de la série mais le plus souvent il n'est pas présent dans deux épisodes consécutifs (exceptés les épisodes S01E07, S01E08 et S01E09) – font que ses apparitions n'ont pas ou peu d'impact sur la narration : par exemple, s'il adopte un enfant (S01E22) et qu'on le voit plus tard avec sa fille (S02E09), il n'est plus jamais fait mention d'elle par la suite ; autre exemple, quand il a des rendez-vous avec des hommes (S03E16, S06E19), ils n'aboutissent jamais à une relation amoureuse durable. On peut supposer que le personnage de Ross, par la manière dont il est présent dans *Party of Five*, permet à la chaîne Fox de faire un compromis afin de préserver ses recettes publicitaires : mettre en scène un personnage homosexuel sous un jour plutôt positif – afin de satisfaire une partie de l'audience plutôt libérale – mais de ne le faire apparaître que sporadiquement – afin de ne pas heurter une partie de son audience plus conservatrice.

Pour aller au-delà de ce compromis et représenter des personnages homosexuel·le·s de manière plus régulière dans un *family drama*, il fallait donc qu'une chaîne dont le modèle économique ne dépende pas de recettes publicitaires s'empare du sujet, ce qui fut chose faite en 2001 avec *Six Feet Under* sur HBO. Dans l'épisode pilote de la série, David Fisher et Keith Charles sont présentés très vite comme homosexuels, d'abord de manière implicite par un coup de téléphone entre les deux personnages qui se veut suggestif – musique jazz, référence à la possibilité de passer la soirée ensemble – puis de manière beaucoup plus explicite quand Keith s'offusque de voir David rejeter sa présence alors qu'il se rend à l'enterrement de Nathaniel Fisher : « On peut baiser mais je ne peux pas te donner mon épaule pour pleurer ? »[685] (S01E01). Contrairement à d'autres personnages homosexuels avant eux, David et Keith sont deux des sept personnages principaux de la série crédités au générique de début d'épisode, dans lequel ils apparaissent respectivement en deuxième – David – et sixième position – Keith. David apparaît dans l'intégralité des épisodes de la série, quand Keith n'est seulement absent que de trois épisodes (S01E06, S01E07, S01E08), pour une bonne raison : il vient de rompre avec David. Après que David ait accepté et révélé son homosexualité aux différents membres de sa

[685] Ma traduction de : « We can fuck, but I can't be a shoulder for you to cry on? ».

famille, les deux hommes se retrouvent (S02E07) pour former un couple jusqu'à la fin de la série.

En 2006, soit un an après la fin de la diffusion de *Six Feet Under*, un *family drama* reprenant certaines de ses recettes narratives vit le jour sur ABC. Comme dans *Six Feet Under*, l'épisode pilote de *Brothers & Sisters* comprend en effet la mort d'un parent – William Walker – le retour d'un membre de la famille – Kitty Walker – et la présence d'un personnage homosexuel – Kevin Walker. Comme David dans *Six Feet Under*, Kevin est l'un des dix-sept personnages principaux, apparaissant dans l'intégralité des épisodes de la série. Cependant, contrairement à David Fisher, l'homosexualité de Kevin Walker n'est pas un secret. Exactement 15 secondes après sa première apparition dans la série et alors qu'il est au téléphone avec sa sœur Kitty, Kevin prononce cette phrase qui est sans équivoque (S01E01).

> KEVIN : Ok, tu peux avoir un repas parfait prêt en dix minutes dont n'importe qui à Milan mourrait pour le manger. Et cette phrase était vraiment trop 'gay', même pour moi[686]!

Kevin exprime ensuite on ne peut plus clairement son orientation sexuelle dans la scène où il fait la rencontre de Scotty (S01E02) : « Je ne suis pas du tout dans le placard. Je suis ouvert et fier[687]. » Celui qui deviendra le compagnon de Kevin est d'abord un personnage récurrent dans les deux premières saisons – apparaissant dans 19 des 40 premiers épisodes, ce qui s'explique par la rupture amoureuse des personnages entre les épisodes S01E08 et S02E08 – puis va devenir un personnage principal de la série à partir de la troisième saison – apparaissant dans l'intégralité des épisodes. Le couple emménage ensemble dès la deuxième saison (S02E12) et restera l'un des plus stables de la série, à l'image de David et Keith dans *Six Feet Under*, renforçant une image positive de l'homoparentalité.

Au vu des familles homoparentales mises en scène dans deux *family dramas* du début des années 2000, on pourrait penser qu'un pas a été franchi et qu'un retour en arrière semble impossible. Pourtant, ABC – chaîne sur laquelle est diffusée *Brothers & Sisters* – va prouver le contraire dans sa manière de mettre en scène une nouvelle famille homoparentale. Selon un

[686] Ma traduction de : « Ok, good, then you can have a delicious meal ready in ten minutes that anyone in Milan would die for. And that was too gay a sentence, even for me! ».
[687] Ma traduction de : « I'm not in the closet at all. I'm open and proud. ».

rapport établi en juillet 2007 par le *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD) sur la base d'une étude menée sur 4693 heures de programmes de prime-time entre le 1er juin 2006 et le 31 mai 2007 aux États-Unis, 15% des séries de ABC comportaient au moins un personnage homosexuel – dont *Brothers & Sisters* – contre 12% des séries diffusées sur The CW, 9% sur CBS, 7% sur NBC et 6% sur Fox[688]. A l'époque, ABC pratique une politique volontariste et proposa alors de mettre en scène un couple homosexuel masculin dans sa série la plus populaire : *Desperate Housewives*. Dans la scène où le couple apparaît pour la première fois dans la série, ils sont accueillis par leur voisine Susan Mayer (S04E04). Quand elle comprend que ses voisins sont un couple et non des colocataires, elle s'exclame : « J'en ai vu beaucoup sur le câble[689] », une remarque qui fait certainement référence aux représentations de personnages homosexuels dans des séries diffusées sur des chaînes payantes.

Contrairement aux couples homosexuels dans *Six Feet Under* et *Brothers & Sisters*, Bob Hunter et Lee McDermott n'apparaissent dans *Desperate Housewives* qu'à partir du début de la quatrième saison (S04E04) et ce jusqu'à la fin de la série (S08E23). Sur 107 épisodes possibles, ils n'apparaissent respectivement que dans 53 épisodes – Lee McDermott – et 42 épisodes – Bob Hunter. Plus en détail, 27 épisodes contiennent une apparition de l'un des deux membres du couple sans l'autre – 19 épisodes dans lesquels Lee apparaît mais pas Bob et 8 épisodes dans lesquels Bob apparaît mais pas Lee – et 34 épisodes mettent en scène les deux personnages – dont 31 épisodes où ils ont au moins une scène ensemble avec dialogue. A l'échelle de la série et des autres personnages, leur présence semble donc presque anecdotique. Après un premier épisode centré autour de leur arrivée (S04E04), le couple est au cœur d'un arc narratif bouclé concernant un conflit de voisinage causé par l'installation d'une fontaine voyante et bruyante dans leur jardin (S04E05) – une métaphore caricaturale de la gêne que provoque le couple – mais ils finissent par s'intégrer au quartier en participant aux festivités d'Halloween (S04E06). Par la suite, le couple n'apparait que de manière sporadique et seulement cinq fois dans deux épisodes consécutifs (S04E16/S04E17 ; S05E10/S05E11 ; S06E16/S06E17 ; S07E09/S07E10 ; S07E12/S07E13). Le plus souvent, leurs apparitions ensemble consistent en une seule scène dans chaque épisode, quasiment toujours concernant

[688] Greg HERNANDEZ, « ABC lauded for most gay characters; GLAAD report says network trumps rivals for number of lesbian, gay, bisexual and transgender characters », *The New York Times*, 8 août 2007.
[689] Ma traduction de : « I've seen a lot of cable ».

des arcs narratifs bouclés : la plupart du temps, leurs scènes n'ont donc aucune incidence sur la narration. L'une des constantes des quelques scènes dans lesquelles apparaissent ensembles Bob et Lee c'est la localisation de l'action : chacune de leurs scènes se passent soit dans la rue (S04E10, S05E08, S05E11, S05E14, S06E02, S06E05, S06E10, S07E02), soit chez l'un ou l'une de leurs voisin·e·s (S04E14, S05E05, S05E10, S06E13, S06E17, S07E09, S07E12, S07E16, S07E23, S08E07) ou dans divers endroits en dehors de chez eux (S04E16, S07E19, S08E20, S08E23). Il faudra attendre le milieu de la sixième saison – soit deux ans et demi après l'apparition du couple dans *Desperate Housewives* – pour voir pour la première fois Bob et Lee chez eux, quand Gaby s'y invite alors que ses filles ont contracté une maladie contagieuse (S06E16). Par la suite, on ne verra que trois fois le couple chez lui : quand Gaby vient ramener Lee chez Bob pour les réconcilier (S07E07) ; quand le couple décide de vendre sa maison (S07E10) ; et quand ils préparent la chambre de leur fille (S07E13). L'absence de Bob et Lee de leur espace domestique permet ainsi à la série de nier leur qualité de famille.

On peut penser que, de la même manière que pour le personnage de Ross dans *Party of Five*, l'apparition intermittente du couple Bob et Lee dans *Desperate Housewives* permet pour la chaîne qui diffuse la série – ABC – de réaliser un compromis entre mettre en scène un couple gay – pour cultiver l'intérêt du public libéral de la série – tout en le maintenant complètement à la marge de la narration – pour ne pas se couper du public conservateur de la série. Cette prudence peut s'expliquer par l'audience très importante de la série à l'époque – présente respectivement aux 6ème, 9ème, 13ème, 19ème et 29ème places des audiences annuelles entre 2007 et 2012 – et le créneau de diffusion très exposé de la série : le dimanche soir entre 21h et 22h. C'est également le facteur horaire qui semble expliquer que le seul baiser qu'échangent Bob et Lee, ait lieu subrepticement moins de deux minutes avant la fin de l'épisode (S07E07) : diffusée quelques minutes avant 22h, cette scène semble plus acceptable. On pourrait s'étonner de cette invisibilisation volontaire de ces nouveaux personnages, dont l'arrivée devait constituer un événement, notamment quand on sait que chaque dimanche soir, entre 2006 et 2010, *Desperate Housewives* était suivi dans la grille de programmes de ABC par *Brothers & Sisters*, une série qui met en scène un couple gay que l'on voit seuls chez eux, parler, s'embrasser et parfois faire l'amour et ce un an avant l'apparition d'un couple homosexuel masculin dans *Desperate Housewives*.

En 2012, soit un an avant l'apparition de *The Fosters* (ABC Family, 2013-2016 ; Freeform, 2016-2018) – un *family drama* centré sur une famille homoparentale menée par deux femmes – la série *Army Wives* a mis en scène une première famille homoparentale féminine, formée par Nicole Galassini, une militaire, et sa compagne Charlie Mayfield, une civile. L'absence jusqu'alors des couples lesbiens des *family dramas* peut s'expliquer par le fait que l'homosexualité masculine est mieux tolérée que l'homosexualité féminine : dans une vision hétéronormé, un homme n'à pas nécessairement besoin d'une femme pour s'épanouir, alors que le sens donné à la vie d'une femme passe, dans la tradition conservatrice, par le fait de devenir épouse et mère et donc à une nécessité d'avoir une relation avec un homme qui subvient notamment à ses besoins financiers[690]. Avant Nicole et Charlie, deux autres personnages homosexuels avaient été mis en scène dans *Army Wives* à chaque fois le temps d'un épisode (S01E07, S02E08). Dans le second, diffusé le 21 juillet 2008, une jeune femme homosexuelle déclarée devait choisir entre le fait d'intégrer l'armée ou de maintenir sa relation avec sa compagne. Cette situation fait référence à *Don't ask, don't tell*, la politique de l'armée instituée par Bill Clinton en 1993[691] – encore en vigueur à l'époque de l'épisode – qui interdisait à toute personne homosexuelle ou bisexuelle servant dans les forces armées des États-Unis de révéler son orientation sexuelle. C'est dans le contexte de l'abrogation de cette politique par Barack Obama en 2010 (mise en application en 2011) que fut diffusé l'arc narratif incluant Nicole et Charlie. Les deux personnages sont intégrés séparément à la série au début de la saison (S06E03 pour Charlie, S06E07 pour Nicole) avant que leur relation soit révélée (S06E08) et que l'on puisse les voir ensemble (S06E09). Lors de la première scène où elles sont mises en scène en tant que couple, les deux femmes s'embrassent et dans l'épisode suivant, elles sont montrées chez elles (S06E10). On remarque que, contrairement à ce que l'on a pu voir notamment avec Bob et Lee dans *Desperate Housewives,* ces deux types de scènes arrivent très vite dans l'arc narratif dont elles sont le sujet. Pour autant, les deux femmes n'apparaissent que dans sept épisodes ensemble (S06E08, S06E09, S06E10, S06E16, S06E18, S06E22, S06E23) avant de disparaître de manière inexpliquée de la série.

Certains motifs récurrents marquent les représentations des familles homoparentales dans les *family dramas* du début des années 2000, à commencer par le fait que trois des quatre

[690] Voir partie III.3.2.2.
[691] Voir partie III.1.1.

couples de même sexe se marient. Dans *Six Feet Under*, le mariage de David et Keith est célébré à l'écran dans la séquence de clôture de la série (S05E12) bien que le couple ait évoqué cette possibilité auparavant (S04E10). Mettant en scène jusqu'alors des situations sociales et quotidiennes vraisemblables et situées dans le présent, Alan Ball, scénariste de l'épisode et créateur de la série, met ici en scène une séquence d'anticipation puisqu'à la date de la diffusion de l'épisode – 21 août 2005 – le Massachussetts est le seul Etat à reconnaître l'union entre deux personnes de même sexe et ce depuis le 17 mai 2004, alors que l'action de *Six Feet Under* se déroule en Californie. Si le mariage de David et Keith peut être considéré de fait comme la première union homosexuelle dans un *family drama*, une dizaine d'autres ont pu être proposées dans différents types de séries télévisées américaines depuis le début des années 1990, et d'abord celle de Russell et Chris dans *Roc* en 1991 (Fox, 1991-1994 ; S01E08). Trois ans après la diffusion de cette séquence, le mariage de Kevin et Scotty est au centre de l'épisode final de la deuxième saison de *Brothers & Sisters* (S02E16), diffusé le 11 mai 2008. Une semaine plus tard, le dernier couple homosexuel masculin récurrent dans un *family drama*, Lee et Bob dans *Desperate Housewives,* se marie à son tour (S04E17). Ces deux derniers mariages ont été diffusées à l'antenne d'ABC au moment où l'Etat de Californie se prononçait en faveur du mariage entre personnes de même sexe (adopté le 15 mai 2008, entré en vigueur le 28 juin 2013). Enfin, les fiançailles de Nicole et Charlie dans *Army Wives* sont annoncées à la mère de Nicole[692], qui prend connaissance de l'orientation sexuelle de sa fille à cette occasion (S06E16), mais le mariage n'est pas célébré à l'écran en raison de la suppression des personnages à la fin de la saison.

De la même manière qu'ils se sont tous mariés – ou ont eu l'intention de le faire – les quatre couples homosexuels des *family dramas* des années 2000 auront tous des enfants[693]. Avant de former une famille, certains des personnages homosexuels des *family dramas* ont pu aider des personnages hétérosexuels à construire ou reconstruire la leur : dans *Six Feet Under*, Keith recueille temporairement sa jeune nièce Taylor, alors que la mère de cette dernière –

[692] Le personnage de la mère de Nicole est joué par Patti LuPone, alors que Nicole est jouée par Kellie Martin. Ce choix de casting n'est pas un hasard, puisque les deux actrices ont déjà été mère et fille à l'écran dans *Life Goes On*.

[693] Étant donné que leur arc narratif est très court, le projet d'enfant de Charlie et Nicole dans *Army Wives* est traité très rapidement : après que les deux jeunes femmes aient envisagé d'abord la procréation médicalement assistée (S06E18), elles finissent comme leurs homologues masculins par préférer l'adoption (S06E22) et se voient enfin formuler la promesse de se faire confier un enfant lors de leur dernière apparition dans la série (S06E23).

droguée et alcoolique – s'est enfuie (S02E04) ; dans *Brothers & Sisters*, Tommy se découvre stérile et demande à son frère Kevin de faire un don de sperme pour qu'il puisse avoir un enfant avec sa femme (S01E07). Avant même de fonder leur propre famille, ces deux personnages illustrent déjà deux des quatre possibilités qui peuvent s'offrir aux parents homosexuels désireux d'avoir un enfant[694]. Dans *Brothers & Sisters*, Kevin explique à sa grand-mère ces deux options : « Les homosexuels peuvent avoir des enfants. [...] Il y a l'adoption [...] et il y a la gestation pour autrui[695]. » On peut d'ailleurs penser que si la question de l'homoparentalité commence à être mise en scène dans les *family dramas* des années 2000, c'est notamment parce qu'elle est rendue plus facile grâce aux avancées de la procréation médicalement assistée depuis la fin des années 1970, d'abord utilisée comme remède à l'infertilité des couples hétérosexuels : Louise Brown est ainsi la première enfant à naitre d'une fécondation *in vitro* le 25 juillet 1978 tandis que l'affaire dite de Bébé M – une enfant née le 27 mars 1986 d'une mère porteuse – amène la Cour Suprême des États-Unis à légaliser le principe de la gestation pour autrui[696].

Par conséquent, des couples hétérosexuels dans les *family dramas* vont eux aussi s'engager dans une démarche de procréation médicalement assistée : Gillian et Peter dans *Judging Amy* (S01E09), Tommy et Julia dans *Brothers & Sisters* (S01E06) tout comme Kitty et Robert dans la même série (S02E13) et Gaby et Carlos dans *Desperate Housewives* (S02E21). Dans la plupart des cas, la procédure médicale est un échec et les couples se dirigent donc vers l'adoption – Gillian et Peter dans *Judging Amy* (S01E22), Kitty et Robert dans *Brothers & Sisters* (S02E16) – à moins qu'ils n'aient essayé cette option avant Gaby et Carlos dans *Desperate Housewives* (S02E19). Certains *family dramas* ont également mis en scène des personnages principaux qui étaient des mères porteuses : c'est ainsi que commence l'histoire de Pamela Moran dans *Army Wives* (S01E01) et de Nina Feeney dans *Everwood* (S01E01). Les deux femmes ont pour autant des raisons diamétralement opposées de porter l'enfant d'une

---

[694] En plus de l'adoption et de la procréation médicalement assistée, deux personnes de même sexe peuvent devenir parents « par le biais d'une relation antérieure avec un partenaire de sexe différent ayant abouti à la naissance d'un ou de plusieurs enfants, […] ou en s'engageant dans une relation avec quelqu'un qui a déjà un ou plusieurs enfants ». Ma traduction de : « through a prior relationship with a different-sex partner that resulted in the birth of a child/children, […] or by becoming a partner to someone who has done one or more of these things. ». Mignon R. MOORE, Michael STAMBOLIS-RUHSTORFER, « LGBT Sexuality and Families at the Start of the Twenty-First Century », *Annual Review of Sociology,* Vol. 39, No. 1, 2013, p. 495.

[695] Ma traduction de : « Gay people can have children. […] There's adoption […] and there's surrogacy. ». *Brothers & Sisters* (S04E01).

[696] Michelle HARRISON, « Social construction of Mary Beth Whitehead », *Gender and Society*, Vol. 1, No. 3, Septembre 1987, p. 300-311.

autre : si Pamela l'a fait pour gagner de l'argent, Nina veut rendre service, car elle ne croit pas « que les femmes célibataires devraient être privées de l'expérience de la maternité[697] ».

Ce n'est que tard dans la narration des trois séries que les personnages homosexuels vont véritablement fonder une famille : la cinquième et dernière saison de *Six Feet Under*, la quatrième et avant-dernière saison de *Brothers & Sisters* et la septième et avant-dernière saison de *Desperate Housewives*. Par contraste, à ce moment de la narration, la plupart des personnages principaux hétérosexuels adultes qui n'avaient pas d'enfants dans l'épisode pilote de ces séries en ont désormais : dans *Six Feet Under*, Nate est père de Maya (S02E12) et Brenda est enceinte de Willa (S05E04) ; dans *Brothers & Sisters*, Kitty donne naissance à Evan (S03E16) et Tommy est le père de Julia (S01E21) ; dans *Desperate Housewives*, Gaby donne naissance à Juanita puis Celia dans l'ellipse temporelle située entre la quatrième et cinquième saison. Pour chacun des couples homosexuels, deux solutions pour être parent s'ouvrent à eux : adopter un enfant ou avoir recours à une mère porteuse. Dans *Six Feet Under*, dès que David et Keith envisage de fonder une famille, ils choisissent de multiplier leurs chances et d'envisager les deux options : d'abord engagé sur une procédure d'adoption, Keith propose à David de recourir à une mère porteuse, avec un argument pour le moins convaincant (S05E01).

> KEITH : Il y a tellement d'enfants qui existent déjà et qui ont besoin d'un foyer, pourquoi voudrait-on en faire un autre ?
> DAVID : Pour les mêmes raisons que les hétéros[698].

Alors que David émet dans un premier temps des réserves – « Je ne peux pas juste louer l'utérus d'une femme comme si c'était un entrepôt de stockage[699]. » – il se ravise et le couple se lance dans une procédure de gestation pour autrui (S05E04). Pour autant, David continue à travailler la piste de l'adoption, qui aboutit dans le même épisode où celle menant à une mère porteuse échoue (S05E05). Le couple fait la connaissance d'un jeune garçon, Anthony, et souhaite l'adopter. Il est précisé aux futurs parents qu'Anthony à un grand frère, Durrell, et que l'agence d'adoption souhaite placer les deux enfants dans un seul et même foyer. David et Keith acceptent et Anthony et Durrell s'installent chez eux (S05E06). Très vite, la situation se révèle

---

[697] Ma traduction de : « I don't believe single women should be deprived of experiencing motherhood. ». *Everwood* (S01E03).
[698] Ma traduction de : « KEITH : There are so many kids who already exist who need homes, why would we want to make another one? DAVID : For the same reasons traight people do ».
[699] Ma traduction de : « I can't just rent out some woman's uterus like it's a storage locker. ».

complexe – Anthony est aussi calme que son frère Durrell est turbulent – et les méthodes d'éducation de David et Keith se révèlent contradictoires. Ainsi, quand Durrell vient de casser la console de jeu que David lui a offert le matin même, le sang de Keith ne fait qu'un tour et il tente d'enfermer Durrell avec son frère dans une chambre (S05E06). David tente alors de s'interposer, devant le manque de patience de son compagnon.

> KEITH : Ces enfants vont te marcher dessus si tu les laisses faire. […]
> DAVID : Plus de violence, c'est ça que tu veux leur montrer ?
> KEITH : La discipline et la violence ce n'est pas la même chose[700].

De la même manière que David et Keith ont résolu leurs problèmes personnels avec le temps, ils apprennent à devenir parents et à nouer une relation de confiance avec leurs enfants. Bien que n'apparaissant qu'à la fin de la série, Anthony et Durrell sont présents dans l'intégralité des épisodes entre leur première apparition – S05E07 pour Anthony et S05E08 pour Durrell – et la fin de la série. Dans la dernière scène où David et Keith apparaissent dans *Six Feet Under*, ils sont sur le pas de la porte de leur maison, accompagnés de leurs deux enfants (S05E12). Ils ont racheté la maison familiale à leur mère et en ont fait leur foyer. On constate que, notamment vis-à-vis de son frère et de sa sœur, David semble être le membre de la famille Fisher dont l'existence est la plus stable à la fin de la série.

Le parcours vers la parentalité de Scotty et Kevin dans *Brothers & Sisters* est plus long que celui de David et Keith mais reste assez similaire. Dès la quatrième saison, ils commencent à se renseigner auprès d'une agence spécialisée dans la gestation pour autrui (S04E01) avant qu'une de leurs amies, Michelle, leur propose d'être leur mère porteuse (S04E05). Après une fécondation in vitro Michelle est enceinte (S04E13) mais déclare avoir fait une fausse couche (S05E01) – le couple apprendra plus tard qu'elle a gardé l'enfant (S05E19). Devant l'échec de cette première option, Kevin et Scotty adoptent une pré-adolescente, Olivia (S05E11) – dans une scène qui ressemble fortement à celle de la rencontre de David, Keith et Anthony dans *Six Feet Under* – avant de récupérer leur fils biologique, Daniel (S05E20). A l'image des enfants de David et Keith, Olivia apparaît dans tous les épisodes de la série depuis sa première apparition, excepté deux (S05E14, S05E15), soit un total de dix épisodes durant lesquelles la

[700] Ma traduction de : « KEITH : These kids will walk all over you if you let them. […] DAVID : More violence, that's what you want to show them ? KEITH : Discipline and violence are not the same thing. ».

famille Walker-Wandell est très souvent mise en scène dans sa vie quotidienne, renforçant une normalisation de la famille homoparentale.

A l'inverse des deux précédents exemples, la narration de *Desperate Housewives* s'intéresse peu à la vie privée de Bob et Lee. Les téléspectateurs/trices sont tout aussi surpris·es que Gaby quand cette dernière, assistant à une fête dans la maison du couple découvre une chambre d'enfant (S06E16). Bob lui raconte alors une première tentative d'adoption qui a échoué mais qui n'a pas été mentionnée dans la série. L'arc narratif se prolonge quelques épisodes plus tard (S06E19) avec la proposition de Gaby d'être donneuse d'ovocytes, une proposition qu'elle retire à la fin de l'épisode, entrainant la séparation du couple Bob et Lee à cause de l'échec de la fondation de leur famille. Dans la septième saison, après que Bob et Lee se sont réconciliés (S07E07), ils adoptent une petite fille de dix ans, Jenny (S07E13). L'épisode dans lequel apparaît pour la première fois leur enfant est le seul dans lequel la famille est physiquement réunie à l'écran, le temps d'un plan de quelques secondes, tandis que Bob, Lee et Jenny sont sur le pas de la porte de leur amie Renee. Si Jenny apparaît à deux autres reprises dans *Desperate Housewives* (S07E16, S08E03), elle ne sera jamais plus à l'écran avec ses deux parents. L'image de la famille homoparentale n'aura donc duré que quelques secondes et comme pour l'unique baiser échangé par Bob et Lee, cette scène est diffusée en fin d'épisode, à un créneau horaire moins sensible concernant le grand public. L'une des rares problématiques traitées par la série à propos de l'homoparentalité est l'absence d'un parent du sexe opposé. Quand un jour, sa fille lui lance « Parfois je pense que ce serait cool d'avoir une mère[701] », Lee semble désemparé, mais se fait consoler par Renee :

> LEE : C'est mon pire cauchemar qui devient réalité. J'ai redouté ce moment depuis qu'elle est arrivée dans nos vies. Et si Bob et moi n'étions pas assez ? Et si elle avait besoin d'une mère ?
> RENEE : Oh, la ferme. […] Vous avez pris une fille qui était baladée d'une famille d'accueil à une autre et vous lui avez donné deux parents qui l'aiment. […] Jenny ne manque de rien et vous faites un excellent travail avec elle[702].

[701] Ma traduction de : « Sometimes I think it'd be cool to have a mother. ».
[702] Ma traduction de : « LEE : This is my worst nightmare come true. I've worried about this moment ever since she came into our lives. What if Bob and I aren't enough? What if she does need a mother? RENEE : Oh, shut up. […] You took a girl who was bouncing from one foster home to another and gave her two great parents who love her. […] Jenny is not lacking for anything, and you guys are doing an amazing job with her. ».

De la même manière que Bailey dans *Party of Five*, un nouveau personnage hétérosexuel – Renee – porte un regard bienveillant sur l'homoparentalité en public, la série affichant une tolérance vis-à-vis de ce mode de vie, sans pour autant que le sujet soit développé.

Dans les années 2000, on a pu observer une multiplication et une diversification des représentations homosexuelles dans les *family dramas*, concernant les personnages secondaires récurrents – Victor dans *Party of Five* ; Saul, le frère de Nora dans *Brothers & Sisters*, un personnage homosexuel de plus de 60 ans ; Eric Black, un personnage homosexuel adolescent recueilli par la famille Gray dans *Judging Amy* ; Jessie, la fille adolescente de Karen et Rick Samler, se découvre des sentiments pour une autre fille dans les derniers épisodes de *Once and Again*. Pourtant, les quatre familles homoparentales qui ont été mises en scène dans ces *family dramas* restent marginalisées. Par exemple, si les personnages de Kevin et Scotty dans *Brothers & Sisters* bénéficient d'une meilleure exposition que Bob et Lee dans *Desperate Housewives*, ils sont eux aussi parfois victimes d'invisibilisation volontaire, notamment dans certaines bandes annonces promotionnelles de la série diffusées par la chaîne ABC. On remarque ainsi que, malgré le fait que Scotty soit devenu un personnage principal de la série au cours de la troisième saison et que Kevin le soit depuis le début de la série, le couple n'apparaît pas dans le « résumé accéléré » de la quatrième saison de *Brothers & Sisters*[703]. Cette disparition des personnages peut s'expliquer par l'exposition de cette vidéo de promotion, destinée à être visionnée par un public plus large que celui de la série, sur le site web de la chaîne ABC.

Quand des familles homoparentales sont mises en scène dans un *family drama* dans les années 2000, la série bénéficie d'un public restreint – car elle est disponible uniquement sur une chaîne payante premium (*Six Feet Under*), une chaîne du câble basique (*Army Wives*) ou dans un créneau horaire peu exposé sur une chaîne gratuite (*Brothers & Sisters*) – et/ou elle ne met en scène que furtivement (*Army Wives*) ou sporadiquement (*Desperate Housewives*) ce type de personnages. Les familles homoparentales dans les *family dramas* des années 2000 sont donc plus nombreuses qu'auparavant, mais elles restent majoritairement invisibles aux yeux du grand public.

[703] Vidéo promotionnelle d'une durée de cinq minutes, intitulée *Brothers & Sisters Starter Kit*, proposée par la chaîne ABC sur son site internet afin d'attirer un public n'ayant pas vu les saisons précédentes de la série.

III.3. La résistance du modèle traditionnel familial et la restauration de la norme dans les *family dramas* du tournant des années 2000

> LAUREN : La plupart des autres enfants ont des parents normaux.
> AMY : Tu as des parents normaux, tu les as juste dans deux endroits différents[704].
>
> ZOE : Est-ce que l'on sera à nouveau une famille un jour ?
> LILY : Non ma chérie, en tout cas pas comme avant[705].

Bien que Lauren (dans *Judging Amy*) et Zoe (dans *Once and Again*) se sentent en marge, les familles non traditionnelles dont elles font partie sont devenues la norme dans les *family dramas* depuis 1994, tout comme dans la société américaine de l'époque. Si la famille traditionnelle[706] reste la norme idéologique, les données démographiques américaines tendent à montrer que ce modèle se raréfie à la fin du XXe siècle : la majorité des enfants de moins de 18 ans vivent toujours avec leurs deux parents mariés, bien que ce chiffre soit en diminution – 61% en 1996, 60% en 2001 et 57% en 2009[707] – bien que la proportion de femmes mariées qui ont des enfants et qui travaillent soit en nette augmentation – 44.9% en 1975, 60.8% en 1985, 70.6% en 1998[708.] Alors que la norme familiale traditionnelle est en recul, aussi bien dans la société que dans les représentations télévisuelles, certains *family dramas* minoritaires continuent de la perpétuer. Sur les vingt-quatre séries produites entre 1994 et 2015, seules six mettent en scène ce type de famille, dont deux qui n'ont duré que 6 épisodes chacune – *The Road Home* (CBS, 1994) et *The Days* (ABC, 2004) – et deux autres qui présentent des familles nucléaires au sein d'un casting choral – dans *Army Wives* et dans *Parenthood*. Seules deux *family dramas* depuis 1994 ont été centrés sur une famille nucléaire : *7th Heaven* et *American Dreams*.

---

[704] Ma traduction de : « LAUREN : Most of other kids have regular parents. AMY : You have regular parents, just have them in two different places». *Judging Amy* (S01E09).
[705] Ma traduction de : « ZOE : Are we never gonna be a family again? LILY : No, sweetheart,not in the same way, we aren't. ». *Once and Again* (S01E05).
[706] Voir introduction.
[707] Rose M. KREIDER, Renee ELLIS, Living Arrangements of Children: 2009, Current Population Reports, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau, 2011, p.10-11.
[708] U.S. Census Bureau, Statistical Abstract of the United States: 1999 p. 417. On remarque que les femmes mariées sans enfant de moins de 18 ans à charge sont moins nombreuses à travailler que celles qui ont des enfants à charge : 43.8% en 1975, 48.2% en 1985, 54.1% en 1998.

III.3.1. *American Dreams* et *7th Heaven* : deux familles nucléaires traditionnelles, des contre-exemples ?

III.3.1.1. Helen Pryor et Annie Camden : deux femmes au foyer, l'une contrainte, l'autre pas

Annie Camden dans *7th Heaven* et Helen Pryor dans *American Dreams* sont deux personnages de mère au foyer présents dans des *family dramas* diffusés au tournant des années 2000 (entre 1996 et 2007 pour *7th Heaven* et entre 2002 et 2005 pour *American Dreams*). Si l'action de *7th Heaven* est contemporaine à sa période de diffusion, celle d'*American Dreams* se situe entre 1963 et 1966, la série suivant précisément des évènements historiques qui se sont déroulés à cette période aux États-Unis. La première saison d'*American Dreams* commence par l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 et se termine par les émeutes de Philadelphie – ville où réside la famille Pryor – qui ont eu lieu entre le 28 et le 30 août 1964. Montrant, en toile de fond, des évènements historiques de cette période ainsi que des reconstitutions de l'émission de variétés *American Banstand* – l'un des prétextes à la production d'*American Dreams* – la première saison de la série est centrée sur la tentative d'émancipation d'Helen Pryor, alors mère au foyer. Dès le pilote d'*American Dreams*, Helen est abordée par une membre de son club de lecture qui lui conseille de lire *Le groupe* de Mary McCarthy – un roman qui raconte les parcours personnels de huit jeunes femmes, camarades de classe, évoquant autant des problématiques liées au foyer que des questions qui dépassent ce cadre – tandis que dans le même épisode, on voit une actrice interpréter le rôle de la chanteuse Lesley Gore en train de chanter sa chanson *You Don't Own Me* – perçue par les milieux féministes de l'époque comme un hymne à l'émancipation[709] – dans l'émission de variétés *American Banstand*. Ces deux références culturelles produites par des femmes et parlant des conditions de vie des femmes dans les années 1960, non seulement favorisent le réalisme historique de la série – ces deux œuvres ayant été publié en 1963, donc contemporaines de l'action – mais permettent de souligner les désirs d'émancipation de la protagoniste.

Le personnage d'Helen cherche à s'émanciper de son rôle de mère au foyer par différents moyens, notamment en se faisant prescrire une pilule contraceptive (S01E05) – la

[709] Will STOS, « Bouffants, Beehives, and Breaking Gender Norms: Rethinking 'Girl Group' Music of the 1950s and 1960s », *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 24, No. 2, p.117–154.

contraception orale étant disponible aux États-Unis depuis 1957[710] fut légalisée à l'échelle fédérale pour les femmes mariées en 1965 par l'arrêt *Griswold v. Connecticut*. Quand il apprend que sa femme prend un contraceptif, Jack lui fait savoir son désaccord et exprime à Helen son mal-être vis-à-vis de ses demandes d'émancipation ainsi que celles de ses enfants : « Tout le monde veut quelque chose de plus et tout le monde veut que je sois heureux de cela[711] » (S01E09). Cet exemple est symptomatique de ce que décrit Francis Dupuis-Déri concernant « les discours de crise de la masculinité [qui] agissent comme une stratégie rhétorique pour discréditer des femmes qui s'émancipent[712] ». On observe des réactions similaires lors de toutes les tentatives d'émancipation d'Helen qui entrainent des déséquilibres plus ou moins dommageables pour son mari et/ou ses enfants, comme quand elle veut se rendre à un concert sans son mari, que ce dernier accepte mais il lui fait comprendre qu'elle a failli à ses obligations familiales en ne faisant pas prendre leur bain à ses enfants (S01E08). Cette mise en scène permet de montrer que le désir d'émancipation d'Helen vient en contradiction avec son premier devoir de femme : être mère et tenir son foyer.

Le fil rouge de l'émancipation d'Helen c'est son inscription à l'université (S01E03), où elle suit notamment les cours du professeur Witt, un homme de son âge dont elle se rapproche peu à peu. Quand il lui demande la raison de sa reprise d'études, elle lui répond : « ce n'est pas comme si je m'étais réveillée un matin en me disant qu'il me manquait quelque chose. Mais c'était le cas[713]. » (S01E19). Mais quand Witt tente de l'embrasser, Helen se sent coupable et va se confesser à un prêtre, qui tente de la culpabiliser en lui demandant si l'homme avait une raison de penser qu'elle avait envie d'être embrassée. « Peut-être que c'est quelque chose que j'ai dit[714]», lui répond Helen, comme pour se convaincre de sa culpabilité (S01E20). La narration semble aller dans le sens de la parole masculine, puisque l'envie émancipatrice d'Helen est désignée comme coupable d'avoir failli porter atteinte à son mariage. Dans les premiers épisodes de la seconde saison, ce désir d'émancipation est définitivement éteint par un procédé narratif typique de l'idéologie patriarcale : la santé de son plus jeune fils se

---

[710] Lara V. MARKS, *Sexual Chemistry: A History of the Contraceptive Pill*, New Haven, Yale University Press, 2001, p.110-111.
[711] Ma traduction de : « Everybody wants something more and everybody wants me to be happy about it. ».
[712] Francis DUPUIS-DÉRI, « Le discours de la 'crise de la masculinité' comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Cahiers du Genre*, Vol. 1, No. 52, 2012, p.119-143.
[713] Ma traduction de : « It's not as if I woke up one morning and realized I was missing something. But I was. ».
[714] Ma traduction de : « Maybe it was something I said ».

dégradant, Helen délaisse ses combats de la première saison. Elle commence à occuper un poste de secrétaire dans une agence de voyage (S02E04), qui n'est pas un moyen d'émancipation de son foyer, mais au contraire, un moyen d'aider son mari à subvenir aux dépenses de santé que requiert Will, son plus jeune fils, atteint de la polio. Pourtant, quand elle apporte son premier salaire à son mari, ce dernier refuse de prendre le chèque d'Helen : « Je n'ai pas besoin que ma femme rapporte de l'argent à la maison. […] L'argent dont cette famille a besoin, c'est moi qui le gagne. C'est mon travail[715]. » (S02E06). A la suite de cette discussion, si Helen continue, pendant un temps, de travailler, la plupart de ses apparitions lors des deux dernières saisons d'*American Dreams* la mette en scène dans des situations où elle agit principalement en fonction des intérêts de sa famille et plus précisément de ses enfants. Par exemple, si elle participe à un mouvement contre la guerre du Viêt Nam avec sa fille, c'est avant tout parce que son fils ainé J.J. est actuellement au front (S03E10). A travers le personnage d'Helen Pryor, la série montre la volonté d'émancipation d'une femme qui se confronte à l'intérêt supérieur de sa famille. Des évènements tels la polio de Will – à une époque où la maladie commence juste à décliner aux États-Unis suite à une campagne de vaccination depuis la fin des années 1950[716] – ou le départ de J.J. pour la guerre du Viêt Nam – dernier conflit où les États-Unis ont usé de la conscription, qui fut abrogée en 1971 par Richard Nixon[717] – passent pour des éléments de validité historique de la série, mais sont surtout des prétextes narratifs qui permettent de contraindre Helen à renoncer à ses envies émancipatrices pour s'occuper de sa famille.

Au premier abord, Annie Camden semble très différente d'Helen Pryor. Ainsi, dès le pilote de *7th Heaven*, il est fait référence au fait qu'Annie sait réparer l'électricité ou la plomberie, des aptitudes traditionnellement assignées aux hommes (S01E01). Cependant, si le fait qu'une femme maitrise ces compétences tranche avec la représentation traditionnelle des femmes au foyer des années 1950 et 1960[718], elles sont ici exercées uniquement dans le cadre du foyer. Pour autant, Annie apparait différente de la femme au foyer modèle des années 1950, comme dans une réplique assez ironique du même épisode, où elle fait remarquer à son mari que « c'est le rôle du père de chasser et de cueillir, même si c'est juste pour aller chercher des

[715] Ma traduction de : « I don't need my wife bringing me money home. […] The money this family needs, I make. That's my job. ».
[716] MINTZ, KELLOG, 1988, p. 188-189.
[717] David E. ROSENBAUM « Senate Approves Draft Bill, 55-30; President to Sign », *The New York Times*, 22 septembre 1971.
[718] BLOT, 2013, p. 471.

tampons[719] », tandis que sa fille Lucy a ses premières règles. Ces éléments subversifs permettent de dresser un portrait biaisé de Annie, la montrant comme une femme moderne, qui aurait évolué avec son époque. Mais cette première impression est un leurre, puisqu'Annie – considérée par James L. Longworth comme une alter ego de sa créatrice Brenda Hampton[720] – est un personnage conservateur. Annie considère sont statut de mère au foyer comme un « métier » qu'elle a choisi et se satisfait ainsi de la division socio-sexuée des tâches domestiques. Dans un épisode de la deuxième saison, diffusé le 10 novembre 1997, deux des filles de Annie, Lucy et Mary, vont voir leur père pour leur exposer leurs inquiétudes quant à l'épanouissement de leur mère (S02E08).

> LUCY : Mary et moi pensons qu'une des raisons pour lesquelles maman reste à la maison, c'est que tu n'es pas du genre à aider à la maison et avec les enfants. Alors, elle se sent obligée d'être une femme au foyer alors qu'elle pourrait gagner sa vie dans le monde réel. Surtout maintenant que Ruthie est à l'école[721].

Alors qu'Annie vient de se voir proposer une offre d'emploi, Lucy et Mary y voient une opportunité d'émancipation, et demandent à leur père « d'appuyer et de soutenir[722] » ce projet. L'emploi qui lui est proposé ne nécessite pas qu'elle s'éloigne de chez elle et correspond aux aptitudes traditionnellement attribuées aux femmes au foyer : cuisiner des biscuits. Le seul moment de l'épisode où Annie quitte l'espace domestique, c'est après une dispute avec son mari : vexée de ne pas être considérée comme une « professionnelle » en tant que mère au foyer, elle quitte la maison et claque le portillon du jardin. Le reste du temps, Annie est chez elle, où elle réalise une « double journée » – selon le concept d'Arlie Russell Hochschild[723] – en s'occupant autant des tâches domestiques – une séquence la présente en train de faire le ménage, s'occuper du linge, faire à manger et réaliser des travaux de couture, le tout en accéléré pour souligner son statut de superwoman – que de ses activités professionnelles. Après une journée de cumul de ses deux occupations, Annie estime qu'il lui est trop difficile de concilier son

---

[719] Ma traduction de : « It's the man's job to hunt and gather. Even if it's just for tampons. ».
[720] James L. LONGWORTH, *TV Creators: Conversations With America's Top Producers of Television Drama*, Syracuse University Press, 2000, p. 151.
[721] Ma traduction de : « LUCY : Mary and I think that part of the reason why Mom stays at home is because you're not the type to help around the house and with the kids. So she feels like she's obligated to just be a housewife when she could make a whole lot of money out there in the real world. Especially now that Ruthie's in school. ».
[722] Ma traduction de : « supportive and encouraging ».
[723] HOCHSCHILD, 1989, p. 15

travail domestique et une carrière professionnelle et qui plus est ne pas en avoir envie. Par cette démonstration, l'épisode sert à légitimer doublement le statut d'Annie comme femme au foyer, la montrant incapable d'assumer un emploi salarié et réaffirmant sa satisfaction d'être mère au foyer.

Annie est fière de sa situation et éduque ses filles dans la perpétuation des traditions. Elle apprend ainsi à sa fille Lucy à faire les courses, comme si elle la formait à devenir comme elle (S02E03). Au cours de cette expérience, Annie confie à sa fille que faire les courses est pour elle non pas une obligation mais un plaisir.

> ANNIE : Quand je fais les courses, je prends mon temps. Je pense à nous tous autour de la table, en train de rire et de discuter. En quelque sorte, je me perds dans l'expérience, c'est comme si je méditais.
> LUCY : Donc c'est pour ça que tu ne laisses personne venir avec toi ? C'est parce que tu aimes tellement ça ? [724]

Quelques secondes plus tard, Annie et Lucy croisent une autre mère et sa fille qui semblent être leurs exactes opposées : Laurie, une camarade de classe de Lucy, et Carol, sa mère. Alors que la relation entre Annie et Lucy semble très bonne voire fusionnelle, celle entre Laurie et Carol est clairement conflictuelle. La première fois que Carol apparaît à l'écran, on la voit crier sur sa fille en ces termes :

> CAROL : Si tu n'étais pas aussi stupide, tu l'aurais fait par toi-même avant que je rentre à la maison. Est-ce que tu te rends compte à quel point je travaille dur ? […] C'est la dernière fois que je rentre à la maison et que je me rends compte que je dois faire tes devoirs[725].

Les entendant, Annie lève les yeux au ciel et intervient pour désamorcer le conflit. Elle se présente comme la « mère de Lucy » et quand elle demande à Carol si elle est la mère de Laurie, celle-ci lui répond :

> CAROL : En fait, je ne suis pas juste sa mère. Je suis Carol, une personne à part entière, une personne avec un emploi, qui a eu une longue et dure journée,

[724] Ma traduction de : « ANNIE : When I shop for food, I take my time. I think of all of us around the dinner table, laughing and talking, I kind of get lost in the experience. Kind of a Zen thing. LUCY : So that's why you never let anyone go with you? Because you like it so much? ».
[725] Ma traduction de : « CAROL : If you weren't so stupid then you would have done this on your own before I came home. Do you ever consider how hard I work? Do you? […] This is the last time I wanna come home and find out I have to do your homework assignment. ».

> qui est un peu énervée en ce moment et qui n'a vraiment pas le temps pour tout ça[726].

L'épisode met en corrélation le statut socioprofessionnel des mères et les relations qu'elles entretiennent avec leurs filles, avec une mise en scène qui dévalorisent les mères qui travaillent en dehors de leur foyer – à l'image de Carol – qui n'auraient pas le temps d'être présentes pour l'éducation de leurs enfants.

Souvent dans *7th Heaven*, le rôle d'une femme est non seulement d'être assignée au foyer, mais aussi d'être ramenée à sa capacité, ou non, de procréer. Aurélie Blot analyse le fait que la grossesse d'Annie (S03E01) – enceinte de ses sixième et septième enfants – permet à l'équipe créative de la série d'établir une stratégie narrative de « fertilité sans fin du couple et de le rendre encore plus parfait[727] ». Cette grossesse intervient un peu plus d'un an après que la plus jeune des enfants Camden, Ruthie, soit scolarisée (S01E17), légitimant le besoin d'un enfant supplémentaire pour qu'Annie soit toujours perçu comme une « mère » aux yeux du public. Si le rôle d'une femme mariée est ainsi résumé à sa capacité à procréer et à élever ses enfants, celui d'une jeune femme est d'arriver à atteindre ce statut pour quitter son foyer : quand Lucy s'aperçoit qu'elle n'a toujours pas ses règles, elle s'exclame : « Je vais rester dans cette maison pour le reste de ma vie et devenir une vieille fille[728] » (S01E01).

En plus de mettre en scène une mère au foyer « consentante », *7th Heaven* se démarque des autres *family dramas* de la période par son positionnement idéologique et politique. Alors que la plupart des autres séries du genre montrent des personnages libéraux au moins en façade, la famille Camden est à l'opposé de ces idéaux progressistes. Certains épisodes de *7th Heaven* diffusés lors de la présidence de Georges W. Bush ne laissent guère de doute quant au message politique véhiculé par la série.

---

[726] Ma traduction de : « CAROL : Actually, I'm not just her mom. I'm Carol, a person in my own right, a person with a job, who's had a long, hard day, who's a little irritated right now, and doesn't really have time for all this ».
[727] BLOT, 2013, p. 458.
[728] Ma traduction de : « I'm gonna stay in this house for the rest of my life and become a barren old woman. ».

III.3.1.2. 7th Heaven *: une série ouvertement conservatrice*

Un épisode de la sixième saison de *7th Heaven* – diffusé le 6 mai 2002 – est centré sur la correspondance entre Dwight J. Morgan[729], un soldat américain basé en Afghanistan, et Ruthie Camden (S06E20). Dans cet épisode, l'expression « guerre contre la terreur » est utilisée par Eric, un terme qui fut à l'époque employé par Georges W. Bush lui-même dans un discours au Congrès prononcé le 20 septembre 2001 (« Notre guerre contre la terreur commence avec Al-Qaïda[730] »). L'emploi délibéré de ce terme permet de faire comprendre au public qu'Eric Camden soutient la politique de son président. Un autre épisode de *7th Heaven* – diffusé le 11 octobre 2004, alors que l'élection présidentielle a lieu trois semaine plus tard aux États-Unis – met en scène la politique, autour de plusieurs discussions de certain·e·s membres de la famille Camden avec leur entourage. A chaque fois, aucun nom n'est cité mais la situation est on ne peut plus claire : Georges W. Bush, candidat républicain qui se présente pour sa réélection, est toujours désigné comme « le président » ; John Kerry, le candidat démocrate, est désigné par les termes « l'autre homme » ou « l'autre candidat ». Tout au long de l'épisode, le discours tend à faire comprendre que la plupart des personnages vont voter pour le président sortant et dans l'une des dernières scènes, on aperçoit un spot de campagne de Georges W. Bush – qui n'est pas nommé mais qui est reconnaissable de profil et de dos – diffusé en arrière-plan, tandis qu'Annie dit à Eric qu'elle a fait son choix. Alors qu'à l'origine, l'épisode devait être construit sur une division socio-sexuée du vote – les hommes plutôt enclins à voter pour le conservateur Georges W. Bush et les femmes plus sensibles aux idées libérales de John Kerry[731] – il devient un véritable outil de propagande à sens unique pour les valeurs familiales de la famille Camden.

Au-delà de la politique, d'autres sujets abordés dans *7th Heaven* permettent à la série de mettre en scène un imaginaire traditionnel et conservateur. Comme la série est diffusée sur une chaîne gratuite, les scènes de sexe explicites sont bannies, mais il y a des références implicites à deux personnages ayant des relations sexuelles. Dès le pilote jusqu'au dernier épisode de la série (S11E22) il est clairement énoncé qu'Annie et Eric Camden ont une vie sexuelle active et épanouie. La première scène de la série montre d'ailleurs le couple dans un lit, s'embrassant,

---

[729] Ce personnage est inspiré d'un soldat américain du même nom ayant réellement vécu.
[730] Ma traduction de : « Our war on terror begins with al Qaeda ». « President Bush's Address on Terrorism Before a Joint Meeting of Congress », *The New York Times*, 21 septembre 2001.
[731] BLOT, 2013, p. 480.

mais interrompu par l'arrivée successive de leurs cinq enfants dans leur chambre (S01E01). Étant mariés, Annie et Eric sont les deux seules personnes de leur foyer « autorisées » à avoir des relations sexuelles, selon la morale traditionnelle. Quand des personnes non mariées ont des relations sexuelles, ils/elles sont souvent puni·e·s par la narration, notamment lorsque les premiers rapports sexuels se finissent en grossesse non désirée. Dès le deuxième épisode de la série, l'ainé des Camden, Matt, est ami avec une adolescente enceinte, Renee, qui est délaissée par son père, et qui va chercher refuge dans la famille Camden (S01E02). A la fin de la première saison, Mary – qui a alors 15 ans – va se promener dans un parc avec sa petite sœur Ruthie, elle y rencontre Wilson, un garçon d'une vingtaine d'années, qui est lui-même accompagné d'un petit garçon que Mary présume être son petit frère (S01E21). A la fin de l'épisode, on apprend que le petit garçon n'est pas le frère mais le fils de Wilson, conséquence d'un acte sexuel avant mariage. Punition ultime de la narration, on apprend dans l'épisode suivant (S01E22) que la jeune mère de l'enfant est morte en accouchant – en 1997 aux États-Unis, seul 11,3 accouchements sur 100.000 se termine par le décès de la mère[732]. Ce choix narratif improbable sert à accentuer le message que veut délivrer Brenda Hampton : avoir des relations sexuelles avant le mariage est répréhensible car il peut y avoir de très graves conséquences. Ainsi, tout au long de la série, la plupart des adolescents qui ont des rapports sexuels hors mariage subissent une grossesse non désirée : après Renee, Matt a de nouveau une amie enceinte (S03E05) ; alors qu'elle participe à un cours de préparation à l'accouchement, Annie rencontre deux adolescentes enceintes (S03E09) ; Mary a une amie de son âge qui a eu un enfant (S04E05) ; Simon rencontre une jeune fille enceinte dans un bus (S06E03) puis une autre dans un hôpital (S07E03) ; une ancienne petite amie de Simon – l'un des rares enfants de la famille Camden à s'être livré à des rapports sexuels avant son mariage – prétend être enceinte de lui pour lui faire du chantage (S09E10). Dans la dixième saison, un personnage secondaire récurrent, Sandy Jameson, est une adolescente tombée enceinte après son premier rapport sexuel (S10E01), une idée qui sera reprise telle quelle quelques années plus tard dans une autre série créée par Brenda Hampton, *The Secret Life of the American Teenager* (*La vie secrète d'une ado ordinaire*, ABC Family, 2008-2013).

[732] CJ BERG, J CHANG, WM CALLAGHAN, SJ. WHITEHEAD, « Pregnancy-related mortality in the United States, 1991–1997 », *Obstet Gynecol*, Vol. 101, No. 2, 2003, p. 289-296.

Comme la plupart des désagréments qui arrivent dans *7th Heaven*, les grossesses adolescentes n'impactent pas directement les membres de la famille Camden, mais des personnes qui gravitent autour d'eux. Eric en premier lieu et parfois d'autres membres de la famille Camden ont pour rôle de réparer les « familles brisées » qui les entourent. Selon Aurélie Blot, *7th Heaven* réussit à « retrouver l'optimisme familial[733]» des sitcoms familiales des années 1950. Si la série s'inspire sans aucun doute de l'imaginaire familial de ces comédies, elle fait également référence dès ses débuts à deux *family dramas* historiques : à la fin d'un épisode, tandis que des personnages se souhaitent bonne nuit, une jeune fille fait remarquer que « c'est comme dans *The Waltons*[734] », en référence à la séquence récurrente des fins d'épisode de la série des années 1970[735] (S01E05) ; plus tard, c'est un titre d'épisode, *Seven is Enough*, qui fait explicitement référence à *Eight is Enough* (S01E14). Le lien entre ces *family dramas* classiques et *7th Heaven* ne s'arrête pas à une simple référence culturelle, puisque la série réinstaure peu à peu l'imaginaire familial traditionnel des *family dramas* ruraux. Ainsi, la famille Camden, à l'image du couple à sa tête, est unie, que ce soit visuellement – des étreintes, des embrassades – ou spirituellement – quand ils discutent pour prendre des décisions[736]. Tout comme les foyers des familles Walton et Ingall constituaient des refuges à l'abri des changements de la société[737], la maison de la famille Camden est un endroit où règne une « cohésion familiale » qui se situe au plus loin de la « société dysfonctionnelle » environnante[738]. La méfiance envers la société contemporaine est d'ailleurs exprimée dès le générique de la série, au travers des paroles de la chanson qui l'illustre : « Où peux-tu aller quand le monde ne te traite pas correctement ? La réponse est : à la maison[739] ! ».

En représentant une famille idéalisée, inspirée des premiers *family dramas*, *7th Heaven* va à l'encontre d'une société qui évolue. Sous couvert de quelques évolutions et d'une apparente modernité, la série propose une image de la famille résolument traditionnelle voire

[733] BLOT, p. 461.
[734] Ma traduction de : « This is like *The Waltons* ».
[735] Voir partie I.2.2.1.
[736] BLOT, p. 471.
[737] Voir partie I.2.2.1.
[738] BLOT, p. 470.
[739] Ma traduction de : « Where can you go when the world don't treat you right? The answer is home! ».

conservatrice. Pour autant, est-elle vraiment la seule à mettre en scène le modèle familial nucléaire traditionnel autrefois majoritaire ?

III.3.2. Les femmes dans les *family dramas* des années 1990 et 2000 : vers un nouveau *backlash* ?

Dans un article consacré au rôle qu'a eu le vote des femmes dans la réélection de Bill Clinton à la présidence des États-Unis en 1996[740], Susan J. Carroll cite un certain nombre d'articles de presse de l'époque. Parmi eux, un « marronnier » paru le 30 décembre 1996 relate les quatre mots qui ont obtenu le plus d'attention lors de l'année qui vient de s'achever. Dans cet article, le journaliste, Jerry Schwartz, indique qu'il y a « quatre phénomènes étranges, inextricablement liés qui seront définitivement associés à 1996[741] » : la chanson *Macarena* (Los Del Rio, 1995) – qui a connu un regain de popularité en 1996 jusqu'à être entendue à la convention nationale du parti démocrate ; Bob Dole – le candidat républicain à l'élection présidentielle de 1996, concurrent de Bill Clinton ; les « *rules girls* » et les « *soccer moms* ». Le terme de « *rules girls* » fait référence aux lectrices de *The Rules*, un livre de développement personnel écrit par Ellen Fein et Sherrie Schneider – sorti en février 1995, vendu à 50.000 exemplaires, dont l'édition de poche, sortie en février 1996, permit à l'ouvrage de gagner en popularité jusqu'à s'écouler à plus de 800.000 exemplaires en neuf mois[742] – qui relate 35 règles que devraient suivre des femmes désireuses de « gagner le cœur de l'homme de [leurs] rêves[743] ». L'appellation *« soccer moms »* fait quant à elle référence à un groupe d'électrices clés – « la mère débordée, qui travaille et dont les revenus sont moyens, qui transporte ses enfants à l'école ou aux entrainements de football[744] » – qui, selon la presse et le personnel politique américain, auraient été capables de faire gagner un candidat à l'élection présidentielle

---

[740] Susan J. CARROLL, « The Disempowerment of the Gender Gap: Soccer Moms and the 1996 Elections », *Political Science and Politics*, Vol. 32, No. 1, Mars 1999, p. 7-11.
[741] Ma traduction de : « there were four strange phenomena, inextricably linked, that will forever be associated with 1996 ». Jerry SCHWARTZ, « Macarena-ing down memory lane », *Associated Press*, 30 décembre 1996.
[742] Gigi ANDERS, « Banking on Love; Why Women Are Playing By 'The Rules' », *The Washington Post*, 21 octobre 1996.
[743] Ma traduction de : « win the heart of the man of her dreams ». Ellen FEIN, Sherrie SCHNEIDER, *The Rules: Time-tested Secrets for Capturing the Heart of Mr. Right*, New York, Warner Books, 1995, p. 9.
[744] Ma traduction de : « the overburdened middle income working mother who ferries her kids from soccer practice to scouts to school ». E.J. DIONNE Jr., « Clinton Swipes the GOP's Lyrics; The Democrat as Liberal Republican. », *The Washington Post*, 21 juillet 1996.

de 1996. On pourrait se demander si les *soccer moms* et les *rules girls* ne sont que des concepts journalistiques ou si leur existence a dépassé les limites de la campagne présidentielle de 1996.

III.3.2.1. Les « soccer moms » dans les family dramas : les mères au foyer modernes

A l'époque de son apparition en 1996, la *soccer mom* – une mère qui n'est « pas focalisée sur ses besoins mais sur ceux de sa famille et plus précisément de ses enfants[745]» – était avant tout un concept journalistique. Quelques années plus tard, les *family dramas* ont personnifié ce concept notamment à travers un personnage principal de quatre séries différentes : Lily Manning dans *Once and Again,* Lynette Scavo dans *Desperate Housewives*, Pamela Moran dans *Army Wives*, Kristina Braverman dans *Parenthood* correspondent à la définition générale de la *soccer mom*, Certains de ces personnages ont des relations directes avec l'appellation *soccer* – terme américain pour désigner le football « anglais » : ainsi, Pamela Moran est un temps entraineuse de l'équipe de football de ses fils dans *Army Wives* (S03E05) quand dans *Once and Again*, Lily Manning emmène sa fille Grace aux entrainements et aux matchs de football dès le début de la série[746] (S01E01).

Si elle n'est pas forcément mère au foyer, une *soccer mom* sait quand interrompre temporairement ou définitivement sa carrière professionnelle dans l'intérêt de sa famille. Les quatre *soccer moms* présentes dans les *family dramas* du tournant des années 2000, ont pour la plupart eu une carrière qu'elles ont interrompue pour se consacrer à temps plein à leurs enfants et à leur foyer. Ainsi, dans le pilote de *Desperate Housewives*, un flashback nous présente Lynette et son mari Tom qui, à l'occasion de sa première grossesse, lui suggère : « Pourquoi tu ne quitterais pas ton travail ? Les enfants sont mieux avec des mères au foyer[747]. » (S01E01). Alors qu'elle avait un poste hautement qualifié, Lynette est désormais mère au foyer. De la

---

[745] Ma traduction de : « not primarly concerned about her own self-interest, but rather about her family and most importantly her children ». Susan J. CARROLL, « Voting Choices », Susan J. CARROLL (dir.), Richard L. FOX (dir.), *Gender and Elections: Shaping the Future of American Politics*, New York City, Cambridge University Press, 2006, p. 93.

[746] Il est à noter qu'à l'époque, le football féminin est en pleine expansion aux États-Unis, dans la foulée de la victoire de l'équipe nationale à la Coupe du Monde organisée du 19 juin au 10 juillet 1999 dans ce même pays. Le choix de représenter une jeune fille jouant au football n'est alors qu'une représentation de la réalité et non un choix scénaristique particulièrement féministe. En 2006, les États-Unis est le premier pays au monde en nombre de licenciées de football féminin avec 1,67 millions de joueuses. FIFA Big Count 2006.

[747] Ma traduction de : « Why not quit your job? Kids do better with stay-at-home moms. ».

même façon, dans *Army Wives*, Pamela était policière mais a démissionné de son emploi car « les soldats n'aiment pas que leurs femmes travaillent[748] » (S01E01). Dans les deux cas, c'est explicitement le mari qui impose à son épouse de rester au foyer. La plupart de ces personnages féminins semblent alors se satisfaire de cette injonction, et à la manière d'Annie dans *7th Heaven*, Lily Manning dans Once and Again se dit heureuse d'avoir été mère au foyer : « J'étais censée être en colère parce que j'étais une femme au foyer heureuse[749] » (S01E01). Le sous-entendu dans ce dialogue – qui est l'un des premiers que le personnage prononce dans la série – permet à Lily de montrer qu'elle se sait en décalage avec les combats émancipateurs des femmes depuis les années 1960, mais qu'elle s'en accommode. *Once and Again* n'est pas le seul *family drama* à perpétuer les idéaux d'Annie Camden, puisque dans *Army Wives*, une jeune fille associe le statut de mère au foyer à un emploi. Par exemple, quand Katie – la fille de Pamela – demande à sa mère et non à son père d'assister à la « journée des métiers[750] », cette dernière lui répond qu'elle « n'a pas vraiment de métier[751] » (S02E09). Contrairement au dialogue dans *7th Heaven* ce n'est pas la mère mais sa fille qui installe l'idée que le statut de mère au foyer peut être considéré comme un métier à part entière. Pour autant, le résultat est le même puisque cette idée est validée explicitement par le mari de Pamela dans un premier temps puis par l'action de la série dans un second temps, Pamela s'effaçant au profit de son mari. A la fin de ce même épisode, Pamela invite son mari dans son émission de radio afin qu'il explique son métier à des enfants, une scène qui met en valeur l'homme qui subvient aux besoins du foyer. Car si Pamela anime une émission de radio, cette occupation est bénévole. Généralement, il est rare de voir des *soccer moms* occuper un emploi salarié à plein temps. Quand elle était encore mariée, Lily dans *Once and Again* occupait un emploi de libraire à temps partiel et ce n'est qu'une fois qu'elle s'est séparée de son mari qu'elle est contrainte de chercher un emploi salarié à plein temps (S01E06). De la même manière dans *Army Wives*, c'est quand elle divorce que Pamela reprend sa carrière de policière (S04E10).

Dans les *family dramas* où sont présentes des *soccer moms*, on observe en parallèle des personnages de père au foyer, tels Tom Scavo dans *Desperate Housewives*, Roland Burton dans *Army Wives* ou Joel Graham dans *Parenthood*. Mais par la manière dont ils sont mis en scène,

[748] Ma traduction de : « soldiers don't like their wives to work. ».
[749] Ma traduction de : « I was supposed to be angry that I was a happy homemaker. ».
[750] Ma traduction de : « Career Day ».
[751] Ma traduction de : « Mommy doesn't really have a career. ».

ces personnages viennent à chaque fois conforter une idéologie traditionnelle de la famille, selon laquelle un homme doit subvenir aux besoins financiers alors que la femme doit s'occuper de la logistique domestique.

Dans *Army Wives*, le personnage de Roland Burton est doublement marginalisé. La série met en scène cinq familles différentes, dont quatre sont composées de blanc.he.s et dont le mari est militaire et la femme est civile. La famille Burton cumule donc une double différence en étant composée de personnages noirs et par le fait que c'est la femme qui est militaire. Alors que les familles noires étaient plutôt d'habitude représentées comme traditionnelles, on assiste ici, sur le papier, à une inversion des assignations traditionnelles de genre. Contrairement aux conjointes de militaires, Roland, au début de la série, n'a pas d'enfant et travaille. Son épouse, Joan, tombe enceinte au début de la deuxième saison et dans l'épisode suivant son accouchement, Roland affirme à sa propre mère sa volonté de s'occuper de son enfant en devenant père au foyer (S02E15). La mère de Roland lui dit qu'« un père gagne sa vie, une mère s'occupe des enfants[752] ». Quand Roland lui réplique qu'elle travaillait quand elle l'a élevé, elle lui répond qu'elle n'a commencé à travailler que lorsqu'elle est devenue veuve. Cette séquence permet de rappeler l'idée traditionnelle de la famille, contrebalancée par la volonté de Roland d'être un père « moderne ». Pourtant, le personnage va vite se sentir marginalisé. S'il devient officiellement père au foyer quatre épisodes après l'accouchement de Joan quand celle-ci retourne travailler (S02E18), il ne va le rester que le temps de cinq épisodes, reprenant un emploi de psychologue à temps partiel dans une clinique (S03E04). Si Roland est frustré de sa situation, c'est qu'il ne se sent pas à sa place. Il confie ainsi à son amie Pamela qu'il se sent différent des épouses de militaires, notamment car il avait une carrière avant de devenir père au foyer (S03E02).

> ROLAND : Je n'étais pas une petite fille en mal d'amour qui a été enlevée par un homme en uniforme. Je ne travaillais pas dans un fast-food parce que je n'avais rien de mieux à faire.[753]

[752] Ma traduction de : « A father earning a living, a mother raising the children. ».
[753] Ma traduction de : « ROLAND : I wasn't some lovesick little girl who got swept off her feet by a guy in uniform. I wasn't working the drive-thru at the burger joint with nothing better to do. ».

Après que Pamela lui ait fait remarquer qu'elle avait elle-même une carrière, elle ajoute : « On a tous abandonné beaucoup de choses en choisissant cette vie, mais on l'a choisi[754] ». Par cette acceptation, la série laisse à penser que les femmes de militaires, contraintes de rester au foyer, ont « choisi » leur sort en connaissance de cause. L'idée selon laquelle, contrairement aux mères, les pères n'ont rien à faire de manière permanente dans leur foyer est validée par le fait que Roland recommence à travailler dès l'épisode suivant, rétablissant l'ordre traditionnel. Joan, épouse de Roland et mère de l'enfant, est exemptée de rester au foyer à cause de la nature de son métier – militaire – et de sa position hiérarchique – colonelle.

Roland n'est pas un exemple isolé de père au foyer temporaire, puisque c'est ce qui arrive également à Tom Scavo dans *Desperate Housewives*. Après que sa femme, Lynette, ait saboté ou l'ait dissuadé d'accepter des promotions (S01E07, S01E15), elle interfère directement auprès de son patron pour faire annuler une troisième proposition d'évolution de carrière (S01E22), invoquant à chaque fois la trop faible implication de son mari dans les activités domestiques et son absence du foyer en général. Comme la plupart des personnages principaux féminins de la série, Lynette est montrée comme particulièrement manipulatrice, mettant en place des stratagèmes pour arriver à ses fins : quand elle veut prouver à son mari ne sait pas éduquer ses fils, elles les autorisent à manger biscuits avant le dîner (S01E03) ou à parler à des inconnus (S02E08) ; quand elle veut créer une crèche d'entreprise, elle « prend en otage » l'enfant de son patron (S02E10). Après les trois « sabotages » de promotions, Tom finit par démissionner et annonce à Lynette ses projets sans que la discussion ne soit possible : « Je vais être père au foyer. […] J'ai déjà pris la décision. Tu retournes travailler[755]. » (S01E23). Si Tom reste père au foyer le temps de douze épisodes, la démonstration de son inadéquation à tenir le foyer et s'occuper de ses enfants apparaît dès les premiers épisodes le mettant en scène dans son nouveau statut : il se bloque le dos (S02E01) et semble très vite délaisser les tâches ménagères laissant Lynette s'en occuper (S02E02). A la moitié de la seconde saison, il met en parallèle sa situation et la demande de vasectomie que vient de formuler son épouse et qu'il vient de refuser (S02E12).

---

[754] Ma traduction de : « We all gave up a lot when we chose this life. At the end of the day, though, we did choose it. ».

[755] Ma traduction de : « I'm gonna be a stay-at-home dad. […] I already made the decision. You're going back to work ».

TOM : J'ai l'impression d'être émasculé.
LYNETTE : Oh, je t'en prie.
TOM : Je suis sérieux Lynette. Je ne gagne plus l'argent nécessaire à toi et aux enfants. Et je n'allais pas les laisser m'enlever la dernière chose qui me fait sentir être un homme.
LYNETTE : Rester à la maison et t'occuper des enfants ne fait pas de toi un homme inférieur[756].

Cette mise en scène de l'incapacité de Tom à rester au foyer est renforcée par celle, en parallèle, de l'inadéquation de Lynette à être une mère qui travaille : à peine quelques semaines après avoir recommencé à travailler, elle se sent coupable de ne pas être présente à la rentrée scolaire de son plus jeune fils, Parker (S02E03), qui est décrit dans l'épisode suivant comme perturbé par « un changement majeur dans sa vie[757] », à savoir le fait que sa mère travaille, ce qui pousse Lynette à se demander « peut-être que je ne devrais pas travailler[758] » (S02E04). Nombreux sont les personnages qui font comprendre à Lynette qu'elle n'est pas à sa place et qu'elle ne peut conjuguer une vie de famille avec son travail, comme quand elle se voit reprocher d'avoir un tailleur taché par sa patronne (S02E06) ou quand le client d'un bar qu'elle fréquente avec des collègues s'étonne qu'elle soit dans un lieu pareil alors qu'elle a une famille (S02E05). Ce n'est qu'une fois que Tom reprend une activité professionnelle (S02E13), et bien qu'elle continue à travailler, que cette pression s'estompe, n'étant plus seule à subvenir aux besoins financiers de sa famille.

Contrairement aux deux autres exemples de personnages de père au foyer dans les *family dramas*, Joel Graham dans *Parenthood* est père au foyer non par choix mais parce qu'il est sans emploi. Son couple avec Julia Braverman, fonctionne comme un miroir inversé de la situation traditionnelle, notamment illustrée dans *Desperate Housewives* : il reste au foyer, pendant que sa femme Julia, une avocate d'affaires carriériste, subvient aux besoins financiers de sa famille. Joel est également un personnage de père au foyer singulier de par le temps qu'il reste dans cette situation (dans la quasi-totalité des trois premières saisons). Au début de la quatrième saison, après que sa femme ait démissionné (S04E05), il recommence à travailler (S04E10),

[756] Ma traduction de : « TOM : It felt like I was being emasculated. LYNETTE : Oh,please. TOM : I'm serious Lynette. I don't make the money around here anymore. I don't provide for you and the kids. And i wasn't going to let them snip out the last thing that make me feel a man. LYNETTE : Staying home and taking care of the kids doesn't make you less of a man. ».
[757] Ma traduction de : « some major change or extensive alteration in their lives ».
[758] Ma traduction : « Maybe I shouldn't be working. ».

revenant à un modèle traditionnel. Si Joel et Julia ont inversé leurs rôles, c'est parce que Julia s'est persuadée qu'elle était une mère incomplète et qu'elle ne s'occupait pas bien de ses enfants : Sydney, sa fille biologique, et Victor, son fils adoptif. Dès l'épisode pilote, Julia est mise en scène comme étant une mauvaise mère : elle répond à son téléphone professionnel lors d'une sortie familiale, Sydney refuse que ce soit elle qui lui coupe sa viande à table et réclame son père, tout comme le soir quand sa fille veut que son père lui chante une berceuse à la place de sa mère. Au fur et à mesure, l'incapacité de Julia à concilier une vie familiale et professionnelle est de plus en plus flagrante, atteignant un point culminant quand elle démissionne précisément dans le but de s'occuper de sa famille.

Comme dans *7th Heaven*, toutes les *soccer moms* vont vivre une grossesse qui permet de les représenter comme éternellement fertiles. La plupart sont imprévues – Lily dans *Once and Again*, Lynette dans *Desperate Housewives*, Kristina dans *Parenthood* – mais celle de Pamela dans *Army Wives* est motivée économiquement, puisqu'elle accepte d'être mère porteuse (S01E01). D'autres personnages féminins qui ont généralement plus de quarante ans vivent également des grossesses non prévues, ce qui rappelle les assignations traditionnelles de genre – Denise dans *Army Wives*, Susan dans *Desperate Housewives.* Hormis des grossesses, les raisons qui retiennent ou ramènent les *soccer moms* dans leur foyer apparaissent comme des évènements « naturels » ponctuels (une maladie) ou permanents (la maladie d'un enfant) qui se mettent en travers du chemin des femmes désireuses de mener une carrière professionnelle.

A cet égard, le parcours de Kristina dans Parenthood est particulièrement révélateur de la volonté des scénaristes de ramener les personnages féminins dans leur foyer. A la manière de Libby Thatcher dans *Life Goes On*[759], Kristina s'est arrêtée de travailler pour s'occuper d'un enfant handicapé, son fils Max atteint d'autisme. Ainsi, contrairement à Annie dans 7th Heaven, Kristina n'est pas une mère au foyer par choix. A son propos, on peut lire sur le site web de la chaîne NBC qu'elle est une « source constante de stabilité et de soutien pour ceux qui en ont besoin[760] », une définition de la soccer mom qui ressemble à s'y méprendre à celle de Susan J. Caroll. Hormis pour s'occuper de son fils handicapé, Kristina va être renvoyée dans son foyer

[759] Voir partie II.3.2.1.

[760] Ma traduction de : « a constant source of stability and support for anyone who needs it ». https://web.archive.org/web/20151225154722/http://www.nbc.com/parenthood/bios/kristina-braverman/index.shtml, consulté le 15 avril 2019.

par une grossesse non prévue (S02E22) alors qu'elle est atteinte d'un cancer du sein (S04E02). Le diagnostic de la maladie est dévoilé dans un épisode diffusé le 18 septembre 2012, soit quelques jours avant le mois d'octobre auquel a lieu depuis 1985 le *National Breast Cancer Awareness Month* (traduit en français par « Octobre Rose »), une période de sensibilisation au dépistage du cancer du sein. Le fait qu'une série diffusée sur une chaîne nationale gratuite, NBC, s'empare de ce sujet à ce moment vise à sensibiliser le grand public à cette cause. Pour autant, en termes de développement narratif, l'arrivée du cancer permet de mettre un terme, au moins temporairement, aux aspirations professionnelles de Kristina : depuis le milieu de la saison précédente (S03E11), elle travaillait en tant que conseillère à la campagne d'un homme politique. Dans une interview donnée en octobre 2012, le créateur de la série, Jason Katims, expliquait ce qu'allait être la vie de Kristina lors de cette quatrième saison : « La vie doit continuer. Les enfants doivent encore aller à l'école. La lessive doit être faite[761]. ». Par ses propos, Katims exprime clairement que l'arc narratif de Kristina dans la quatrième saison de *Parenthood* va ainsi être consacré à sa lutte contre son cancer, mais va surtout permettre un recentrage de son personnage sur ses activités domestiques.

A la manière de Laura dans *Knots Landing* – qui contracte une tumeur au cerveau après avoir poursuivi une grossesse non désirée par son mari – ou de Nancy dans *thirtysomething* – qui se découvre malade le jour où elle vient de publier son premier livre pour enfants – le diagnostic du cancer de Lynette dans *Desperate Housewives* (S03E22) constitue une véritable sanction narrative[762]. En plus de la faire revenir dans son foyer, la maladie est une conséquence directe de sa « mauvaise » conduite envers Tom et ses enfants. Dans les quatre épisodes précédant le diagnostic de son cancer, elle a en effet passé du temps avec Rick, un employé de la pizzeria dont elle est propriétaire avec son mari. Lynette, en manque de reconnaissance, trouve en Rick ce que Tom ne lui apporte plus. Si Rick tombe amoureux de Lynette et le lui avoue (S03E21), ces sentiments ne sont pourtant pas réciproques. La mécanique de la culture du viol semble ici s'appliquer, puisque Lynette est accusée par Tom d'avoir provoqué les sentiments de Rick. Une fois malade, Lynette doit donc s'arrêter de travailler, alors qu'elle avait déjà interrompu sa carrière professionnelle pour aider au projet de restaurant de son mari

[761] Ma traduction de : « The stuff of life must go on. Kids still have to go to school. Laundry has to be done. ». Rita SHERROW, « 'Parenthood' cancer storyline hits home », *Tulsa World*, 23 octobre 2012.
[762] Voir partie II.3.2.1. qui traite de ce concept.

(S03E13). Après avoir été déclarée en rémission (S04E06) et après que le restaurant qu'elle aidait à tenir avec son mari ait fait faillite (S05E15), elle retrouve finalement un emploi dans sa branche d'activité, la publicité (S05E17), presque deux saisons après l'arrêt de sa carrière, soit sept ans dans la fiction[763], avant de se découvrir enceinte de jumeaux sept épisodes plus tard (S05E24). Lors de la sixième saison, Lynette doit lutter pour garder son emploi malgré sa grossesse et se retrouve dans une situation délicate quand elle doit mentir par omission à son patron et ami Carlos pour bénéficier d'une promotion (S06E03). Quand, quelques épisodes plus tard, Carlos apprend que Lynette est enceinte, il lui propose une mutation en guise de sanction (S06E08) et devant son refus, il l'installe littéralement dans un placard en lui donnant une tâche impossible à accomplir pour avoir un motif suffisant pour la licencier (S06E09). Comme souvent dans la série, Lynette est culpabilisée par l'ensemble de son entourage – considérée comme fautive d'avoir acceptée une promotion en se sachant enceinte – et après avoir perdu son emploi, elle se confond en excuses vis-à-vis de Tom.

A la suite de son retour au foyer, qu'elle pensait temporaire, un double événement va changer la vie de Lynette : quand un avion s'écrase sur le village de Noël de Wisteria Lane, un grand nombre d'habitants sont blessés (S06E10). Dans la panique, Lynette sauve Celia, la fille de Gaby et Carlos, mais perd l'un de ses deux jumeaux à naitre (S06E11). Après un retour au calme, Carlos remercie Lynette en validant son congé maternité (S06E12). C'est Tom qui prend la place de Lynette dans l'entreprise de Carlos. Alors que Lynette le considère comme un remplacement temporaire, son mari ne le voit pas tout à fait sous cet angle.

> LYNETTE : J'ai parlé à Carlos aujourd'hui. […] Il avait l'impression que quand j'aurais le bébé, je serais restée à la maison avec elle. Où il est allé chercher une idée pareille ?
> TOM : Je le lui ai dit. […] Je pense que cela aurait pu être dans ton intérêt.
> LYNETTE : Sérieusement ? Tu sais à quel point mon travail compte pour moi. Tu sais à quel point je déteste être mère au foyer. Comment tu as pu penser que je serais d'accord avec ça ?
> TOM : Parce que l'on a perdu un bébé. Chérie, J'ai pensé que tu devrais rester à la maison avec celui-là, car elle est encore plus précieuse, vu ce qu'il s'est passé[764]

---

[763] Si une saison de *Desperate Housewives* est égale à un an de temps de fiction, une ellipse de 5 ans a lieu entre les quatrième et cinquième saisons.

[764] Ma traduction de : « LYNETTE : I talked to Carlos today. […] He was under the impression that when I have this baby, I'll be staying home with her. Where would he get a crazy idea like that? TOM : I told him. […] I thought it might be in your best interest. LYNETTE : Seriously? You know how much that job means to me. You know how

Tom acceptera finalement l'idée qu'elle reprenne son travail après la naissance, mais si Lynette s'associera un temps avec son amie Renne dans une entreprise de décoration d'intérieur (S07E07), elle ne sera plus jamais montrée en train de travailler en dehors de son foyer jusqu'à la fin de la série. Dans la huitième et dernière saison de *Desperate Housewives* – marquée par sa séparation temporaire d'avec Tom – Lynette est une mère au foyer permanente, à l'image de ce qu'elle était dans la première saison. Ce n'est que dans le temps de la fiction postérieur à la narration que Lynette reprend sa carrière professionnelle, étant présentée comme dirigeante d'une entreprise à New York dans une séquence proleptique du dernier épisode de *Desperate Housewives* (S08E23). En tout et pour tout, alors qu'elle est présente dans l'intégralité des épisodes de la série (180), Lynette ne mène carrière que dans un total de 54 épisodes (S02E01-S03E13 ; S05E17-S06E09), soit seulement 30% des épisodes de la série, ayant été mère au foyer pendant presque 17 ans sur les 19 de la narration totale de la série : sept ans à compter de sa première grossesse – « Je n'ai pas travaillé depuis sept ans[765] » (S02E01) – puis de nouveau pendant sept ans (entre le moment où elle démissionne pour aider Tom à la pizzeria et son embauche dans l'entreprise de Carlos) et enfin deux années et demi supplémentaires (à partir de son dernier congé maternité). Par conséquent, ce que reproche Tom à Lynette dans l'une des dernières saisons de *Desperate Housewives* (S07E19) semble très injuste :

> TOM : Après toutes ces années où je t'ai soutenue, où je me suis mis en retrait pour que tu fasses carrière, tu sembles incapable de faire la même chose pour moi[766]

Au prix de nombreux sacrifices – notamment professionnels – et malgré leurs insuffisances, les personnages féminins que l'on appelle les *soccer moms* réussissent à maintenir un équilibre au sein de leurs foyers. Par exemple, à la fin de leurs trajectoires narratives respectives, Lily Manning est désormais remariée (S02E22) et enceinte (S03E19) dans *Once and Again* ; Lynette Scavo a un enfant en bas âge (S06E22) et vient de se réconcilier avec Tom, après avoir été séparé pendant l'intégralité de la huitième saison (S08E22) dans *Desperate Housewives* ; et Kristina Braverman a également un enfant en bas

---

much I hate being a stay-at-home Mom. How could you think I'd be okay with this? TOM : Because we lost a baby. Honey, I thought you might want to stay home with this one, because she's all the more precious, given what happened. ».

[765] Ma traduction de : « I've been out of work for seven years ».

[766] Ma traduction de : « TOM : After all those years that I supported you, took a backseat to your career, you couldn't do the same for me. ».

âge, Nora (S03E05), dans *Parenthood*. Au travers de motifs narratifs tels la « fertilité sans fin[767] » ou la résistance à la séparation, ces personnages féminins sont ainsi montrés en position d'être toujours considérées comme des *soccer moms*, un idéal que la narration tente de reproduire à l'infini. A l'inverse certaines autres femmes s'éloignant du chemin normatif – en étant célibataire ou en n'ayant pas d'enfant – se voient marginalisées.

III.3.2.2. Des personnages féminins qui n'arrivent pas à se conformer aux « règles »

Sorti en 1995, le livre de développement personnel *The Rules* a mis des mots sur des règles de vie tacites, un code de conduite à observer pour les jeunes femmes américaines quant à leurs relations avec des hommes (étant entendu que la personne à « conquérir » est un « mari », selon une vision hétéronormative implicite). La quatrième de couverture du livre confirme l'ambition des deux autrices :

> Cela vous semble familier ? Vous avez peut-être déjà entendu ces règles de votre grand-mère ! La raison pour laquelle elle les a utilisées, comme des générations de femmes avant elle, c'est qu'elles fonctionnent[768] !

On ne trouve qu'une seule référence directe au livre dans les *family dramas* : dans *7th Heaven* (S03E01), Lucy se revendique une « *rules girl* » et tandis qu'elle est en compétition avec sa sœur Mary, se disputant le même garçon ; Lucy arrive à conquérir ce dernier en suivant les « règles ». Mary, qui se montrait d'abord septique vis-à-vis du livre doit bien reconnaître que « parfois elles fonctionnent[769] ». Par ce dénouement, Brenda Hampton – créatrice de la série et qui a également écrit cet épisode – valide explicitement le propos du livre. Auparavant, elle avait déjà fait une référence implicite à ces règles dès l'épisode pilote de la série : « si quelqu'un doit toucher le visage de l'autre, c'est lui, pas toi[770] » disait alors Matt à sa sœur Mary pour lui apprendre à embrasser un garçon – comme un écho à la règle n°17 : « Laissez-le

---

[767] BLOT, 2013, p. 458.
[768] Ma traduction de : « Sound familiar ? You may have heard these rules already... from your grandmother! The reason she used them, along with generations of women before her, is that they work! ». FEIN, SCHNEIDER, 1995, p. 1.
[769] Ma traduction de : « I guess sometimes they do ».
[770] Ma traduction de : « if anybody touches face, he touches your face. ».

prendre les devants[771] ». On retrouve également des références explicites ou implicites aux règles de Fein et Schneider dans *Desperate Housewives*, quand Susan dit à son petit ami Jackson : « Je déclare officiellement ceci comme notre quatrième rendez-vous, d'accord ? Les règles ont été suivies[772] » (S05E07) – une référence directe à la règle n°10 : « Au quatrième rendez-vous, vous pouvez vous dévoiler un peu plus[773]. » – quand Karl, l'amant de Bree, lui dit qu'elle est « une fille bien qui n'enfreint jamais les règles[774] » (S06E01) – une référence implicite au terme « règles », corrélé avec le fait que tout au long de l'épisode, Bree semble tenir Karl à distance, un principe fondateur du livre – ou quand Lynette fait tout « selon les règles[775] » en achetant des livres de développement personnel pour sauver son mariage (S08E04) ou quand dans un flashback, elle dit à Tom qu'elle respecte « la règle des trois rendez-vous avant de considérer de coucher avec quelqu'un[776]. » (S08E17)

A l'inverse de Bree, Susan ou Lynette, certains personnages féminins présents dans les *family dramas* du tournant des années 2000 sont montrées incapables de se conformer à leurs assignations traditionnelles de genre, notamment en se mariant et en ayant des enfants. Ainsi, les personnages féminins célibataires et/ou celles qui ne sont pas mères sont pointés du doigt par la narration de ces *family dramas* comme des femmes incomplètes à l'image de Judy Brooks dans *Once and Again*, de Gillian Gray dans *Judging Amy* et de Kirsten Bennet dans *Party of Five*.

Judy Brooks est la sœur cadette de Lily Manning dans *Once and Again*. Contrairement à son ainée qui est divorcée et qui a des enfants, Judy est célibataire. Elle se dévalorise sans cesse en se comparant à sa sœur, comme quand elle se définit comme « un échec absolument complet[777] » (S01E16). Judy est souvent soumise à des dilemmes impossibles à résoudre qui soulignent son incapacité à prendre des décisions dans sa vie sentimentale. Par exemple, quand elle est courtisée par deux hommes, elle hésite entre Paul, un courtier en assurance, et Will, un artisan qui travaille dans le bâtiment (S02E10). Si le premier la stimule intellectuellement, elle

[771] Ma traduction de : « let him take the lead ». FEIN, SCHNEIDER, 1995, p. 88.
[772] Ma traduction de : « I am declaring this our official fourth date, okay? The rules have been followed ».
[773] Ma traduction de : « On the fourth date, you can show more of yourself ». FEIN, SCHNEIDER, 1995, p. 64.
[774] Ma traduction de : « You're a good girl who never breaks the rules ».
[775] Ma traduction de : « by the book ».
[776] Ma traduction de : « I have a 3-date rule before I even consider sleeping with someone. ».
[777] Ma traduction de : « I'm a complete, unmitigated failure. ».

est beaucoup plus attirée physiquement par le second. Pourtant, la narration de l'épisode la mène à choisir la raison – Paul, qui pourrait subvenir aux besoins de sa famille à en devenir – contre la passion – Will, qui est trop instable financièrement pour devenir le père de ses enfants. Tout au long de la série, Judy est toujours présentée comme une jeune femme immature et irresponsable, son apparente inadéquation à la vie de couple la menant à se poser la question d'élever un enfant seule (S03E06). Ses échecs sentimentaux lui sont toujours imputés, parfois de façon assez violente, jusqu'à user de la culture du viol, comme quand elle est rendue responsable de s'être fait harceler par Will (S02E17). Le prétendant éconduit, coupable de harcèlement téléphonique, gagne la sympathie du public de la série quand il explique pourquoi il s'est livré à de tels agissements :

> WILL : Tu veux juste entendre que c'était une décision éclairée de me quitter alors que c'était juste ta peur de la proximité. [...] Tu veux croire que le fait d'avoir mis un terme à notre relation prouve à quel point tu es mature mais cela montre surtout à quel point tu es aveuglée sur à peu près tout[778].

En verbalisant les défauts que le public avait déjà pu remarquer à propos du personnage de Judy, l'acte de Will est validé par la narration comme une conséquence du comportement perçu comme immature de la jeune femme.

Quand elle finit par se mettre en concubinage (S03E08) avec Sam, un homme divorcé qui a déjà un enfant d'un précédent mariage, Jamie (10 ans), la relation amoureuse de Judy fait écho à celle de sa grande sœur Lily, puisqu'elle devient belle-mère. Mais le fait qu'elle n'ait pas d'enfant d'un premier mariage renforce sa marginalisation. Ainsi, elle est souvent mise dans une position inconfortable comme quand Jeannine, la mère de Jamie, vient un soir déposer l'enfant chez Sam alors que ce dernier passe la soirée avec Judy, provoquant une rencontre imprévue entre l'ancienne et l'actuelle compagne (S03E15). Tout au long de l'épisode, Judy s'inquiète du fait que Jamie passe trop de temps devant ses jeux-vidéos, qu'il ne mange pas de manière équilibrée, ou qu'il porte des assiettes sales trop lourdes pour lui. Lors de cette dernière scène, l'enfant s'énerve et renverse accidentellement les assiettes, ce qui provoque sa colère :« Tu me les as fait lâcher. Tu l'as fait parce que tu ne voulais pas te taire. Tu ne te la

[778] Ma traduction de : « WILL : You just want to hear what a smart decision it was for you to cut me loose when it was just a fear of closeness. [...] You want to believe that walking out on me proves how mature you are when really it just shows how blinded you are to just about everything. ».

fermes jamais[779]! ». Judy passe pour une « harceleuse » – un terme prononcé dans une des séquences confessionnelles[780] de l'épisode – et pour une capricieuse. A la fin de l'épisode, un projet de week-end à deux entre Judy et Sam avorte quand Jeannine demande à Sam de garder Jamie. Alors que Judy est en colère et se plaint de devoir toujours passer en second, Sam tente de lui expliquer pourquoi il doit céder à son ex-femme.

> SAM : Mes mains sont liées ! Elle cherche n'importe quelle excuse pour emmener mon fils loin de moi. Je ne peux pas laisser arriver ça.
> JUDY *(en aparté)* : Je le sais. Je me sens horrible d'avoir dit ces choses.
> SAM : J'ai un fils. C'est ma vie. C'est comme ça[781].

Dans la scène qui suit cette séquence, Judy vient voir sa sœur pour se plaindre de son sort. Au moment où Lily lui demande ce qu'il lui arrive, les enfants – Rose, Grace et Jessie – entrent dans la pièce, interrompant la conversation, comme pour mieux illustrer ce qu'allait dire Judy. Les péripéties de l'épisode, qui font dire à Judy qu'elle « sent que [sa] vie ne va jamais commencer[782] », sont à l'image de son parcours dans la série, où elle est constamment mise en scène en marge des autres femmes à cause de son incapacité à se marier et à avoir des enfants.

Gillian Gray dans *Judging Amy* est également une femme incomplète qui est montrée constamment comme hystérique, avec des réactions toujours disproportionnées. Si elle est mariée, contrairement à Judy dans *Once and Again*, elle n'arrive pas à concevoir un enfant avec son mari Peter. Gillian vient alors demander conseils à sa belle-mère Maxine, travailleuse sociale, concernant les procédures d'adoption (S01E09).

> GILLIAN : **Peter voulait** que je vous parle d'adoption. **Il dit** que vous en savez beaucoup à ce propos. […] **Peter pense** que nous ferions de bons parents adoptifs. **Il dit** qu'il y a plein d'enfants qui ont besoin de bons foyers dans ce pays et **il pense** que…
> MAXINE : Gillian, qu'est-ce que toi tu penses[783] ?

---

[779] Ma traduction de : « You made me drop them. You did it cause you wouldn't shut up! You never shut up! ».
[780] Séquences filmées en noir et blanc dans lesquelles les personnages confessent leurs sentiments face caméra.
[781] Ma traduction de : « SAM : My hands are tied! She's looking for any excuse to take my son away from me. I can't let that happen. JUDY (en aparté) : I know that. I feel horrible even saying these things. SAM : I have a son. This is my life. This is what it is ».
[782] Ma traduction de : « I feel like my life is never gonna start ».
[783] Ma traduction de : « GILLIAN : **Peter wanted** me to talk to you about adoption. **He says** that you know a lot about it. […] **Peter thinks** that we would make good adoptive parents. **He says** that there are plenty of babies that still need good homes in this country and he thinks that… MAXINE : Gillian, what do you think ? ». Les mots en gras sont mes annotations.

Paraissant embarrassée d'aborder ce sujet avec sa belle-mère, Gillian se place ici uniquement en porte-parole de son mari, ce que Maxine lui fait remarquer en demandant à sa belle-fille ce qu'elle pense elle-même. Gillian explique alors que le couple a d'abord commencé par envisager une fécondation in vitro, mais que les trois premières tentatives ont été des échecs. Si Peter semble pragmatique et pense à une autre solution leur permettant d'accéder à la parentalité – l'adoption – Gillian ressent le besoin de devenir mère biologique. Peu après, le couple se dispute en présence de Maxine et quand Gillian quitte la pièce, Peter tente de minimiser l'incident : « Ce sont les hormones[784] », ce à quoi sa mère lui répond : « Ce ne sont pas les hormones. Elle est malheureuse[785] ». Le discours de la série insiste ainsi sur le fait que Gillian ne peut être heureuse sans enfant, renforçant sa normalité mais également sa déficience.

A la fin de la première saison, Gillian et Peter deviennent parents adoptifs d'un petit garçon, Ned (S01E22). Cet événement ne met pourtant pas fin aux attitudes erratiques de Gillian, puisqu'elle a toujours l'impression d'être rejetée, que ce soit par sa belle-mère – elle reproche à Maxine, dont le fils Vincent est à l'hôpital, de ne pas s'occuper de son petit-fils (S02E01) – ou quand elle tente d'inscrire son fils dans une école qui rejette sa candidature à cause de sa nervosité lors de l'entretien (S03E07). On peut penser que sa dévalorisation vient du fait que, contrairement à tous les autres personnages principaux féminins de la série – sa belle-mère Maxine, belle-sœur Amy, ou Donna, la greffière d'Amy – elle n'a pas encore d'enfant biologique, accentuant sa déficience. Tout au long de la série, Gillian doit redoubler d'efforts pour se conformer à la norme que ce soit en privilégiant son rôle de mère à celui d'épouse – quand elle refuse la proposition de son mari de passer une nuit à l'hôtel sans leur enfant (S02E03) – ou en privilégiant plus généralement son rôle domestique – comme quand elle dit devoir « demander à [son] mari[786] » avant d'accepter une proposition d'emploi de secrétaire médicale à mi-temps (S04E12). Dans la quatrième saison, Gillian tombe finalement enceinte (S04E06), et malgré le fait qu'elle parvienne à corriger sa déficience, la narration va continuer à la punir jusqu'à la fin de la série : quand elle accouche, elle tombe dans le coma (S04E24), puis quand elle se réveille (S05E01), elle ne semble pas réussir à créer de liens avec son enfant ni avec son mari (S05E05) dont elle se sépare (S05E10). Ce n'est que dans l'ultime

[784] Ma traduction de : « It's hormones ».
[785] Ma traduction de : « It's not hormones. She's unhappy. ».
[786] Ma traduction de : « I'll have to ask my husband ».

saison de *Judging Amy* que Gillian se réconcilie avec Peter (S06E07) et réussi ainsi à former un foyer nucléaire traditionnel.

Le personnage féminin qui subit le plus d'épreuves à cause de son incapacité à se conformer à la norme dans un *family drama* des années 1990 ou 2000 est peut-être Kirsten dans *Party of Five*. Ce personnage est introduit dès le pilote de la série, alors qu'elle est étudiante et propose ses services de garde d'enfant à la famille Salinger qui cherche une nounou pour leur plus jeune frère Owen, âgé de 6 mois à ce moment-là (S01E01). Si son domaine d'études semble assez stéréotypé pour un personnage féminin – la psychologie enfantine – elle est avant tout présentée comme une jeune femme faisant des études supérieures longues. En effet, elle envisage de continuer ses études universitaires en doctorat (S01E12). Elle ne semble pas très enthousiaste au début – Charlie lui demande s'il peut l'appeler « docteure », elle lui répond : « pas avant que j'aie finis ma thèse… si je fais une thèse[787] » – mais un événement indépendant de sa volonté va l'aider à faire son choix : dans le même épisode, elle découvre sa stérilité. Ce concours de circonstances permet à Kirsten d'envisager pleinement une carrière universitaire, se sachant non concernée par « l'horloge biologique ». De la même manière, dans la troisième saison, tandis qu'elle se remet de ses deux mariages avortés en un an – avec Charlie (S02E09) puis avec Michael (S02E22) – et d'une dépression, elle obtient un poste dans une université loin de son domicile (S03E02). Alors qu'elle vient tout juste de recommencer une relation amoureuse avec Charlie, ce dernier la pousse à s'épanouir professionnellement et à accepter cet emploi. Dès l'épisode suivant, un nouveau rebondissement vient contrarier le bonheur tout juste retrouvé de Kirsten : son patron la met devant le fait accompli en lui montrant deux pages entières de sa thèse qui ont été recopiées mot-à-mot d'un livre (S03E03). La conséquence est immédiate : elle perd son emploi et son diplôme. Qui plus est, dans le même épisode, on apprend que Kirsten est atteinte d'un trouble bipolaire qui va empirer dans les épisodes suivant (S03E04, S03E05, S03E06). Kirsten quitte finalement la résidence des Salinger, et la série (temporairement), ne reparaissant que dans un seul autre épisode de la troisième saison (S03E12), avant de revenir progressivement dans la quatrième saison, puis dans l'intégralité des épisodes des cinquième et sixième saisons.

[787] Ma traduction de : « « Not untilI do my dissertation... If I do my dissertation ».

Parmi les autres personnages principaux de *Party of Five*, certains vont également subir des évènements particulièrement traumatiques, tels l'alcoolisme de Bailey ou les violences conjugales subies par Julia, pour autant, comparativement aux problèmes rencontrés par Kirsten, ces évènements vont être amenés progressivement et être traités sur le long terme. L'alcoolisme de Bailey est ainsi l'un des sujets principaux de la troisième saison de la série : on le voit boire une bière dès le premier épisode (S03E01), puis peu à peu, sa consommation s'accentue en présence d'autres personnes jusqu'à boire seul à la fin d'un épisode (S03E07), ce qui va inquiéter sa petite amie Sarah qui est la première à mettre le mot d'alcoolisme sur sa consommation excessive (S03E09), et qui va le retrouver inconscient à la suite d'une absorption trop importante (S03E12). Sa consommation d'alcool augmente d'épisode en épisode jusqu'à que ses frères et sœurs le confronte à sa maladie (S03E20) et qu'il finisse par accepter de se faire aider (S03E21). Après une première semaine de sobriété (S03E23), il rechute puis finit par guérir (S03E25) et il ne boira plus une goutte d'alcool avant la fin de la sixième saison. L'alcoolisme de Bailey est un problème qui arrive progressivement, causé par une multitude de facteurs – échecs scolaires, amoureux, sportifs – contrairement aux problèmes rencontrés par Kirsten, qui sont souvent soudains et surprenants, tels des deus ex machina.

On ne peut s'empêcher d'observer que tous les évènements contrariants qu'a pu subir Kirsten tout au long de la série la punissent d'une faute originelle : ne pas être capable d'avoir un enfant biologique. Pourtant, de la même façon que Gillian dans *Once and Again*, de Gaby dans *Desperate Housewives* ou de Kitty dans *Brothers & Sisters*, Kirsten va finir par réussir à concevoir un enfant biologique alors qu'elle était considérée comme stérile. A l'image de Judy, Gillian et Kirsten, les femmes qui n'arrivent pas à respecter les assignations traditionnelles de genre sont pointées du doigt par la narration, que ce soit par les arcs narratifs ou la caractérisation des personnages, toujours montrés comme instables et malheureuses de ne pas rentrer dans la norme. Cependant, on peut remarquer que le motif de la punition narrative s'applique également parfois aux femmes mariées, qui ont des enfants et qui restent au foyer – et qui décident de s'affranchir de l'une ou l'autre de ses caractéristiques. Par exemple, dans *Army Wives*, quand Claudia Joy décide de retourner à l'université pour terminer ses études inachevées (S04E07) elle est atteinte d'un cancer des ovaires moins d'un an (S05E08), puis elle est victime d'une défaillance rénale (S06E07), avant de décéder d'une crise cardiaque

(S07E01). On peut penser que l'ensemble des problèmes de santé rencontrés par Claudia Joy trouvent leurs sources dans son désir de s'émanciper socialement.

Si Judy, Gillian et Kirsten sont construites autour de l'échec de leur maternité et/ou de leur conjugalité, d'autres personnages féminins qui ont pu y avoir accès se retrouvent désemparées quand elles perdent ces « attributs féminins » normatifs. Par exemple dans *Once and Again*, Karen fait une dépression quand elle fait l'expérience du syndrome du nid vide (« empty nest syndrome[788] »). Elle n'a plus de compagnon et que ses enfants n'ont plus besoin d'elle (S03E11), mais « grâce » à un accident dont elle est victime (S03E12), elle retrouve l'attention perdue de son fils et de sa fille et conclut dans une séquence confessionnelle que « ces merveilleux êtres ont toujours besoin de moi[789] » (S03E13). Ainsi, qu'elles respectent les « règles » ou non, les personnages féminins des *family dramas* voient leur équilibre conditionné par leur capacité à élever des enfants.

[788] Jana L. RAUP, Jane E. MYERS, « The Empty Nest Syndrome: Myth or Reality? », *Journal of Counseling & Development*, Vol. 68, No. 2, 1989, p. 180.
[789] Ma traduction de : « These precious sweet souls... still need me ».

III.4. Évolution des *family dramas* de 1994 à 2015

> AMY : Alors que notre définition de ce qu'est la famille change tout le temps, la famille reste la pierre angulaire de la civilisation, elle l'a toujours été[790].

Bien qu'elles aient existé dans la société américaine bien avant les années 1990, les familles non-traditionnelles ne commencent à être représentées dans les *family dramas* qu'à partir de cette période. Entre août 1993 et décembre 1998, sur les huit nouveaux *family dramas* qui ont été diffusés, seuls deux ont attiré une audience suffisante pour durer plus d'une saison à l'antenne (soit 25%) : *Party of Five* et *7th Heaven*, deux séries qui, sur le papier, présentent des modèles familiaux complètement opposés, l'une mettant en scène une famille sans parent, l'autre une famille nombreuse traditionnelle. *Party of Five* a donc constitué le premier essai d'un *family drama* basé sur une famille non-traditionnelle mais la série est restée longtemps une exception. Ce n'est qu'à partir de 1999 que la proportion de *family dramas* couronnés de succès augmenta considérablement : entre janvier 1999 et mars 2010, dix-sept *family dramas* sont créés, dont treize vont durer plus d'une saison, soit près de 76%. C'est en proposant la mise en scène de modèles familiaux diversifiés que les *family dramas* semblent rencontrer suffisamment d'audience. Nombreux sont les épisodes de *family dramas* de cette période qui mettent en scène visuellement ces nouveaux modèles familiaux : dans un épisode de *Judging Amy* (S02E20), on voit par exemple dans le même plan Amy, sa fille Lauren, sa mère Maxine, ses frères Peter et Vincent mais également des extensions de cette famille nucléaire, dont Carole, la compagne de Vincent, Gillian et Ned, l'épouse et le fils de Peter, ainsi que Jared, le compagnon de Maxine. Pour autant, malgré ces images de familles diversifiées et recomposées, les *family dramas* du tournant des années 2000 s'obstinent à ramener sans cesse les familles protéiformes dans une sorte de norme.

[790] Ma traduction de : « AMY : while our definition of what family is changes all the time, the family remains the cornerstone of civilization, it always has been. ». *Judging Amy* (S01E17).

III.4.1. Un dénominateur commun : une diversification de façade pour mieux réaffirmer les normes

En déconstruisant de fait le modèle nucléaire traditionnel, *Party of Five* engage une réflexion sur le concept de famille. A l'inverse des *nighttime soaps*, où les membres de familles dysfonctionnelles cultivent les conflits, *Party of Five* – comme les *family dramas* postérieurs – met en scène les mécanismes qui permettent de préserver l'intégrité d'une famille, montre comment elle se reconstruit après un traumatisme majeur et comment elle réussit à rester unie après la destruction du modèle familial nucléaire. Au centre de l'épisode pilote de la série, le débat est d'ailleurs celui de laisser l'aide sociale à l'enfance s'occuper des enfants mineurs de la famille : chacun des membres de la famille Salinger refuse catégoriquement, manifestant l'envie et le besoin de rester unis dans l'adversité (S01E01). Cependant, quand Charlie essaye d'asseoir son autorité sur ses quatre jeunes frères et sœurs en s'affirmant à plusieurs reprises comme étant leur tuteur légal, son frère cadet Bailey lui répond : « Ouais, sur le papier. […] Un bout de papier ne fait pas de toi un parent[791]. » A la fin de l'épisode, Julia se questionne sur les traditions familiales : est-ce seulement se réunir qui fait de nous une famille ?

> JULIA : Pourquoi ? Pour que nous puissions trainer dans le restaurant de Papa deux fois par semaine et manger avec des serviettes en tissu plutôt qu'avec des serviettes en papier ? C'est ça être une famille[792] ?

Quatre saisons plus tard, le débat ressurgit alors qu'une succession d'évènements – l'ainé, Charlie, ayant un cancer, se décharge de ses fonctions de tuteur sur son frère Bailey et sa sœur Julia – amène les services sociaux à éloigner les deux plus jeunes enfants – Claudia et Owen – du foyer familial, après un signalement de l'école de Claudia concernant son absentéisme (S04E17). Tout au long de la série, les frères et sœurs vont tenter tant bien que mal de rentrer dans la norme et de maintenir une cohésion familiale. Dans l'épisode pilote par exemple, Charlie ayant perdu une somme d'argent équivalente à quatre mois de budget de la famille, Julia propose d'aller voir l'exécuteur testamentaire pour demander une avance sur le

[791] Ma traduction de : « Yeah, on paper. […] A piece of paper does not make you a parent.».
[792] Ma traduction de : « JULIA : Why? So we can hang around Dad's restaurant twice a week and eat with napkins instead of paper towels? That's about being a family? ». *Party of Five* (S01E01).

versement de la prochaine échéance de l'héritage. Bailey qui est, à ce moment-là , tuteur de ses frères et sœurs plus jeunes, s'oppose à cette décision.

> BAILEY : On doit avoir l'air de pouvoir tout gérer nous-mêmes, comme une famille normale, sinon ils auront une excuse pour nous séparer[793].

Ce n'est que dans le dernier épisode de la série que les chemins des frères et sœurs Salinger se séparent définitivement. Alors que chacun·e doit vaquer à ses occupations, Charlie tente d'atténuer les dernières réticences de Bailey, Julia et Claudia en résumant leur vie sans leurs parents

> CHARLIE : S'ils étaient en vie, nous serions déjà partis depuis longtemps. […] Julia et Bailey auraient passé la porte dès qu'ils auraient eu 18 ans et toi [Claudia] tu serais partie à l'université sans regarder en arrière. Et aucun d'entre nous n'aurait connu Owen, et j'aurais à peine connu chacun d'entre vous, j'aurais été loin de la maison depuis longtemps. Peut-être que nous nous serions vus une fois par an, pour des anniversaires ou le matin de Noël, mais nous aurions eu des vies séparées. Et cela n'aurait pas été une tragédie, ça aurait été juste comme c'est supposé être. La vérité c'est que nous sommes restés ensemble bien plus longtemps que la plupart des familles[794]. »

Alors que, sur le papier, *Party of Five* devait mettre en scène une famille brisée, elle est celle qui a été la plus soudée à l'écran depuis les familles présentes dans les *family dramas* des années 1970. Derrière une apparente modernité, la plupart des *family dramas* produits entre 1994 et 2010 cachent, derrière une diversification de façade, un discours qui tend à normaliser la famille, pour la faire correspondre encore et toujours à un modèle traditionnel. La plupart des *family dramas* sont ainsi garants du respect des normes sociales, notamment celles liées au genre.

---

[793] Ma traduction de : « BAILEY : We've gotta seem like we can handle everything ourselves, like a normal family, or else they have an excuse to split us up ».

[794] Ma traduction de : « CHARLIE : If they were alive, we all would've left years ago. […] Julia and Bailey would've been out that door at 18 and you would've gone off to college without even a look back. And none of us would know Owen and I'd barely know any of you, and none of you would know me, I would've been out of the house for so long. I mean, maybe we'd catch up once a year at a birthday party or Christmas morning, but we'd be off living separate lives. And that wouldn't be a tragedy. It'd just be how it was meant to be. The truth is we've stayed together so much longer than most families. ».

Dans sa liste des conditions de vies idéales pour un enfant américain, l'éditorialiste conservateur Andy Rooney écrivait :

> Une jeune fille devrait avoir une poupée et des patins à roulettes. Un garçon devrait avoir un vélo et une batte de baseball. Il n'y a rien de mal à ce qu'un garçon ait une poupée et une fille un vélo[795].

A la suite d'une phrase qui entérine une division genrée des activités des enfants, une deuxième phrase vient tempérer le conservatisme de son propos. Dans la plupart des *family dramas* du tournant des années 2000, on observe l'inverse : la mise en scène, en premier lieu, de familles non-traditionnelles, puis dans un deuxième temps, l'ajout de situations narratives tentant de réinstaurer les normes traditionnelles. Ainsi, dans *Party of Five*, la remise en cause du modèle familial traditionnel n'est pas le résultat de la volonté d'un de ses membres, comme cela arrivera dans de nombreux *family dramas* à la suite de la mort d'un parent[796], mais celui d'un accident qui a rendu les Salinger orphelins. Afin de compenser ce coup du sort, *Party of Five* va donc parfois tenter de réinstaurer des normes traditionnelles.

Quand Charlie voit son petit frère Owen, 4 ans, débarquer au petit-déjeuner avec une robe et du rouge à lèvres pour se déguiser, il lui suggère de s'habiller plutôt « en cow-boy, en footballeur ou en marin[797] » (S04E01). Dans l'épisode suivant, alors que Griffin vient juste de se marier avec Julia Salinger, un des amis du jeune homme lui fait remarquer que Julia ne « fait rien » à la maison et que par conséquent, c'est lui qui exécute les tâches ménagères (S04E02). Quand Griffin en fait le reproche à Julia, cette dernière claque la porte. Lors d'une explication plus apaisée, Julia explique à Griffin que quand ses parents étaient encore vivants, c'est son père qui faisait le ménage, non pas par envie mais « principalement parce que ma mère le faisait mal[798] ». Dans son dialogue, après avoir validé le fait que sa situation familiale exceptionnelle était due à une incompétence de sa mère, Julia accepte de se conformer aux normes attendues – et de s'occuper des tâches ménagères – dans le but d'accéder à la normalité.

---

[795] Ma traduction de : « A young girl should have a doll and roller skates. A boy should have a bike and a baseball bat. There's nothing wrong with a boy having a doll or a girl having a bike». ROONEY, 1992, p. 278.
[796] Voir partie III.2.1.
[797] Ma traduction de : « A cowboy, or a football player or... You know, a marine? ».
[798] Ma traduction de : « mostly 'cause mom sucked at it ».

Un autre moyen pour *Party of Five* – et pour la plupart des *family dramas* qui lui succèderont – de maintenir un imaginaire traditionnel, c'est la présence de tous les membres de la famille dans une seule et même maison qui constitue, comme dans les *family dramas* des années 1970, un refuge. Si, dans le cadre des familles n'ayant que des enfants mineurs – *7th Heaven, Once and Again*, *Gilmore Girls*, *Everwood*, *American Dreams* – cela semble être plutôt la norme, d'autres séries montrent des personnages majeurs qui vivent de manière plus ou moins temporaire chez leurs parents après avoir vécu, seul·e ou en couple, en dehors du foyer parental. Ce phénomène sociologique désigné comme la génération boomerang[799] permet aux *family dramas* de maintenir une unité de lieu, une maison familiale souvent grande et emblématique, mais également de montrer que la famille permet de réparer les accidents de la vie. Les personnages adultes de *family dramas* qui reviennent au foyer le font ainsi le plus souvent à la suite d'un traumatisme majeur dans leurs vies que ce soit la mort d'un parent ou d'un proche – Nate dans *Six Feet Under* (S01E01, S04E03), Sydney dans *Providence* (S01E01), Kitty dans *Brothers & Sisters* (S01E02) – d'un problème conjugal – dans *Judging Amy*, Amy retourne vivre chez sa mère après son divorce (S01E01) tout comme ses frères Peter et Vincent quand eux-mêmes se séparent de leurs compagnes (S06E01) ; dans *Providence*, Joanie s'installe définitivement dans la maison familiale à la suite de l'annulation de son mariage et de son accouchement (S01E02) – ou d'autres types de difficultés – dans *Brothers & Sisters*, Justin retourne vivre chez sa mère pour soigner ses addictions médicamenteuses (S01E09) et Rebecca s'installe dans la maison de Nora Walker, qu'elle pense être la veuve de son père, après une dispute avec sa mère Holly (S01E23). A de plus rares occasions, le retour des personnages majeurs chez leurs parents se fait pour des raisons financières : dans *Desperate Housewives*, Andrew, que sa mère Bree avait mis à la porte (S02E21), revient vivre chez elle (S03E03) alors qu'il était devenu sans domicile fixe ; dans l'épisode pilote de *Parenthood* (S01E01), Sarah retourne vivre avec ses deux enfants chez ses parents, tandis qu'elle est sans emploi. Au travers de ces différents exemples, la famille est perçue comme une réponse à tout événement contraignant dans la vie des individus qui la compose.

La reconstruction des familles passe également par l'utilisation d'éléments scénaristiques qui vont tenter de réparer les déséquilibres. Dans *Party of Five*, si Charlie a eu

---

[799] Francis GOLDSCHEIDER, Calvin GOLDSCHEIDER, *The Boomerang Age from Childhood to Adulthood: Emergent Trends and Issues for Aging Families*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage, 1999, p. 41.

un rôle plus paternel que fraternel vis-à-vis de ses frères et sœurs, c'est Kristen qui a tenu le rôle de mère de substitution, même dans les moments où elle n'est pas/plus la compagne de Charlie et bien avant de devenir mère elle-même. C'est d'ailleurs deux épisodes après que Diana – la fille de Charlie – soit partie vivre avec sa mère (S06E14) que Kirsten est enceinte (S06E16), permettant à la narration de toujours la percevoir comme une mère. Par ailleurs, on peut noter que dans la quatrième saison, Bailey vit en concubinage avec une femme plus âgée que lui, qui a déjà une fille, recréant un foyer familial qu'il n'a plus.

Bien qu'ils aient mis en scène à partir des années 1990 des modèles familiaux plus divers, les *family dramas* proposent en parallèle une mise en scène de la résistance à la séparation, qui engendre notamment les familles monoparentales et recomposées, à des degrés divers selon les séries concernées. Dans *Once and Again*, si Karen et Rick sont bien séparés, ils sont réunis avec leurs enfants en tant que famille à l'occasion d'un déplacement (S01E07). Si cette réunion d'un couple séparé n'est que symbolique et temporaire, d'autres séries mettent en scène le renoncement au divorce. Dans *Army Wives*, Franck et Denise Sherwood signent les papiers de leur divorce (S03E05) puis décident d'y renoncer dans l'épisode suivant (S03E06) ; Pamela Moran décide de divorcer de son mari Chase (S04E09) avant qu'ils ne se retrouvent au début de la saison suivante (S05E01). Ce motif narratif n'est pas propre aux *family dramas,* puisqu'à la même période, on le retrouve également dans des *teen dramas*[800], comme dans *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003) – une série dans laquelle les parents du héros adolescent divorcent, avant de se retrouver et d'avoir un enfant – ou dans *The Secret Life of the American Teenager* (*La vie secrète d'une ado ordinaire*, ABC Family, 2008-2013) – dans laquelle les parents d'Amy se séparent puis ont finalement un autre enfant.

Dans une tribune dans le *New York Times* paru en 2017, Stephanie Coontz analysait des sondages sur les opinions des jeunes américain·e·s concernant la famille traditionnelle. Elle note ainsi qu'en « 1994, 83% des jeunes hommes rejetaient la supériorité de la famille traditionnelle. En 2014, ce chiffre est descendu à 55%[801]. ». On peut penser que cet inversement de l'opinion est en partie dû aux représentations toujours sous-jacentes de familles

[800] Voir introduction.
[801] Ma traduction de : « In 1994, 83 percent of young men rejected the superiority of the male-breadwinner family. By 2014 that had fallen to 55 percent. ». Stephanie COONTZ, « Do Millennial Men Want Stay-at-Home Wives? », *The New York Times*, 2 avril 2017.

traditionnelles dans les fictions américaines, dont les *family dramas* font partie. Par de nombreux mécanismes narratifs et malgré une pluralité de modèles familiaux mis en scène, les *family dramas* dont la production s'est étalée entre 1994 et 2015 sont parvenus à maintenir une continuité thématique avec ceux produits entre 1972 et 1993 : la marginalisation des individus ne respectant pas un idéal familial de la classe moyenne.

III.4.2. A la marge du *family drama* dans les années 1990 et 2000 : la quasi inexistance des familles des classes populaires, un rempart infranchissable ?

> Je ne peux m'empêcher de rêver ce à quoi *Brothers & Sisters* aurait pu ressembler si j'avais eu la chance de la faire à ma façon. […] Une série qui pourrait explorer la vie des classes populaires dont le bien-être dépend de la fortune de l'entreprise familiale Ojai Foods[802].

Alors qu'il s'exprime sur son éviction récente, pour « différences créatives », de la série qu'il a contribué à créer 18 mois plus tôt, Jon Robin Baitz – créateur de *Brothers & Sisters* – imagine ce à quoi aurait pu ressembler la série s'il avait pu en avoir le contrôle. Dans les nombreuses pistes narratives qu'il évoque, Jon Robin Baitz mentionne une mise en scène des classes populaires, ce qui traduit son regret d'avoir créé un *family drama* qui, comme de nombreux avant lui, a mis en scène une famille de la classe moyenne supérieure américaine. Les regrets d'un auteur éconduit peuvent être perçus comme un vœu pieu un peu facile à formuler après coup, mais on remarque que Jon Robin Baitz met le doigt sur un vrai point aveugle du *family drama* : la représentation des classes populaires.

Si les classes populaires sont représentées dans les séries télévisées américaines, elles ne le sont quasiment exclusivement que dans des sitcoms. Julie Bettie en dresse une chronologie en trois périodes[803] : après les premières sitcoms télévisées des années 1950 – *Mama* (CBS, 1949-1957), *The Life of Riley* (NBC, 1949-1958), *The Honeymooners* (CBS, 1955-1956) – elle

---

[802] Ma traduction de : « I cannot help but dream about what my version of *Brothers & Sisters* would have looked like, had I been given the chance to try it my way. […] A show that could explore the lives of the low-income workers whose well-being depended on the fortunes of the family business Ojai Foods.». Jon Robin BAITZ, « Leaving Los Angeles (Part Two: Love) », *The Huffington Post*, 2 janvier 2008.
[803] Julie BETTIE, « Class Dismissed? Roseanne and the Changing Face of Working-Class Iconography », *Social Text*, Vol. 45, Hiver 1995, p. 125-149.

cite des séries produites ou développées par Norman Lear dans les années 1970 – *All in the Family* (CBS, 1971-1979), *Good Times* (CBS, 1974-1979), *Sanford and Son* (NBC, 1972-1977) – ainsi que des sitcoms produites au tournant des années 1990 – *Married... with Children* (*Mariés, deux enfants*, Fox, 1987-1997), *Roseanne* (ABC, 1988-1997, 2018) ou *Grace Under Fire* (*Une maman formidable*, ABC, 1993-1998). A cette liste, on peut ajouter deux autres séries plus récentes : *Malcolm in the Middle* (*Malcolm*, Fox, 2000-2006) et *The Middle* (ABC, 2009-2018). Cette profusion des représentations des familles des classes dominées dans les sitcoms et l'absence de ce motif dans les *family dramas* peut s'expliquer par le fait qu'il semble plus facile de rire ou de se moquer, des familles pauvres que de prendre au sérieux leurs problèmes, ce qui pourrait renvoyer à la réalité ce celles et ceux qui regardent ces programmes.

A l'exception notable des familles des *nighttime soaps* appartenant aux classes dominantes (les Ewing dans *Dallas*[804], les Carrington dans *Dynasty*, dans *Falcon Crest*) et les familles des *family dramas* ruraux, appartenant aux classes populaires de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle (les Walton dans *The Waltons*, les Ingalls dans *Little House on the Prairie*), la plupart des familles mises en scène dans les *family dramas* depuis les années 1970 sont issues des classes moyennes contemporaines, qu'elles soient plus ou moins favorisées – comme les Lawrence dans *Family*[805], les Walker dans *Brothers & Sisters*. Tous ces personnages habitent le plus souvent dans des (grandes) maisons dans des quartiers résidentiels comme Wisteria Lane, le quartier fictif dans lequel se déroule l'action de *Desperate Housewives*. Les quatre familles de personnages principaux qui y habitent semblent avoir des maisons de taille similaire, bien qu'ils n'aient pas les mêmes niveaux de vie : on peut se demander s'il semble crédible qu'un plombier célibataire (Mike) puisse se payer une aussi grande maison. De la même manière, dans *Gilmore Girls*, on peut s'interroger sur la capacité de Lorelai Gilmore, une mère célibataire gérante d'un établissement hôtelier, à acheter seule une grande maison estimée à 2,8 millions de dollars[806]. Déjà observé auparavant avec la série *Friends* (NBC, 1994-2004), ce phénomène consiste à mettre en scène des personnages dans des logements qui sont en

[804] Sari THOMAS, Brian P. CALLAHAN, « Allocating Happiness: TV Families and Social Class », *Journal of Communication*, Vol. 32, No. 3, Septembre 1982, p. 184-190.
[805] *Ibid.*
[806] Alicia ADAMCZYK, « How Can Lorelai Gilmore Afford a $2.8 Million Home? », *Money*, 20 octobre 2015.

inadéquation avec leurs revenus supposés. Cet artifice narratif permet de marginaliser un peu plus les classes populaires.

Dans les *family dramas*, la pauvreté n'existe qu'à la marge. Quand des personnages principaux rencontrent des difficultés financières, ils sont de fait exclus du centre de gravité de la fiction, comme dans *Desperate Housewives*, quand Mike et Susan doivent mettre leur maison de Wisteria Lane en location pour pouvoir rembourser leurs dettes (S06E23). La plupart du temps dans les *family dramas*, la pauvreté est incarnée par des personnages secondaires, comme celles et ceux dont s'occupe Maxine dans *Judging Amy*. Quoi qu'il arrive, selon les *family dramas*, le meilleur moyen de sortir de la pauvreté reste de se conformer au modèle familial traditionnel : dans *Parenthood*, alors qu'au début de la série, Sarah est dans une situation financière très précaire, elle finit par acheter une maison quand elle se marie dans la sixième et dernière saison.

Les deux seuls *family dramas* à avoir représenté des personnages principaux issus de classes populaires sont les deux plus anciens, *The Waltons* et *Little House on the Prairie*. Dans ces séries, dont l'action est antérieure de plusieurs décennies au moment de leur production, la représentation est conforme à ce que Sari Thomas et Brian P. Callahan nomment le mythe de l'heureux pauvre[807]. Ces séries, si elles mettaient en scène des personnages relativement pauvres, portaient un regard en phase avec les politiques publiques américaines des années 1990 : ainsi, les familles Walton ou Ingalls ne se plaignaient pas et tentez toujours d'améliorer leurs conditions de vies par leurs propres moyens et non avec l'aide de quelquonque institution. Si certaines séries ont parfois réutilisé les formules narratives des *family dramas* ruraux – *The Young Pionners* (ABC, 1978), *The Chisholms* (CBS, 1979-1980), *Palmerstown U.S.A.* (CBS, 1980-1981), *Legacy* (UPN, 1998-1999) – la plupart des *family dramas* depuis *Family* présentent des familles américaines contemporaines de la période de leur production. Le fait qu'aucun *family drama* des années 2000 n'ait représenté de familles de classes populaires peut s'expliquer par l'imaginaire familial que ces séries ont voulu mettre en place depuis les années 1970. L'idéal familial traditionnel – un homme qui travaille, une femme qui s'occupe de son foyer et des enfants – qui constitue la norme télévisuelle est un mythe issu de la classe moyenne. Or, les familles les plus pauvres ne peuvent pas correspondre à cette norme, puisque les femmes

[807] Ma traduction de : « happy poor ». THOMAS, CALLAHAN, 1982. Voir partie I.4.1.

qui en sont issues n'ont souvent pas d'autre choix que de travailler en dehors de leur foyer, se livrant ainsi à des doubles journées[808]. Dans le but de construire un imaginaire familial idéal, il est donc plus facile de mettre en scène des familles de classes moyennes et dominantes que celles des classes dominées.

A cause de la multiplication des offres télévisuelles depuis la fin des années 1970, les chaînes ne cherchent plus uniquement à proposer des programmes destinés à plaire au grand public mais également à des publics de niche. La pression des annonceurs auxquels sont soumises la plupart des chaînes les ont amenés à proposer un imaginaire familial correspondant au principe du rêve américain tel que défini par James Truslow Adams en 1931 : « la vie devrait être plus riche et plus complète pour tout le monde[809] ». Il n'est alors pas étonnant que ce soit sur la chaîne payante premium Showtime, échappant aux pressions financières des annonceurs publicitaires, qu'ait vu le jour l'unique *family drama* à ce jour à avoir pris pour sujet une famille de classes populaires : *Shameless* (Showtime, depuis 2011).

III.4.3. Épilogue : enjeux contemporains du *family drama* à l'époque de la « *peak tv* »

Le 7 août 2015, alors qu'il est invité à prendre la parole pendant un quart d'heure, John Landgraf – président de la chaîne du câble basique FX – pose un constat simple sur l'industrie télévisuelle américaine contemporaine : « Il y a tout simplement trop de télévision[810] ». Ce qui motive cette déclaration, c'est la croissance exponentielle du volume de production de séries aux États-Unis : tous diffuseurs de contenus confondus, en 2010, il y avait 216 séries en cours de production. En 2017, on a compté plus de 487 séries différentes en cours de production, soit une augmentation de plus de 225% en sept ans[811]. Ce phénomène est depuis communément connu sous le terme de « peak tv », ou « trop plein télévisuel[812] ». Si ce chiffre est aussi important, c'est notamment parce que les trois actrices historiques du secteurs – chaînes

---

[808] RUSSELL HOCHSCHILD, 1989, p. 15.
[809] Ma traduction de : « life should be made richer and fuller for everyone ». James TRUSLOW ADAMS, *The Epic of America, New Brunswick*, Londres, Transaction Publishers, 2012 [1931], p. 308.
[810] Ma traduction de : « There is simply too much television ». Mark LAWSON, « Four hundred shows and no time to watch them: is there too much TV on television? », *The Guardian*, 14 août 2015.
[811] Jason LYNCH, « There's No Stopping Peak TV, as 487 Scripted Series Aired in 2017 », *Adweek*, 5 janvier 2018.
[812] Benjamin CAMPION, « La critique sérielle à l'ère du trop-plein télévisuel : 'Tu n'as rien vu à Hollywood'.», *Cinéphilies/Sériephilies 2.0, perspectives internationales*, Université Sorbonne Nouvelle, 8 juin 2017.

gratuites, chaînes du câble basique, chaînes payantes Premium – ont augmenté leur volume de production – respectivement de 13%, 47% et 483% entre 2002 et 2017 – mais également parce qu'une quatrième actrice à fait son apparition : la vidéo à la demande par abonnement, symbolisée notamment par Netflix, Prime Video (Amazon) et Hulu. En 2017, ces plateformes diffusent 24% des séries produites aux États-Unis, alors que cinq ans auparavant, en 2012, elles en diffusaient 5%.

En s'imposant comme une actrice majeur du secteur, la vidéo à la demande par abonnement a bouleversé le modèle industriel comme l'avaient fait les chaînes payantes premium à la fin des années 1990. Après que HBO et Showtime aient démocratisé le lancement de séries à tout moment de l'année avec des saisons comptant un nombre réduit d'épisodes[813], Netflix et les autres plates-formes de vidéo à la demande par abonnement ont réutilisé ces recettes industrielles et sont allées plus loin en s'adaptant aux habitudes de visionnage de certain·e·s consommateurs/trices. Dès 2013, Netflix a commencé à proposer la diffusion de ses séries originales[814] (« Netflix Originals ») par bloc de saison entière et non plus par diffusion hebdomadaire. Ainsi, les treize épisodes que constituent la première saison de *House of Cards* furent disponibles sur la plateforme le même jour, le 1er février 2013. Si la temporalité de la saison télévisuelle a été sérieusement atteinte et bien que les écrans où l'on peut « consommer » de la fiction audiovisuelle se sont multipliés, le téléviseur reste un repère pour beaucoup de spectateurs/trices. Malgré l'annonce régulière de sa disparition imminente, 96,5% des foyers états-uniens en possèdaient au moins un qui permet de recevoir des programmes de flux ou à la demande en 2017[815].

Malgré le bouleversement du paysage audiovisuel et des usages, force est de constater que la matrice des séries télévisées est restée stable depuis les années 1980 : elle se définit toujours par une fiction sérielle souvent feuilletonnante, découpée en épisodes dont la durée est comprise entre 22 et 60 minutes, qui sont diffusés sur une année ou une fois par an, dans une unité que l'on nomme « saison ». Le *family drama*, quant à lui, existe toujours aujourd'hui. A l'image du paysage audiovisuel, il s'est répandu sur l'ensemble des types de chaînes et de

---

813 Voir partie III.1.2.2.

814 Séverine BARTHES, « De quoi la série originale Netflix (Netflix Original) est-elle le nom ? », *Numérisation généralisée de la société*, CRICIS, Montréal, Mai 2018.

815 http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2017/nielsen-estimates-119-6-million-us-tv-homes-2017-2018-tv-season.html, consulté le 27 février 2018.

plates-formes. Alors que *Shameless* (Showtime, depuis 2011) faisait le lien avec la période précédente, huit autres *family dramas* sont apparus entre 2012 et 2018 : *Dallas* (TNT, 2012-2014) – un *revival*[816] du *nighttime soap* du même nom – *The Fosters* (ABC Family, 2013-2016 ; Freeform, 2016-2018), *Transparent* (Prime Video, depuis 2014), *Bloodline* (Netflix, 2015-2017), *Chesapeake Shores* (Hallmark, depuis 2016), *This Is Us* (NBC, depuis 2016), *Big Little Lies* (HBO, depuis 2017), *Dynasty* (depuis 2017, The CW) – un *reboot*[817] du *nighttime soap* du même nom – et *Here and Now* (HBO, 2018). Sur les dix exemples, on compte ainsi deux séries diffusées sur des chaînes gratuites – *This Is Us* et *Dynasty* – trois séries diffusées sur des chaînes payantes premium – *Shameless*, *Big Little Lies* et *Here and Now* – trois séries diffusées sur des chaînes du câble basique – *Dallas*, *The Fosters* et *Chesapeake Shores* – et deux séries diffusées sur des plateformes de vidéo à la demande par abonnement, *Transparent* et *Bloodline*.

Les *family dramas* des années 2010 reprennent parfois des thématiques abordées précédemment dans des séries du même genre : ainsi, les nouvelles versions de *Dallas* et *Dynasty*, ainsi que *Bloodline*, ont remis en avant la thématique de la famille conflictuelle, tout en la faisant évoluer. *Dynasty* est le meilleur exemple de cette évolution. Dans la série originale, la représentation du personnage homosexuel Steven Carrington cherchait majoritairement à ramener le personnage dans le « droit chemin », en allant jusqu'à lui faire épouser une femme – Sammy Jo – et avoir un enfant avec elle[818]. Dans le *reboot*, Steven Carrington est toujours homosexuel et se marie toujours avec Sammy Jo, qui n'est plus une femme hétérosexuelle mais un homme homosexuel, aussi connu sous le nom de Sam Jones. Cette reconfiguration du personnage de Sammy Jo permet également de modifier la raison des relations conflictuelles entre Steven et son père : si à l'origine, Blake reprochait à son fils son « dysfonctionnement sexuel[819] », les deux personnages se confrontent désormais sur des thèmes actuels, tels que la défense de l'environnement. Par ailleurs, dans sa version d'origine, *Dynasty* ne comportait que deux personnages principaux non-blancs : Dominique Deveraux et Brady Lloyd. Dans son *reboot*, la série voit certains personnages blancs transformés, tels Cristal Carrington (Krystle

[816] Terme anglais qui désigne la reprise d'une œuvre préexistante au moment où s'achevait sa narration d'origine.
[817] Terme anglais qui désigne la reprise d'une œuvre préexistante tout en réinitialisant sa narration. Le *reboot*, souvent créé par l'équipe de l'œuvre d'origine, se différencie du *remake*, qui désigne la création d'une nouvelle version d'une œuvre par une équipe créative différente.
[818] Voir partie II.4.2.
[819] *Ibid.*

Carrington dans la version d'origine) qui est latina ou tous les membres de la famille Colby qui sont désormais noir·e·s.

Les *family dramas* des années 2010 ont évolué en termes de représentation des classes sociales – avec la famille de classe populaire dans *Shameless*, bien que la série reste un exemple très isolé – mais également des groupes ethno-raciaux minoritaires – avec le casting très diversifié de *Here and Now*, centré sur un couple hétérosexuel blanc – Greg Boatwright Audrey Bayer – qui a adopté une enfant africaine, un enfant asiatique, un enfant latino et a eu une enfant biologique blanche. Créé par Alan Ball – l'auteur d'un *family drama* mémorable, *Six Feet Under – Here and Now* n'a pas trouvé son public et fut annulé au bout d'une seule saison. Bien que les personnages ne soient pas développés uniquement via le prisme de leur identité ethno-raciale, on peut penser que le public a pu être rebuté par cette constitution très artificielle d'une micro-société américaine hyper-égalitaire dans le cadre de la classe moyenne supérieure. A de nombreuses reprises dans la série, on peut percevoir les parents (blancs) comme étant très fiers d'afficher ainsi leur progressisme de façade, tout en étant très éloignés des réalités de la vie des groupes ethno-raciaux dont sont issus leurs enfants – par exemple quand Audrey excuse des lycéens ayant mis en scène la pendaison symbolique d'un Noir en disant : « c'est inacceptable mais ce ne sont que des gamins[820] » (S01E03) et plus tard quand elle déclare qu'elle aurait « donné n'importe quoi pour ressembler à une abrutie hippie libérale plutôt qu'à une abrutie suprémaciste blanche enragée[821] ».

Alors que les *family dramas* du tournant des années 2000 avait parfois mis en scène des familles homoparentales, présentes dans des castings choraux, *The Fosters* est le premier *family drama* à se focaliser uniquement sur ce type de foyer. La série, qui a duré cinq ans, met en scène un couple lesbien composé d'une Blanche et d'une Latina. C'est pour promouvoir la représentation des Latinos et rendre hommage à sa tante lesbienne que la chanteuse Jennifer Lopez décida de produire *The Fosters*[822]. L'abolition de la norme familiale hétéronormée est définitivement entérinée par *Transparent*, une série qui se focalise sur un homme transgenre, père de trois enfants adultes, qui entame sa transition. La série – créée par Jill Soloway, qui

[820] Ma traduction de : « It's unacceptable. But these are just kids ».
[821] Ma traduction de : « I would have given anything to look like a hippy-dippy liberal asshole instead of a raging white supremacist asshole ».
[822] Ashley LEE, « Jennifer Lopez to Be Honored at GLAAD Media Awards », *The Hollywood Reporter*, 24 mars 2014.

avait été l'une des productrices de *Six Feet Under* – est comme *The Fosters*, inspirée d'une expérience personnelle de sa créatrice, en tant que fille de père transgenre[823].

Bien que plusieurs *family dramas* ont pu marquer la décennie 2010, *This Is Us* (NBC, depuis 2016) est celui qui apparaît comme le plus important ces dernières années, pour des raisons industrielles mais également pour sa représentation de l'imaginaire familial. *This Is Us* met en scène une famille américaine, formée par deux parents – Jack et Rebecca Pearson – qui ont des triplé·e·s – Kevin, Kate et Randall. Quand la série débute, les deux frères et leur sœur – né·e·s en 1980 le jour des 36 ans de leur père, Jack – célèbrent leur 36ème anniversaire et sont à un tournant dans leur vie : Kate rencontre Toby qui deviendra son mari et le père de son enfant ; Kevin décide de démissionner de la *sitcom* dans laquelle il joue le personnage central ; et Randall rencontre son père biologique. En effet, si Kevin et Kate sont les enfants biologiques de Jack et Rebecca, Randall est leur fils adoptif. Il est né le même soir que son frère et sa sœur et fut adopté par Jack et Rebecca afin de « combler » le vide affectif et numérique laissé par la mort in-utero de leur troisième triplé, Kyle. Au début de la série, Kate et Kevin sont célibataires, alors que Randall est marié avec Beth avec qui il a deux enfants, Tess et Annie. L'originalité de la série par rapport aux *family dramas* précédents réside dans son utilisation d'une narration multi-temporelle. Si la majorité de l'action de la série se déroule au temps présent, elle navigue entre une multitude d'époques différentes par l'intermédiaires de *flash-backs* et de *flash-forwards* dans un intervalle de près d'un siècle, depuis l'enfance de Jack et Rebecca au tournant des années 1950 jusqu'à un futur plus ou moins proche, qu'on peut estimer entre 2035 et 2045 (S03E18). Jusqu'à présent, l'action se déroule majoritairement à quatre périodes : au tournant des années 1980, juste avant et au moment de la naissance des triplé·e·s ; à la fin des années 1980, quand les enfants ne sont pas encore adolescent·e·s ; au milieu des années 1990, durant leur adolescence ; en 2016, l'époque contemporaine de la diffusion.

A l'époque où commence la diffusion de la série, en septembre 2016, NBC a déjà une expérience solide dans le domaine du *family drama* puisqu'elle en a mis vingt-et-un à l'antenne – soit un quart des séries du genre, dont huit ont duré au moins deux saisons – depuis *Little House on the Prairie* jusqu'à *Parenthood*. Quand ce dernier quitte l'antenne, en janvier 2015,

[823] Taffy BRODESSER-AKNER, « Can Jill Soloway Do Justice to the Trans Movement? », *The New York Times Magazine*, 29 août 2014.

This Is Us n'existe que sous la forme d'un scénario qui « prend la poussière dans un tiroir[824] », écrit par Dan Fogelman – notamment co-scénariste de quatre films produits par les studios Disney/Pixar : *Cars* (*Cars : Quatre Roues*, 2006), *Bolt* (*Volt, star malgré lui*, 2008) *Tangled* (*Raiponce*, 2010) et *Cars 2* (2011). A l'époque, le dernier *family drama* à avoir connu un succès mondial est *Desperate Housewives*, lancé plus de dix ans auparavant. Après avoir été un projet de ABC Studios, *This Is Us* est revendu à 20th TV, maison mère de la chaîne Fox, avant d'atterrir sur NBC. Dans les années 2010, la tendance n'est plus vraiment au *family drama*, par conséquent, les dirigeant·e·s de chaînes ne pensent pas forcément faire recette avec une série de ce genre mais pour autant, elle pourrait remplir un vide dans les programmes, combler une attente supposée d'un public, peut être restreint mais fidèle.

Comme rien ne présageait *This Is Us* du succès qu'il allait avoir, la série est lancée en septembre 2016 dans une case où la pression de l'audience est un peu moins forte, celle du mercredi à 22h. Au vu des résultats très satisfaisants des deux premiers épisodes, NBC bascule *This Is Us* dans la case plus familiale de 21h dès le mois d'octobre, un choix payant au vu des audiences annuelles : en 2016/2017 *This Is Us* est le sixième programme le plus vu de la saison et en 2017/2018, la série gagne même deux rangs pour atteindre la quatrième place[825]. Pour comprendre la popularité historique de *This Is Us*, il faut également le comparer avec les séries du même genre qui l'ont précédé : sur les soixante *family dramas* diffusés sur des chaînes gratuites avant lui, seule *Desperate Housewives* – en 2004/2005 – avait atteint l'une des dix premières places des audiences lors de sa première saison, et seuls cinq *family dramas* avait réussi à se maintenir à ce niveau pendant au moins deux saisons consécutives – deux saisons pour *The Waltons* (1973-1975), trois pour *Falcon Crest* (1982-1985), quatre pour *Dynasty* (1982-1986), cinq pour *Desperate Housewives* (2004-2009) et sept pour *Dallas* (1979-1986). *This Is Us* se place ainsi dans les six *family dramas* les plus populaires de l'histoire du genre.

Innovant en termes de narration, *This Is Us* fait aussi évoluer le *family drama* par sa diversification des représentations. Dès l'épisode pilote, la série met en scène des personnages hors norme, notamment les triplés (S01E01). Lors de sa deuxième apparition dans l'épisode, Kate est mise en scène de dos, presque nue – ne portant qu'un slip – alors qu'elle monte sur un

[824] Ma traduction de : « just another script collecting dust in a drawer ». Lacey ROSE, On Set With 'This Is Us': TV's Feel-Good Megahit Ups the Stakes in Season 2, The Hollywood Reporter, 13 septembre 2017.
[825] https://timbrooks.net/wp/ratings/, consulté le 2 mai 2019.

pèse-personne. A lire cette phrase, on pourrait croire qu'il s'agit d'une représentation malheureusement courante des corps féminins à la télévision et au cinéma, mais Kate est obèse, et sa lutte contre cette maladie sera un des arcs narratifs de la première saison. Une telle image est rare, surtout sur une chaîne gratuite. Il y a bien un personnage qui est utilisé pour ses atouts physiques dans l'épisode pilote, mais c'est un homme : Kevin. Acteur dans la sitcom à succès *The Manny* – jeu de mot qui contracte les termes anglais « man » (« homme ») et « nanny » (« nounou ») – Kevin est réduit à être un sex-symbol, apparaissant la plupart du temps torse nu (il ne porte pas de tee-shirt dans quatre scènes sur sept de l'épisode). Mais le personnage qui semble le plus bousculer les normes dans l'épisode pilote, c'est Randall. Contrairement à son frère et sa sœur, il a réussi autant sa vie professionnelle – il semble avoir un poste important – que familiale – il est marié et père de deux filles. Comme avec David dans *Six Feet Under*, ce n'est pas un couple blanc hétérosexuel qui est le plus uni dans *This Is Us*[826], mais une famille noire qui symbolise le rêve américain dans les derniers mois de la présidence de Barak Obama. En effet, Beth et Randall ne font pas partie des classes moyennes supérieures, mais ont dû travailler pour gagner leur émancipation.

Quand on étudie les quatorze personnages principaux différents des trois premières saisons de la série, on remarque que plus de la moitié – Randall, Beth, Miguel (le second mari de Rebecca), Annie, Tess, Zoe (la cousine de Beth), Deja (la fille adoptive de Randall et Beth) et William (le père biologique de Randall) –sont non-blancs : sept sont noirs, un est latino. Par ailleurs, deux sont homosexuel·le·s déclaré.e.s : William et Tess qui sont respectivement grand-père et petite fille. Ces personnages ne correspondent pas aux représentations traditionnelles des homosexuel·le·s à la télévision, notamment par leur âge – William a 62 ans et Tess 13 ans quand on apprend leur orientation sexuelle. Le *coming out* de William intervient à la moitié de la première saison, alors qu'il habite chez son fils Randall, et qu'il a invité un « ami » au repas de Noël familial : un homme nommé Jessie (S01E10). Randall s'interroge alors sur les liens qui unissent Jessie à son père.

> RANDALL : Est-ce que William a déjà mentionné un Jessie ?
> BETH : Hum non, pas à moi en tout cas.
> RANDALL : Je ne sais pas qui il est.
> TESS : Je pense que c'est comme pour Roy à l'école.

[826] Voir partie III.2.3.2.

RANDALL : Qui est Roy ?
TESS : Celui qui a deux papas.
RANDALL : Qu'est-ce que tu veux dire par « deux papas » ? Je ne…
TESS : Papa, grand-père est homosexuel[827].

Ce qui marque dans cette scène, c'est la manière qu'a la fille de 11 ans de trouver normal que son grand père soit homosexuel, alors que ses parents sont plus circonspects. Deux ans plus tard, alors qu'elle vient d'avoir ses premières règles, c'est cette même Tess qui confie sa propre homosexualité à sa tante Kate :

KATE : Je sais que tu as une mère mais si il y a n'importe quoi dont tu veux me parler, à tout moment… Je veux dire, bientôt, tu vas avoir ton premier baiser. Et ton premier petit-copain.
TESS : Ou petite copine[828].

Cette scène fonctionne, comme la première, non pas sur une déclaration mais sur une insinuation – quand un enfant a « deux papas », on comprend que ses parents sont homosexuels, tout comme quand une jeune fille dit qu'elle espère avoir une petite-amie, on comprend qu'elle peut être homosexuelle – et montre l'homosexualité comme un mode de vie totalement intégré à l'imaginaire américain contemporain. Elle ne ressemble par exemple en rien à celle où David faisait son *coming out* à sa mère dans *Six Feet Under* (S01E12) – en lui disant simplement « je suis homosexuel[829] » – ou celle où Andrew se confiait à son père dans *Desperate Housewives* (S01E18) – une scène extra-diégétique qui n'est que relatée par les principaux concernés. Le *coming out* de William puis de Tess dans *This Is Us* est en revanche banalisé, comme si c'était entré dans les mœurs.

Pour autant, si la représentation des personnages non-blancs et – dans une moindre mesure – de l'homosexualité sont deux des atouts de la série, elle reste problématique dans les rapports femmes/hommes. A l'image de Charles Ingalls dans *Little House on the Prairie*, les personnages masculins de *This Is Us* comptent sur le dévouement des femmes qui les entourent pour les aider à accomplir leur destin : ainsi, au début de la série, Beth et Rebecca sont mère au

[827] Ma traduction de : « RANDALL : Did William ever mention a Jessie? BETH : Uh, not to me. RANDALL : I don't know who that is. TESS : I think it's like Roy at school. RANDALL : Who's Roy? TESS : The one with two dads. RANDALL : What do you mean two dads? I don't... TESS : Dad, Grandpa's gay. ».
[828] Ma traduction de : « KATE : I know you have a mom, but if there's anything you ever want to talk to me about, anytime... I mean, pretty soon, you're gonna have your first kiss. And your first boyfriend. TESS : Or girlfriend. ».
[829] Ma traduction de : « I'm gay ».

foyer et Kate, qui n'est ni mère ni mariée, supervise la carrière de son frère en tant que manageuse. Analysant la relation entre Jack et Rebecca, Aurore Renaut souligne qu'elle évolue au fil des saisons[830]. Cela met en lumière la difficulté, voire l'impossibilité, d'analyser une série en cours de production, puisque les représentations évoluent jusqu'à la clôture choisie ou subie de la série[831]. Ainsi, Kate arrête très vite de travailler pour son frère (S01E03). Beth, quant à elle, recommence à travailler quand son mari Randall devient père au foyer (S02E01) – à la manière de Lynette dans *Desperate Housewives*[832] – mais se fait licencier un an plus tard (S03E03) pour causes économiques, un choix scénaristique très opportuniste puisque son mari Randall est alors en pleine campagne électorale. Après quelques mois de chômage, Beth décide de se reconvertir et de devenir professeure de danse (S03E13), une discipline qu'elle avait pratiquée plus jeune à un haut niveau. Mais dès l'épisode suivant, Randall demande explicitement à Beth d'abandonner son poste afin de s'occuper de leurs filles, car lui-même travaille tard le soir et le couple ne peut, selon Randall, se payer une solution satisfaisante de garde d'enfant (S03E14). Beth refuse ce choix, ce qui va amener le couple au bord de la rupture (S03E16), mais alors que Randall est sur le point de démissionner pour permettre à sa femme de continuer à travailler et sauver son couple, cette dernière loue un local à Philadelphie et propose à son mari d'y déménager en famille (S03E18). La solution ne se trouve donc pas dans le sacrifice du personnage masculin mais dans le compromis élaboré par le personnage féminin. Pour autant, la série n'étant – théoriquement[833] – pas encore terminée, nous ne pouvons encore dessiner complètement l'imaginaire familial de *This Is Us*.

[830] Aurore RENAUT, « *This Is Us*, Un mélodrame masculin », *Le genre & l'écran*, 28 juin 2017.
[831] Pour la question de l'analyse des séries en cours de production, voir introduction.
[832] Voir partie III.3.2.1.
[833] Au 16 mai 2019, la série n'a pas été ni renouvelée ni annulée.

> Après tant de bouleversements, de changements, il serait temps de s'apercevoir d'une chose [...] on change quelquefois le prix, quelquefois le bouchon, mais c'est toujours la même piquette qu'on nous fait boire. **Plus ça change, plus c'est la même chose**[834].

Un an après l'instauration de la Deuxième République française, le journaliste satirique Alphonse Karr se moque du système politique en place avec une expression qui passera à la postérité, notamment utilisée par John Fiske pour désigner l'évolution des *family sitcoms*[835]. Au vu de notre travail, cette expression pourrait également s'appliquer aux *family dramas* puisque les 80 séries qui constituent ce genre ont connu des évolutions depuis 1972 en mettant parfois en scène des imaginaires différents, mais ont également des importantes caractéristiques communes, qui font leur unité et leur cohérence.

« *The more things change…* »

En observant la généalogie des *family dramas*, on peut constater que le genre a pu bénéficier de « modulations génériques », des « variations créées à partir d'une même formule[836] ». Le genre a d'abord émergé par le biais des *family dramas* ruraux, forme évoluée des westerns familiaux des années 1960 – tels *Bonanza* (NBC, 1959-1973) ou *The Big Valley* (*La Grande Vallée*, ABC, 1965-1969) – qui a abandonné les armes et la violence tout en conservant le décor rural et le cadre temporel passé en y ajoutant un foyer chaleureux. *The Waltons* et *Little House on the Prairie* se sont alors installés dans les programmes (tous genres confondus) les plus populaires des années 1970 grâce à leur représentation nostalgique de familles de classes populaires dans des temporalités mythifiées de l'Histoire américaine. A la fin de cette décennie, le genre du *family drama* a définitivement établi le motif familial dans les séries dramatique de *prime time* en resituant son action à l'époque contemporaine tout en s'inspirant du documentaire *An American Family* (PBS, 1973) dans *Family* ou des *sitcoms*

[834] Alphonse KARR, *Les Guêpes*, Paris, Michel Levy, t. 6, 1862 p. 305. La phrase en gras est mon annotation.
[835] BLOT, 2013, p. 5.
[836] BEYLOT, 2005, p. 138-139.

familiales dans *Eight is Enough*, pour créer une deuxième modulation : le *family drama* péri-urbain, qui a commencé à représenter des familles de classes moyennes de banlieue.

Au tournant des années 1980, après que les quatre premiers *family dramas* aient mis en place un imaginaire familial idéal, *Dallas* s'est inspiré du genre du *soap opera* pour emmener le *family drama* dans une nouvelle direction : un imaginaire de la famille conflictuelle. *Dallas* formalise un nouveau type de *family drama*, le *nighttime soap*, une classification dans laquelle on peut inclure des séries qui mettent en scène des familles très riches – *Dallas*, *Dynasty* et *Falcon Crest* – ou de la classe moyenne supérieure de banlieue – *Knots Landing* – qui auront toute leur place dans les meilleures audiences de la décennie. Ces *nighttime soaps*, notamment au travers de leurs personnages féminins, proposent une illustration du *backlash* conservateur alors à l'œuvre dans la société américaine et la démonstration a contrario de la nécessité pour les familles américaines de maintenir le modèle nucléaire, sous peine de voir leurs relations devenir aussi conflictuelles que celles des Ewing ou des Carrington. A l'opposé de la démesure narrative et visuelle des *nighttime soaps*[837], certains *family dramas* de la fin des années 1980 « aspirent à plus de 'réalisme[838]' » tels les *yuppie programs*[839]. Il s'agit de *family dramas* péri-urbains pour public familial – *Our House* et *Life Goes On* – adulte mixte – *thirtysomething* et *I'll Fly Away* – ou féminin – *Sisters*. Ces séries qui, en apparence, entrent plus en résonnance avec la réalité des classes moyennes américaines contemporaines proposent pour autant une idéologie parfois similaire aux *nighttime soaps*, tant elles ambitionnent un retour au modèle familial traditionnel.

A partir des années 1990, les scénaristes semblent avoir pris en compte la diversité des situations familiales et commencent ainsi à représenter – de manière inégale – des familles en dehors des canons télévisuels habituels (blanche, hétérosexuelle et nucléaire) : *Party of Five* met ainsi en scène une famille orpheline et ouvrira la voie à un motif récurrent de cette époque, la mort d'un parent comme moteur de la reconstruction familiale (présent, à des degrés divers, dans neuf des quinze *family dramas* principaux de la période) ; *Providence*, *Once and Again,*

---

[837] FEUER, 1995, p. 118-121.
[838] Ma traduction de : « aspire[s] toward 'realism' ». THOMPSON, 1996, p. 15.
[839] « Yuppie » étant l'acronyme de « young urban professional » (« jeune urbain·e actif/ve »), les « yuppie programs » sont des séries à destination d'un public cultivé – FEUER, 1995, p. 43-59 – telles *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1989) ou *St. Elsewhere* (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988). Robert J. Thompson créé quant) lui une cohérence entre toute ces séries qu'ils nomme la *quality television* - .

Judging Amy, *Gilmore Girls*, *Everwood* et *Parenthood* mettent en scène des familles monoparentales – souvent féminines – ou recomposées ; *Six Feet Under*, *Brothers & Sisters* et *Desperate Housewives* proposent des familles homoparentales ; *Resurrection Blvd.*, *Soul Food* et *Army Wives* focalisent toute ou partie de leur action sur des familles entièrement composées de personnages non-blancs. Si *7th Heaven* et *American Dreams* semblent être, au premier abord, des exceptions dans le corpus de cette période en privilégiant des familles nucléaires dans un temps du récit contemporain (1996-2007) ou dans une époque révolue (1963-1966), on a pu observer dans les quinze *family dramas* principaux du tournant des années 2000 une résistance du modèle traditionnel familial et une restauration de la norme, notamment à travers l'étude de différents personnages féminins : les mères au foyer dans le contemporain et dans le passé, les « *soccer moms* » (mères au foyer « modernes ») ou les « '*not'rules girls* » (personnages qui n'arrivent pas à se conformer aux normes et aux « règles »). Pour autant, contrairement aux *nighttime soaps*, la plupart des personnages des *family dramas* du tournant des années 2000 surmontent leurs désaccords en communicant, en rétablissant un imaginaire familial complexe mais apaisé.

Près de 47 ans après le début de la diffusion de *The Waltons*, le *family drama* s'est constitué comme un genre à part entière de la fiction télévisuelle américaine, en évoluant mais en conservant un socle idéologique commun.

« *…the more they stay the same* »

Depuis 1972, le *family drama* s'est construit autour d'un questionnement principal : qu'est-ce qu'une famille ? La réponse apportée par la plupart des 80 séries du genre réside notamment dans le symbole de la maison familiale, élément de décor central et emblématique qui réunit les membres de la famille, parfois même quand ils/elles sont adultes[840]. La maison constitue un refuge au sens propre – par exemple, dans *Desperate Housewives*, pour s'abriter lors d'un ouragan (S04E09-10) – comme au sens figuré – pour se protéger des évolutions de la société comme dans *The Waltons*, *Little House on the Prairie* et *7th Heaven* ou de catastrophes

[840] Voir partie III.4.1.

familiales comme dans *Party of Five*, *Providence* et *Six Feet Under*. Le *family drama* semble promouvoir la maison familiale comme lieu et moyen de régler les problèmes des familles et non la Maison-Blanche – l'État fédéral – dans la continuité de l'idéologie auto-suffisante existante depuis le XVIe siècle[841]. Au cours des 47 années d'existence du genre, un « portrait-robot » de la famille type d'un *family drama* s'est dessiné. Elle est d'abord constituée de personnages blancs, à l'exception notable de *Soul Food* et *Resurrection Blvd.* – qui se focalisent sur des personnages non-blancs[842] –, mais également de *Six Feet Under*, *Everwood* et *Parenthood* – qui mettent en scène chacun un couple mixte –, quand *Army Wives* et *Desperate Housewives* mettent en scène une famille non blanche lors d'une unique saison. La famille type est issue des classes moyennes, excepté dans les *family dramas* ruraux – *The Waltons* et *Little House on the Prairie* – ou dans les *nighttime soaps* – *Dallas*, *Dynasty* et *Falcon Crest* – et elle est également hétéro-normée, à l'exception de *Six Feet Under*, *Brothers & Sisters*, *Desperate Housewives* et *Army Wives*[843].

Un seul élément ne semble pas se démarquer clairement dans cette définition : le caractère traditionnel – « un père qui travaille et une mère qui reste au foyer sont mariés et élèvent leurs enfants biologiques[844] » – ou non traditionnel de la famille typique du *family drama*. Les familles non-traditionnelles existent dans les *family dramas* depuis *Eight is Enough* en 1977 – où la famille Bradford est devenue de fait non-nucléaire suite au décès de l'actrice qui interprétait la mère des huit enfants, ce qui s'est traduit dans la fiction par le décès du personnage et son remplacement par une belle mère – et cohabitent avec des familles traditionnelles jusqu'à *Parenthood* en 2010 – où Sarah Braverman est une mère isolée, comme beaucoup d'autre personnages de *family dramas* depuis 1999[845], alors que son frère Adam est à la tête d'une entité nucléaire traditionnelle. Pour autant, comme nous avons pu le voir notamment pour les *family dramas* du tournant des années 2000, bon nombre de séries qui mettent en scène des familles non-traditionnelles incorporent des éléments narratifs qui réussissent à maintenir l'illusion d'une appartenance à la norme[846] : par exemple, dans *Party of*

[841] Voir partie I.1.1.
[842] Voir partie III.2.3.1.
[843] Voir partie III.2.3.2.
[844] Ma traduction de : « a bread-winning father and a stay-at-home mother, married to each other and raising their biological children ». LAMB, 2009, p. 98-111.
[845] Voir partie III.2.2.1.
[846] Voir partie III.4.1.

Five, bien qu'ils soient orphelins, les enfants Salinger ont des parents de substitution en la personne de leur propre frère, Charlie, et de la compagne de celui-ci, Kristen. Ainsi, les imaginaires familiaux véhiculés par les *family dramas* sont ambivalent jusqu'à la contradiction. Si ces séries illustrent souvent les possibilités d'émancipation des rôles et des modèles familiaux traditionnels, pour se conformer à l'évolution des modes de vie et des opinions des Américain·e·s, elles réaffirment presque toujours la nécessité de maintenir des normes, nécessaires à la perpétuation des idéologies capitalistes et néolibérales dominantes dans les milieux économiques et politiques américains. En plus d'être ambivalents, les imaginaires familiaux des *family drama* n'évoluent pas de manière linéaire. Ils subissent des transformations au gré des tendance de programmation des chaînes – pour répondre à un besoin industriel – et des fluctuations des opinions contemporaines – pour répondre à une demande culturelle.

En près d'un demi-siècle, le *family drama* s'est installé de fait comme un genre télévisuel important aux États-Unis, en prenant des formes diverses en fonction des époques et des tendances de programmation, au même titre que la série policière ou la série judiciaire[847]. Pour autant, depuis les années 1970, le motif familial a débordé de ses cases habituelles – *sitcoms*, westerns, *soaps operas* puis *family drama* – pour se faire une place dans la quasi-totalité des fictions dramatiques américaines de *prime time*.

Les imaginaires familiaux au-delà du *family drama*

La présence du motif familial en dehors du *family drama* peut se constater avec l'exemple concret des séries dramatiques non-familiales diffusées sur la chaîne Fox en *prime time* il y a tout juste dix ans, lors d'une semaine de mai 2009[848]. A cette époque, le *family drama* n'est plus présent que sur ABC – la cinquième saison de *Desperate Housewives* et la deuxième

[847] Parmi les « modulations » de ces deux genres, on peut citer la « série policière de spécialiste » – qui met en scène un personnage principal (masculin) non-policier qui aide les forces de l'ordre à enquêter grâce à des compétences spécifiques, comme *The Mentalist* (*Mentalist*, CBS, 2008-2015) ou *Castle* (ABC, 2009-2016) – ou la « série judiciaire féminine » – qui mettent en scènes des femmes émancipées, avocates, comme dans *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) ou *How to Get Away With Murder* (Murder, ABC, depuis 2014).
[848] Nous nous inspirons ici de la méthodologie d'Eric Macé, qui a étudié l'ensemble des programmes diffusés sur les principales chaînes de télévision française lors d'une journée particulière : le 28 janvier 2000. MACÉ, 2006.

de *Brothers & Sisters* s'achèvent – et sur Lifetime – la troisième saison d'*Army Wives* est sur le point de débuter. Pour autant, bien que la Fox ne diffuse plus de séries de ce genre, la chaîne propose des séries dramatiques où ce motif est présent : la famille n'en est pas forcément le sujet, mais elle existe en périphérie en tant qu'objet.

Entre le 4 et le 10 mai 2009, Fox propose des épisodes inédits de sept séries dramatiques différentes : *House* (*Dr. House*, Fox, 2004-2012 ; S05E23), *24* (*24 heures chrono*, Fox, 2001-2010 ; S07E21), *Fringe* (Fox, 2008-2013 ; S01E19), *Lie to Me* (Fox, 2009-2011 ; S01E12), *Bones* (Fox, 2005-2017 ; S04E25), *Prison Break* (Fox, 2005-2009 ; S04E20) et *Dollhouse* (Fox, 2009-2010 ; S01E12). *House* est une série médicale ; *24* une série d'espionnage ; *Fringe* une série policière fantastique (du moins lors de sa première saison qui nous intéresse ici) ; *Lie to Me* une série policière scientifique dont le héros, Cal Lightman, est un policier spécialisé dans l'étude du comportement ; *Bones* est une série policière scientifique mettant en scène un agent du FBI (Seeley Booth) et une anthropologue judiciaire (Temperance Brennan) ; *Prison Break* est une série carcérale ; et *Dollhouse* est une série de science-fiction qui met en scène des humains dont le cerveau est programmé avec une identité fictive pour assurer des missions de sécurité, de prostitution ou de tueur/se à gage, à l'image de l'héroïne, Echo.

Deux séries ne mettent pas du tout en scène le motif familial dans les épisodes sélectionnés : *24* et *Dollhouse*. Dans les cinq exemples restants, seule *Prison Break* aborde directement le motif familial dans cet épisode : il s'agit pour le héros Michael Scofield de sauver son frère, Lincoln Burrows, tenu en otage par sa propre mère, Christina Rose Scofield. Le cas de *Prison Break* est intéressant pour tracer les contours du *family drama* : si le motif familial est inhérent à la narration (du fait du lien fraternel entre les deux protagonistes), le sujet principal de la série est l'évasion[849]. Pour sa part, l'épisode de *Lie to Me* ne met pas directement en scène le motif familial mais y fait référence : Cal Lightman établit le contact avec l'une de ses « proies » en lui révélant qu'il a lui aussi « une ex-femme qui ne [le] laisse parfois par voir

[849] Comme *Prison Break*, si *Lost* (*Lost : Les disparus*, ABC, 2004-2010) s'intéresse – notamment au travers de flash-backs – au motif familial, la série met en scène des personnages qui cherchent à s'évader, non pas d'une prison mais d'une île.

[ses] enfants[850] », un demi-mensonge puisqu'il est effectivement divorcé et partage la garde de sa fille.

Malgré leurs genres et leurs modulations génériques très différentes, le point commun des trois exemples restants, c'est leur construction narrative appelée structure modulaire, un modèle hybride apparu au début des années 1980 qui combine des récits bouclés (A) à l'échelle de l'épisode à des arcs narratifs plus longs (B) à l'échelle de plusieurs épisodes, une saison, voire la série entière[851]. Dans les épisodes de *House*, *Fringe* et *Bones*, la plupart des intrigues A ont ainsi un rapport avec le genre ou la thématique première de chacune des séries : l'épisode de *House* se focalise sur un diagnostic médical, celui d'une danseuse en détresse respiratoire ; celui de *Fringe* sur une enquête concernant la mort inexpliquée d'une femme par combustion spontanée ; celui de *Bones* sur une enquête concernant la mort d'un critique en œnologie. Les intrigues B de ces épisodes traitent de problématiques personnelles et familiales des personnages principaux : dans *House*, Robert Chase et Allison Cameron, deux ancien·ne·s membres de l'équipe de House aujourd'hui en passe de se marier, discutent du fait que Cameron a gardé le sperme congelé de son mari décédé, Chase trouvant cela insultant pour leur relation ; dans *Fringe*, on suit l'évolution de la relation entre Walter Bishop, un scientifique consultant pour le FBI, et son fils Peter (30 ans) qu'il n'a pas vu depuis son adolescence ; dans *Bones*, Brennan décide d'avoir un enfant et demande à Booth d'en être le père, alors qu'ils ne sont pas dans une relation amoureuse.

Bien qu'elles aient employé le motif familial à des degrés divers dans les épisodes pris en exemple, les sept séries mettent toutes en scène des personnages principaux qui ont une vie de famille contrariée, insatisfaisante, voire inexistante : dans *House*, Gregory House, quinquagénaire, n'a pas d'enfant et ne parvient pas à se lier de manière stable avec une femme ; dans *Fringe*, le fiancé d'Olivia Dunham est décédé tandis que Walter et Peter Bishop ont une relation père/fils conflictuelle lié à un secret de famille ; dans *Lie to Me*, Cal Lightman est divorcée et à des difficultés à établir une relation avec sa fille ; dans *Bones*, Seeley Booth et Temperance Brennan flirtent longuement avant d'entamer une vraie relation amoureuse et fonder une famille ; dans *Dollhouse*, Caroline a délibérément choisi de faire effacer ses

[850] Ma traduction de : « I got an ex-wife, who sometimes doesn't let me see my kids. »
[851] WINCKLER, 2002, p. 24.

souvenirs, la coupant donc de sa famille. A l'image des *nighttime soaps*, les personnages de la plupart des séries dramatiques de la Fox en mai 2009 trouvent ainsi dans leurs activités professionnelles – ou assimilées – le remède à des vies familiales distendues. *Prison Break* semble quant à elle mettre en scène un imaginaire familial assez proche des *family dramas* ruraux, dans le sens où la famille est perçue comme un remède à une défaillance de la société : en effet, si Michael Scofield se fait volontairement incarcérer, c'est pour en faire évader son frère, condamné à mort pour un meurtre qu'il n'a pas commis.

Cette rapide démonstration mériterait un approfondissement et un élargissement à un corpus plus conséquent – multiplier le nombre de chaînes et/ou le nombre de saisons télévisuelles pour avoir un résultat réellement probant – mais elle montre ce que tout.e téléspectateur/trice peut remarquer en consultant un programme télévisé encore aujourd'hui : le motif familial est partout, ou presque, dans les séries dramatiques américaines de *prime time*. Le fait pour les scénaristes de créer des liens familiaux et des histoires relatives aux vies privées des héro·ïne·s qu'ils/elles écrivent permet de donner de la consistance à leurs personnages, ainsi que de cultiver le caractère feuilletonnant des séries dramatiques et permet par conséquent de fidéliser le public. Ainsi, on peut faire l'hypothèse que si *Grey's Anatomy* (ABC, depuis 2005 ; 342 épisodes[852]) est devenue la série médicale de *prime time* la plus longue de l'histoire de la télévision américaine, en dépassant le 28 février 2019 le nombre d'épisodes de ER (*Urgences*, NBC, 1994-2009 ; 332 épisodes), c'est en partie grâce aux innombrables mariages, naissances ou divorces qu'ont vécus les personnages principaux que pour ses opérations ubuesques et répétitives ainsi que pour la pratique approximative de la médecine des internes du Grey Sloan Memorial Hospital.

Parfois, quand une série télévisée se termine, les scénaristes ont le temps de préparer une fin aboutie, mais il arrive souvent que « beaucoup [soient] tuées, fauchées avant l'heure[853] », laissant alors des arcs narratifs en suspens. De même, un travail de recherche, une thèse qui plus est, est moins un aboutissement que le début d'une réflexion à faire fructifier. Le temps de la conclusion est aussi celui de la contrition et des perspectives alternatives et/ou futures.

---

[852] Au 16 mai 2019.
[853] Tristan GARCIA, *Six Feet Under, nos vies sans destin*, Paris, PUF, 2012, p. 145.

Généalogie de la thèse de doctorat : introspection et perspectives

« Il faut savoir terminer une thèse ». Expression couramment entendue dans le milieu universitaire et au-delà, détournée de la phrase – souvent tronquée – de Maurice Thorez, alors député et secrétaire général du Parti Communiste Français, qui expliquait le 11 juin 1936 qu'il « faut savoir terminer [une grève] dès que satisfaction a été obtenue[854] ». La deuxième partie de cette phrase est souvent oubliée alors qu'elle lui donne tout son sens, particulièrement quand elle est utilisée à propos d'un travail doctoral. Le temps de la thèse n'est pas linéaire, mais correspond à ce que décrit Walter Bishop dans l'épisode de *Fringe* discuté ci-dessus (S01E19).

> « La plupart d'entre nous expérimentent le temps comme étant une progression linéaire […]. Mais c'est une illusion parce que chaque jour, la vie nous présente une variété de choix[855]. »

La difficulté majeure du temps long de la thèse, c'est de savoir comment l'utiliser, quel choix faire et à quel moment. Le corpus principal de cette thèse est constitué de 28 séries différentes, soit 3834 épisodes en tout. La conception et la rédaction de cette thèse a pris très précisément 1542 jours, entre le moment où le sujet a été remanié – 18 février 2015 – et celui où le manuscrit a été rendu – 13 mai 2019. Il est de coutume de considérer que le premier tiers du temps du travail de thèse est celui de l'appropriation du corpus. Ainsi, pour en visionner l'intégralité, il aurait fallu que regarder plus de 7 épisodes par jour (soit 5h30) pendant 514 jours consécutifs. Bien que le transhumanisme agite les curiosités intellectuelles de notre époque, force est de constater que nous ne sommes aujourd'hui encore que des êtres humains aux capacités cognitives limitées. Pour s'approprier ce gigantesque corpus, il a fallu faire des choix, qui ont été motivés ou dictés par plusieurs facteurs. En premier lieu, l'accès compliqué à certaines séries du corpus[856] nous a amené à les éliminer. En second lieu, nous avons éliminé de certaines séries qui correspondaient à notre définition du *family drama*[857] mais qui mettaient en scène des familles trop atypiques, à l'image de *Big Love* (HBO, 2006-2011), mettant en scène une famille mormone polygame, ce qui renvoie à une infime partie de la population américaine. En troisième lieu, nous avons choisi de traiter certains *family dramas* du corpus

[854] Serge WOLIKOW, Le Front populaire en France, Bruxelles, Editions Complexe, 1996, p. 152.
[855] Ma traduction de : « WALTER : Most of us experience life as a linear progression […]. But this is an illusion because every day, life presents us with an array of choices. ».
[856] Voir introduction.
[857] Voir introduction.

principal de manière allusive, parce qu'ils constituaient des exemples répétitifs – dans les *nighttime soaps* par exemple, *Falcon Crest* a été peu analysé, ayant pâti de la comparaison avec *Dallas* et *Dynasty*. En dernier lieu, nous pouvons citer l'exemple de *Sisters*, qui a été intégrée tardivement au corpus et dont les difficultés d'accès à la source n'ont pas permis d'en faire une analyse approfondie, malgré le fait que cette série ait duré le temps de 127 épisodes.

Au moment de l'achèvement de ce travail, où nous avons choisi d'étudier le *family drama* de manière chronologique, on peut se demander s'il n'aurait pas pu prendre une autre forme. Ainsi, nous aurions pu envisager d'analyser de manière thématique les évolutions des représentations des familles, en construisant notre réflexion autour de typologies de familles – familles traditionnelles, non-traditionnelles et modèles mixtes – ou d'une analyse autour de la « matrice de domination[858] » – rapports de classes, de race, de genre. Nous aurions également pu envisager une étude de réception de ces séries, pour affiner notre compréhension de la façon dont les *family dramas* ont pu influencer les modes de vies des Américain·e·s. Par ailleurs, l'avancée des techniques scientifiques permet également de penser des approches nouvelles concernant les études audiovisuelles socio-culturelles, qu'elles soient télévisuelles ou cinématographiques. Bien que ce soit des techniques que nos disciplines ne sont pas habituées à utiliser, le récent travail de David Doukhan sur la représentation de la parole des femmes à la radio et à la télévision nous montre que les études de représentations pourront éventuellement compter à l'avenir sur l'aide de l'intelligence artificielle[859]. C'est une autre manière d'envisager le travail sur des corpus filmiques d'ampleur pour en tirer une substance probante, alors que les diffuseurs et les contenus se multiplient.

Le futur du *family drama*

A l'heure où sont écrites ces dernières lignes, ABC s'apprête à dévoiler sa grille de programmes pour la saison 2019/2020, dans laquelle aurait pu se trouver *Heart of Life,* une

[858] Ma traduction de : « matrix of domination ». Margaret L. ANDERSEN (dir), Patricia Hill COLLINS (dir.), *Race, Class, and Gender: An Anthology, 2nd edition*, Belmont, Londres, Victoria, Scarborough, Mexico, Bonn, Singapour, Tokyo, Wadsworth Publishing Company, 1995.
[859] David DOUKHAN, « À la radio et à la télé, les femmes parlent deux fois moins que les hommes », *La Revue des médias*, INA, 4 mars 2019.

série créée par Ben Queen – l'un des co-scénaristes, avec Dan Fogelman, de *Cars 2* – dans lequel joue notamment Dave Annable (Justin Walker dans *Brothers & Sisters*) –, et qui raconte l'histoire de « deux groupes de frères et sœurs adultes de mondes très différents qui découvrent qu'ils/elles sont lié·e·s et doivent réévaluer tout ce qu'ils pensaient savoir sur leur père commun[860] ». Ce synopsis n'est pas sans rappeler celui de *Brothers & Sisters* et installe *Heart of Life* comme un *family drama*. Pour autant, après visionnage du pilote, les dirigeants de ABC n'ont pas donné leur aval pour une mise en production immédiate de la série, qui devra passer par « une réinterprétation du concept et un remaniement du scénario[861] » avant d'être peut-être mise à l'antenne plus tard dans la saison. Aura-t-il le succès de *This Is Us* ? Difficile à prévoir, la création et la production sur le long terme de séries n'ayant rien d'une science exacte, comme a pu le mettre en évidence ce travail à de nombreuses reprises. Cependant, au vu du premier accroc avant même sa mise à l'antenne, nous pouvons en douter. S'il finit par arriver à l'antenne, poussera-t-il des portes que n'ont pas encore franchies les autres *family dramas* en termes de représentation ? C'est possible, à l'image de *Big Little Lies* (HBO, depuis 2017) – une série pensée « contre le modèle dominant hollywoodien » selon les mots de Reese Witherspoon rapportés par Iris Brey dans *Sex and the Series*[862] – dont la première saison post-#MeToo s'apprête à être diffusée dans les semaines qui viennent[863]. Les imaginaires télévisuels ont toujours circulé, de la télévision gratuite vers la télévision payante et/ou inversement : malgré ses modulations, *Six Feet Under* semble être une copie presque conforme de *Providence* – une série lancée deux ans auparavant sur NBC – et a par la suite engendré une déclinaison qui prend la forme de *Brothers & Sisters* sur ABC. Il ne reste plus qu'à espérer qu'il en soit de même pour un futur *family drama*.

[860] Ma traduction de : « two sets of adult siblings from wildly different worlds who discover they are related and must reassess everything they thought they knew about their shared father. ». Lesley GOLDBERG, « John Mayer's 'Heart of Life' Song to Become ABC Drama Series », *The Hollywood Reporter*, 31 janvier 2019.
[861] Ma traduction de : « a new take on the concept and a new script. ». Neellie ANDREEVA, « 'Heart Of Life' ABC Drama Pilot Inspired by John Mayer Song To Be Redeveloped », *Deadline*, 10 mai 2019.
[862] Iris BREY, *Sex and the Series*, 2018 [2016], p. 3.
[863] La diffusion est prévue à partir du dimanche 9 juin 2019 sur HBO, aux États-Unis, et sur OCS Max, en France.

7TH HEAVEN (SEPT À LA MAISON), 11 saisons, 243 épisodes

Diffusée entre le 26 août 1996 et le 13 mai 2007 sur The WB (1996-2006) et The CW (2006-2007).
Créée par Brenda Hampton et produite (entre autres) par Aaron Spelling (1996-2006).
Avec Stephen Collins (Eric Camden), Catherine Hicks (Annie Camden), Beverley Mitchell (Lucy Camden), Mackenzie Rosman (Ruthie Camden), David Gallagher (Simon Camden), Barry Watson (Matt Camden), Lorenzo Brino (Sam Camden), Nikolas Brino (David Camden), Jessica Biel (Mary Camden), George Stults (Kevin Kinkirk), Tyler Hoechlin (Martin Brewer), Adam LaVorgna (Robbie Palmer), Rachel Blanchard (Roxanne Richardson), Ashlee Simpson (Cecilia Smith), Jeremy London (Chandler Hampton), Scotty Leavenworth (Peter Petrowski), Chaz Lamar Shepherd (John Hamilton), Haylie Duff : Sandy Jameson, Sarah Thompson (Rose Taylor), Geoff Stults (Ben Kinkirk) et Maureen Flannigan (Shana Sullivan).

AMERICAN DREAMS (MES PLUS BELLES ANNÉES), 3 saisons, 61 épisodes

Diffusée entre le 29 septembre 2002 et le 30 mars 2005 sur NBC.
Créée par Jonathan Prince et développée avec Josh Goldstein.
Avec Gail O'Grady (Helen Pryor), Tom Verica (Jack Pryor), Brittany Snow (Meg Pryor), Will Estes (JJ Pryor), Jonathan Adams (Henry Walker), Vanessa Lengies (Roxanne Bojarski), Arlen Escarpata (Sam Walker), Sarah Ramos (Patty Pryor), Ethan Dampf (Will Pryor), Rachel Boston (Beth Mason) et Keith Robinson (Nathan Walker).

ARMY WIVES (AMERICAN WIVES), 7 saisons, 117 épisodes

Diffusée entre le 3 juin 2007 et le 9 juin 2013 sur Lifetime.
Créée par Katherine Fugate, produite (entre autres) par Mark Gordon.
Avec : Drew Fuller (Trevor LeBlanc), Jeremy Davidson (Chase Moran), Terry Serpico (Frank Sherwood), Brian McNamara (Michael James Holden), Sterling K. Brown (Roland Burton), Catherine Bell (Denise Sherwood), Wendy Davis (Joan Burton), Sally Pressman (Roxy LeBlanc), Brigid Brannagh (Pamela Moran), Kim Delaney (Claudia Joy Holden), Richard Bryant (Jeremy Sherwood), Paul Wesley (Logan Atwater), Kim Allen (Amanda Joy Holden), Caroline Pires puis Katelyn Pippy (Emmalin Holden), Erin Krakow (Tanya Gabriel), Kelli Williams (Jackie Clarke), Alyssa Diaz (Gloria Cruz), Joseph Julian Soria (Hector Cruz), Jesse McCartney (Tim Truman), Brant Daugherty (Patrick

Clarke), Burgess Jenkins (Eddie Hall), Torrey DeVitto (Maggie Hall), Ashanti (Latasha Montclair), Elle McLemore (Holly Truman) et Brooke Shields (Kat Young).

BROTHERS & SISTERS, 5 saisons, 109 épisodes

Diffusée entre le 24 septembre 2006 et le 8 mai 2011 sur ABC.

Créée par Jon Robin Baitz, produite (entre autres) par Greg Berlanti et Ken Olin.

Produite par Greg Berlanti, Suzanne C. Geiger, Ken Olin et Sparky Hawes.

Avec Ron Rifkin (Saul Holden), Sally Field (Nora Walker), Calista Flockhart (Kitty McCallister), Rachel Griffiths (Sarah Walker), Balthazar Getty (Tommy Walker), Matthew Rhys (Kevin Walker), Dave Annable (Justin Walker), Patricia Wettig (Holly Harper), Emily VanCamp (Rebecca Harper), Rob Lowe (Robert McCallister), Luke Macfarlane (Scotty Wandell), Kerris Dorsey (Paige Whedon), Maxwell Perry Cotton (Cooper Whedon), John Pyper-Ferguson (Joe Whedon), Sarah Jane Morris (Julia Walker), Lukes Grimes (Ryan Lafferty) et Gilles Marini (Luc Laurent).

DALLAS, 14 saisons, 357 épisodes

Diffusée entre le 2 avril 1978 et le 3 mai 1991 sur CBS.

Créée par David Jacobs, produite (entre autres) par Philip Capice et Leonard Katzman.

Avec Barbara Bel Geddes (Ellie Ewing Farlow), Jim Davis (Jock Ewing), Patrick Duffy (Bobby Ewing), Larry Hagman (J.R. Ewing), Victoria Principal (Pamela Barnes Ewing), Charlene Tilton (Lucy Ewing), Linda Gray (Sue Ellen Ewing), Steve Kanaly (Ray Krebbs), Ken Kercheval (Cliff Barnes), Priscilla Beaulieu Presley (Jenna Wade), Susan Howard (Donna Culver Krebbs), Howard Keel (Clayton Farlow), Dack Rambo (Jack Ewing), Sheree J. Wilson (April Stevens Ewing), George Kennedy (Carter McKay), Cathy Podewell (Cally Harper Ewing), Kimberly Foster (Michelle Stevens), Sasha Mitchell (James Beaumont), Lesley-Anne Down (Stephanie Rogers) et Barbara Stock (Liz Adams).

DESPERATE HOUSEWIVES, 8 saisons, 180 épisodes

Diffusée entre le 3 octobre 2004 et le 13 mai 2012 sur ABC.

Créée par Marc Cherry.

Avec Teri Hatcher (Susan Mayer), Felicity Huffman (Lynette Scavo), Marcia Cross (Bree Van de Kamp), Eva Longoria (Gabrielle Solis), Nicollette Sheridan (Edie Britt), Dana Delany (Katherine Mayfair), Vanessa Williams (Renee Perry), Steven Culp (Rex Van de Kamp), Ricardo Antonio Chavira (Carlos Solis), Mark Moses (Paul Young), Andrea Bowen (Julie Mayer), Jesse Metcalfe (John Rowland), Cody Kasch (Zach Young), Brenda Strong (Mary Alice Young), James Denton (Mike Delfino), Alfre Woodward (Betty Applewhite), Doug Savant (Tom Scavo), Richard Burgi (Karl Mayer), Kyle MacLachlan (Orson Hodge), Neal McDonough (Dave Williams), Shawn Pyfrom (Andrew Van de

Kamp), Drea de Matteo (Angie Bolen), Maiara Walsh (Ana Solis), Kathryn Joosten (Karen McCluskey), Kevin Rahm (Lee McDermott), Tuc Watkins (Bob Hunter), Jonathan Cake (Chuck Vance), Charles Mesure (Ben Faulkner) et Madison De La Garza (Juanita Solis).

DYNASTY (DYNASTIE), 9 saisons, 220 épisodes

Diffusée entre le 12 janvier 1981 et le 11 mai 1989 sur ABC.

Créée par Richard et Esther Shapiro, produite (entre autres) par Aaron Spelling

Avec John Forsythe (Blake Carrington), Linda Evans (Krystle Grant Jennings Carrington), Pamela Sue Martin/Emma Samms (Fallon Carrington Colby), John James (Jeff Colby), Al Corley/Jack Coleman (Steven Carrington), Pamela Bellwood (Claudia Blaisdel Carrington), Joan Collins (Alexis Carrington), Heather Locklear (Sammy Jo Carrington), Gordon Thompson/Robin Sachs (Adam Carrington), Lee Bergere (Joseph Anders), Lloyd Bochner (Cecil Colby), Kathleen Beller (Kirby Anders), Michael Nader (Dex Dexter), Diahann Carroll (Dominique Devereaux), Catherine Oxenberg (Amanda Carrington), Leann Hunley (Dana Waring Carrington), Bo Hopkins (Matthew Blaisdel), Katy Kurtzman (Lindsay Blaisdel), Dale Robertson (Walter Lankershim), James Farentino (Nick Toscanni), Geoffrey Scott (Mark Jennings), Deborah Adair (Tracy Kendall), Helmut Berger (Peter De Vilbis), Stephanie Beacham (Sable Colby), Billy Dee Williams (Brady Lloyd), Michael Praed (Prince Michael of Moldavia), Maxwell Caufield (Miles Colby), Christopher Cazenove (Ben Carrington), George Hamilton (Joel Abrigore), Ted McGinley (Clay Fallmont), Terri Garber (Leslie Carrington), James Healey (Sean Rowan), Michael Brandon (Arlen Marshall) et Jeroen Krabbé (Jeremy Van Dorn).

EIGHT IS ENOUGH (HUIT, ÇA SUFFIT !), 5 saisons, 112 épisodes

Diffusée entre le 15 mars 1977 et le 23 mai 1981 sur ABC.

Développée par William Blinn, produite (entre autres) par Philip Capice et Lee Rich.

Avec Dick Van Patten (Tom Bradford), Diana Hyland (Joan Wells Bradford), Betty Buckley (Abby Bradford), Grant Goodeve (David Bradford), Lani O'Grady (Mary Bradford), Laurie Walters (Joanie Bradford), Susan Richardson (Susan Bradford Stockwell), Dianne Kay (Nancy Bradford), Connie Needham/Connie Newton (Elizabeth Bradford), Willie Aames (Tommy Bradford) et Adam Rich (Nicholas Bradford).

EVERWOOD, 4 saisons, 89 épisodes

Diffusée entre le 16 septembre 2002 et le 5 juin 2006 sur The WB.

Créée par Greg Berlanti.

Avec Treat Williams (Andy Brown), Gregory Smith (Ephram Brown), Emily VanCamp (Amy Abbott), Debra Mooney (Edna Harper), John Beasley (Irv Harper), Vivien Cardone (Delia Brown), Chris Pratt

(Bright Abbott), Tom Amandes (Harold Abbott), Stephanie Niznik (Nina Feeney), Merrilyn Gann (Rose Abbott), Nora Zehetner (Laynie Hart), Marcia Cross (Linda Abbott), Sarah Lancaster (Madison Kellner), Sarah Drew (Hannah Rogers), Scott Wolf (Jake Hartman), Anne Heche (Amanda Hayes) et Justin Baldoni (Reid Bardem).

FALCON CREST, 9 saisons, 227 épisodes

Diffusée entre le 4 décembre 1981 et le 17 mai 1990 sur CBS

Créée par Earl Hamner Jr.

Avec Jane Wyman (Angela Channing), Robert Foxworth (Chase Gioberti), Lorenzo Lamas (Lance Cumson), William R. Moses (Cole Gioberti), Jamie Rose/ Dana Sparks (Vickie Gioberti), Abby Dalton (Julia Cumson), Susan Sullivan (Maggie Gioberti), David Selby (Richard Channing), Ana Alicia (Melissa Agretti/Samatha Ross), Mel Ferrer (Phillip Erikson), Margaret Ladd (Emma Channing), Laura Johnson (Terry Hardford), Paul Freeman (Gustav Riebmann), Sarah Douglas (Palela Lynch), Simon MacCorkindale (Greg Reardon), Ken Olin (Christopher Rossini), John Callahan (Eric Stavros), Cesar Romero (Peter Stavros), Brett Cullen (Dan Fixx), Chao-Li Chi (Chao-Li), Kristian Alfonso (Pilar Ortega), David Beecroft (Nick Agretti), Rod Taylor (Frank Agretti), Gregory Harrison (Michael Sharpe), Wendy Phillips (Lauren Sharpe) et Andrea Thompson (Genele Ericson).

FAMILY, 5 saisons, 86 épisodes

Diffusée entre le 9 mars 1976 et le 25 juin 1980 sur ABC.

Créée par Jay Presson Allen et produite (entre autres) par Leonard Goldberg, Mike Nichols et Aaron Spelling.

Avec James Broderick (Doug Lawrence), Sada Thompson (Kate Lawrence), Elaine Heilveil/ Meredith Baxter (Nancy Lawrence Maitland), Gary Frank (Willie Lawrence), Kristy McNichol (Buddy Lawrence), Quinn Cummings (Annie Cooper) et Michael David Schackelford (Timmy Maitland).

GILMORE GIRLS, 7 saisons, 153 épisodes

Diffusée entre le 5 octobre 2000 et le 15 mai 2007 sur The WB (2000-2006) et The CW (2006-2007).

Créée par Amy Sherman-Palladino, produite (entre autres) par Daniel Palladino, Gavin Polone et David S. Rosenthal.

Avec Lauren Graham (Lorelai Gilmore), Alexis Bledel (Rory Gilmore), Scott Patterson (Luke Danes), Kelly Bishop (Emily Gilmore), Melissa McCarthy (Sookie St. James), Keiko Agena (Lane Kim), Yanic Truesdale (Michel Gerard), Edward Herrmann (Richard Gilmore), Liza Weil (Paris Geller), Jared Padalecki (Dean Forester), Sean Gunn (Kirk Gleason), Milo Ventimiglia (Jess Mariano), Chris Eigeman (Jason Stiles) et Matt Czuchry (Logan Huntzberger).

I'LL FLY AWAY (LES AILES DU DESTIN), 2 saisons, 38 épisodes

Diffusée entre le 7 octobre 1991 et le 5 février 1993 sur NBC.

Créée par Joshua Brand et John Falsey.

Avec Sam Waterston (Forrest Bedford), Regina Taylor (Lilly Arper), Jeremy London (Nathan Bedford), Ashlee Levitch (Francie Bedford), John Aaron Bennett (John Morgan Bedford) et Kathryn Harrold (Christina LeKatzis).

JUDGING AMY (AMY), 6 saisons, 138 épisodes

Diffusée entre le 19 septembre 1999 et le 3 mai 2005 sur CBS.

Créée par Amy Brenneman, Bill D'Elia, John Tinker et Connie Tavel, développée par Barbara Hall.

Avec Amy Brenneman (Amy Gray), Dan Futterman (Vincent Gray), Richard T. Jones (Bruce Calvin van Excel), Jessica Tuck (Gillian Gray), Marcus Giamatti (Peter Gray), Karle Warren (Lauren Cassidy), Tyne Daly (Maxine Gray), Jillian Armenante (Donna Kozlowski), Timothy Omundson (Sean Potter) et Kevin Rahm (Kyle McCarthy).

KNOTS LANDING (CÔTE OUEST), 14 saisons, 344 épisodes

Diffusée entre le 27 décembre 1979 et le 13 mai 1993 sur CBS.

Créée par David Jacobs.

Avec Michele Lee (Karen Cooper Fairgate MacKenzie), Don Murray (Sid Fairgate), Ted Shackelford (Gary Ewing), Joan Van Ark (Valene Val" Clements Ewing), Constance McCashin (Laura Murphy Avery Sumner), John Pleshette (Richard Avery), James Houghton (Kenny Ward), Kim Lankford (Ginger Ward), Patrick Petersen (Michael Fairgate), Claudia Lonow (Diana Fairgate), Julie Harris (Lilimae Clements),Donna Mills (Abby Fairgate), Tonya Crowe (Olivia Cunningham Dyer), Kevin Dobson (Mack MacKenzie), Lisa Hartman (Ciji Dunne/Cathy Geary Rush), William Devane (Greg Sumner), Douglas Sheehan (Ben Gibson), Alec Baldwin (Joshua Rush), Teri Austin (Jill Bennett), Nicollette Sheridan (Paige Matheson), Michelle Phillips (Anne Matheson), Larry Riley (Frank Williams), Stacy Galina (Kate Whittaker) et Kathleen Noone (Claudia Sumner Whittaker).

LIFE GOES ON (CORKY, UN ADOLESCENT PAS COMME LES AUTRES), 4 saisons, 83 épisodes

Diffusée entre le 12 septembre 1989 et le 23 mai 1993 sur ABC.

Créée par Michael Braverman.

Avec Bill Smitrovich (Drew Thatcher), Chris Burke (Corky Thatcher), Kellie Martin (Becca Thatcher), Patti LuPone (Libby Thatcher) et Tracey Needham (Paige Thatcher).

LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE (LA PETITE MAISON DANS LA PRAIRIE), 9 saisons, 204 épisodes

Diffusée entre le 11 septembre 1974 et le 21 mars 1983 sur NBC.

Développée par Blanche Hanalis, produite (entre autres) par Michael Landon et Ed Friendly.

Avec Michael Landon (Charles Ingalls), Karen Grassle (Caroline Ingalls), Melissa Gilbert (Laura Ingalls Wilder), Melissa Sue Anderson (Mary Ingalls Kendall), Lindsey et Sidney Greenbush (Carrie Ingalls), Matthew Labyorteaux (Albert Quinn Ingalls), Richard Bull (Nels Oleson), Katherine MacGregor (Harriet Oleson), Alison Arngrim (Nellie Oleson Dalton), Jonathan Gilbert (Willie Oleson), Victor French (Isaiah Edwards), Bonnie Bartlett (Grace Snider Edwards), Kevin Hagen (Hiram Baker), Dabbs Greer (Robert Alden), Charlotte Stewart (Eva Beadle Simms), Karl Swenson (Lars Hanson), Radames Pera (John Sanderson Jr. Edwards), Brian Part (Carl Sanderson Edwards), Kyle Richards (Alicia Sanderson Edwards), Merlin Olsen (Jonathan Garvey), Hersha Parady (Alice Garvey), Patrick Labyorteaux (Andy Garvey), Linwood Boomer (Adam Kendall), Ketty Lester (Hester-Sue Terhune), Wendi et Brenda Turnbaugh (Grace Ingalls), Dean Butler (Almanzo Wilder), Lucy Lee Flippin (Eliza Jane Wilder), Allison Balson (Nancy Oleson), Jason Bateman (James Cooper Ingalls), Missy Francis (Cassandra Cooper Ingalls), Shannen Doherty (Jenny Wilder) et Steve Tracy (Percival Dalton).

ONCE AND AGAIN (DEUXIÈME CHANCE), 3 saisons, 63 épisodes

Diffusée entre le 21 septembre 1999 et le 15 avril 2002 sur ABC.

Créée par Edward Zwick et Marshall Herskovitz.

Avec Michael Braverman. Sela Ward (Lily Manning), Billy Campbell (Rick Sammler), Jeffrey Nordling (Jake Manning), Susanna Thompson (Karen Sammler), Shane West (Eli Sammler), Julia Whelan (Grace Manning), Evan Rachel Wood (Jessie Sammler), Meredith Deane (Zoe Manning), Marin Hinkle (Judy Brooks), Todd Field (David Cassilli), Ever Carradine (Tiffany Porter), Jennifer Crystal Foley (Christie Parker), David Clennon (Miles Drentell) et Steven Weber (Samuel Blue).

OUR HOUSE, 2 saisons, 46 épisodes

Diffusée entre le 11 septembre 1986 et le 8 mai 1988 sur NBC.

Créée par James Lee Barrett.

Avec Wilford Brimley (Gus Witherspoon), Deidre Hall (Jessie Witherspoon), Shannen Doherty (Kris Witherspoon), Chad Allen (David Witherspoon), Keri Houlihan (Molly Witherspoon) et Gerald S. O'Loughlin (Joe Kaplan).

PARENTHOOD, 6 saisons, 103 épisodes

Diffusée entre le 2 mars 2010 et le 29 janvier 2015 sur NBC.

Développée par Jason Katims, produite (entre autres) par Ron Howard.

Avec Peter Krause (Adam Braverman), Lauren Graham (Sarah Braverman), Dax Shepard (Crosby Braverman), Monica Potter (Kristina Braverman), Erika Christensen (Julia Braverman-Graham), Sam Jaeger (Joel Graham), Savannah Paige Rae (Sydney Graham), Sarah Ramos (Haddie Braverman), Max Burkholder (Max Braverman), Joy Bryant (Jasmine Trussell), Miles Heizer (Drew Holt), Mae Whitman (Amber Holt), Bonnie Bedelia (Camille Braverman), Craig T. Nelson (Zeek Braverman) Tyree Brown (Jabbar Trussell), et Xolo Maridueña (Victor Graham).

PARTY OF FIVE (LA VIE À CINQ), 6 saisons, 142 épisodes

Diffusée entre le 12 septembre 1994 et le 3 mai 2000 sur Fox.

Créée par Christopher Keyser et Amy Lippman.

Avec Scott Wolf (Bailey Salinger), Matthew Fox, (Charlie Salinger), Neve Campbell (Julia Salinger), Lacey Chabert (Claudia Salinger), Brandon et Taylor Porter/Andrew et Stephen Cavarno/Jacob Smith (Owen Salinger), Paula Devicq (Kirsten Bennett Salinger), Scott Grimes (Will McCorkle), Michael Goorjian (Justin Thompson), Jennifer Love Hewitt (Sarah Reeves Merrin), Alexondra Lee (Callie Martel), Jeremy London (Griffin Chase Holbrook) et Jennifer Aspen (Daphne Jablonsky).

PROVIDENCE, 5 saisons, 96 épisodes

Diffusée entre le 8 janvier 1999 et 20 décembre 2002 sur NBC.

Créée par John Masius.

Avec Melina Kanakaredes (Sydney Hansen), Paula Cale (Joanie Hansen), Seth Peterson (Robbie Hansen), Concetta Tomei (Lynda Hansen), Mike Farrell (Jim Hansen) et Leslie Silva (Helen Reynolds).

RESURRECTION BLVD., 3 saisons, 53 épisodes

Diffusée entre le 26 juin 2000 au 18 septembre 2002 sur Showtime.

Créée par Dennis E. Leoni.

Avec Michael DeLorenzo (Carlos Santiago), Nicholas Gonzalez (Alex Santiago), Ruth Livier (Yolanda Santiago), Mauricio Mendoza (Miguel Santiago), Marisol Nichols (Victoria Santiago), Tony Plana (Roberto Santiago), Elizabeth Peña (Bibi Corrales), Daniel Zacapa (Ruben Santiago) et Brian Austin Green (Luke Bonner).

SISTERS (LES SŒURS REED), 6 saisons, 127 épisodes

Diffusée entre le 11 mai 1991 et 4 mai 1996 sur NBC.

Créée par Ron Cowen et Daniel Lipman.

Avec Sela Ward (Teddy Reed), Patricia Kalember (Georgie Reed Whitsig), Swoosie Kurtz (Alex Reed Halsey), Julianne Phillips (Frankie Reed), Elizabeth Hoffman (Bea Reed Ventor), Garrett M. Brown (John Whitsig), Ed Marinaro (Mitch Margolis), Sheila Kelley (Charley Bennett), et Heather McAdam (Cat Margolis).

SIX FEET UNDER (SIX PIEDS SOUS TERRE), 5 saisons, 63 épisodes

Diffusée entre le 3 juin 2001 et le 21 août 2005 sur HBO.

Créée par Alan Ball, produit (entre autres) par Robert Greenblatt, David Janollari et Alan Poul.

Avec Peter Krause (Nate Fisher), Michael C. Hall (David Fisher), Frances Conroy (Ruth Fisher), Lauren Ambrose (Claire Fisher), Freddy Rodriguez (Federico Diaz), Matthew St. Patrick (Keith Charles), Rachel Griffiths (Brenda Chenowith), Jeremy Sisto (Billy Chenowith), Justina Machado (Vanessa Diaz) et James Cromwell (George Sibley).

SOUL FOOD (SOUL FOOD : LES LIENS DU SANG), 5 saisons, 74 épisodes

Diffusée entre le 28 juin 2000 et le 26 mai 2004 sur Showtime.

Développée par Felicia D. Henderson.

Avec Rockmond Dunbar (Kenny Chadway), Darrin Dewitt Henson (Lem Van Adams), Aaron Meeks (Ahmad Chadway), Nicole Ari Parker (Teri Joseph), Malinda Williams (Tracy Joseph Van Adams), Vanessa A. Williams (Maxine Joseph Chadway) et Boris Kodjoe (Damon Carter).

THIRTYSOMETHING (GÉNÉRATION PUB OU NOS MEILLEURES ANNÉES OU NOS PLUS BELLES ANNÉES), 4 saisons, 85 épisodes

Diffusée entre le 29 septembre 1987 et le 28 mai 1991 sur ABC.

Créé par Edward Zwick et Marshall Herskovitz.

Avec Ken Olin (Michael Steadman), Mel Harris (Hope Steadman), Mayron (Melissa Steadman), Timothy Busfield (Elliot Weston), Polly Draper (Ellyn Warren), Patricia Wettig (Nancy Weston), Horton (Gary Shepherd), Luke Rossi (Ethan Weston) Jordana Shapiro (Brittany Weston) et Patricia Kalember (Susannah Shepherd).

THE WALTONS (LA FAMILLE DES COLLINES), 9 saisons, 221 épisodes

Diffusée entre le 14 septembre 1972 et le 4 juin 1981 sur CBS.

Créée par par Earl Hamner Jr.

Avec Richard Thomas (John-Boy Walton), Ralph Waite (John Walton), Michael Learned (Olivia Walton), Will Geer (Zebulon Walton), Ellen Corby (Esther Walton), Jon Walmsley (Jason Walton), Judy Norton Taylor (Mary Ellen Walton), Mary Elizabeth McDonough (Erin Walton), Eric Scott (Ben Walton), David W. Harper (Jim-Bob Walton), Kami Cotler (Elizabeth Walton), Leslie Winston (Cindy Walton) et Peggy Rea (Rose Burton).

Family dramas : corpus secondaire

Angel Falls (CBS, 1993)
Apple's Way (CBS, 1974-1975)
Beacon Hill (CBS, 1975)
Big Hawaii (NBC, 1977)
Big Little Lies (HBO, depuis 2017)
Bloodline (Netflix, 2015-2017)
Blue Skies (CBS, 1988)
Cane (*Cane : La Vendetta*, CBS, 2007)
Chesapeake Shores (Hallmark, depuis 2016)
The Chisholms (CBS, 1979-1980)
The Colbys (*Dynastie II : Les Colby*, ABC, 1985-1987)
Dallas (TNT, 2012-2014)
The Days (ABC, 2004)
Dynasty (depuis 2017, The CW)
Executive Suite (CBS, 1976-1977)
The Family Tree (NBC, 1983)
The Fitzpatricks (CBS, 1977-1978)
The Fosters (ABC Family, 2013-2016 ; Freeform, 2016-2018)
Four Corners (CBS, 1998)
Harris and Company (NBC, 1979)
Here and Now (HBO, 2018)
Hometown (CBS, 1985)
Legacy (UPN, 1998-1999)
McKenna (*Les McKenna*, ABC, 1994-1995)
Mulligan's Stew (NBC, 1977)
The New Land (ABC, 1974)
Palmerstown, U.S.A. (CBS, 1980-1981)
The Road Home (CBS, 1994)
Shameless (Showtime, depuis 2011)
Shirley (NBC, 1979-1980)
Sons and Daughters (CBS, 1991)
The Young Pioneers (CBS, 1978)
This Is Us (NBC, depuis 2016)
Three for the Road (CBS, 1975)
Transparent (Prime Video, depuis 2014)
Under One Roof (CBS, 1995)
A Year in the Life (NBC, 1987-1988)

Téléfilms et mini-séries à l'origine ou issus de *family dramas*

Dallas Reunion: The Return to Southfork (CBS, 7 novembre 2004)
Dallas: J.R. Returns (*Dallas: Le retour de J.R.*, CBS, 15 novembre 1996)
Dallas: War of the Ewings (CBS, 24 avril 1998)
A Day for Thanks on Walton's Mountain (NBC, 22 novembre 1982)
A Dream for Christmas (ABC, 24 décembre 1973)
The Big House (2001) [tourné, non diffusé]
The Chadwick Family (ABC, 17 avril 1974)
Dynasty: The Making of a Guilty Pleasure (ABC, 2 janvier 2005)
Dynasty: The Reunion (*Dynastie: La Réunion*, ABC, 20 et 22 octobre 1991)
Eight is Enough: A Family Reunion, (NBC, 18 octobre 1987)
An Eight is Enough Wedding (NBC, 15 octobre 1989)
The Homecoming, A Christmas Story (CBS, 19 décembre 1971)
I'll Fly Away: Then and Now (PBS, 11 octobre 1993)
Just an Old Sweet Song (CBS, 1978) [tourné, non diffusé]
Knots Landing Reunion: Together Again (CBS, 2 décembre 2005)
Knots Landing: Back to the Cul-de-Sac (*Retour sur la Côte Ouest*, CBS, 7 et 9 mai 1997)
Little House on the Prairie (*La Petite Maison dans la prairie: La genèse*, NBC, 30 mars 1974)
Little House: Bless All the Dear Children (*La Petite Maison dans la prairie : L'enlèvement*, NBC, 17 décembre 1984)
Little House: Look Back to Yesterday (*La Petite Maison dans la prairie : Le Chemin des souvenirs*, NBC, 12 décembre 1983)
Little House: The Last Farewell (*La Petite Maison dans la prairie : Le dernier adieu*, NBC, 6 février 1984)
Love Is Not Enough (NBC, 12 juin 1978)
Mother's Day on Waltons Mountain (NBC, 9 mai 1982)
A Walton Easter (CBS, 20 mars 1997)
A Walton Thanksgiving Reunion (CBS, 21 novembre 1993)
A Walton Wedding (CBS, 12 février 1995)
A Walton's Family Reunion (INSP, 18 octobre 2010)
A Wedding on Walton's Mountain (NBC, 22 février 1982)
A Year in the Life (NBC, 1986)

Films à l'origine de *family dramas*

Parenthood (1989) de Ron Howard
Spencer's Moutain (*La Montagne des neuf Spencer*, 1963) de Delmer Daves

Autres séries télévisées américaines citées

21 Jump Street (Fox, 1987-1991)
24 (*24 heures chrono*, Fox, 2001-2010)
The 5 Mrs. Buchanans (CBS, 1994-1995)
Adventures of Superman (en syndication, 1952-1958)
The Adventures of Ozzie and Harriet (ABC, 1952-1966)
Alfred Hitchcock presents (*Alfred Hitchcock présente,* CBS, 1955-1960 ; NBC, 1960-1962)
All in the Family (CBS, 1971-1979)
Alpha House (Prime Video, 2013-2014)
Arliss (HBO, 1996-2002)
As the World Turns (CBS, 1956-2010)
Battleground (Hulu, 2012)
Beggars and Choosers (Showtime, 1999-2000)
Bewitched (*Ma sorcière bien aimée*, ABC, 1964-1972)
Big Love (HBO, 2006-2011)
The Big Valley (*La Grande Vallée*, ABC, 1965-1969)
Body of Proof (ABC, 2010-2013)
Bonanza (NBC, 1959-1973)
Bones (Fox, 2005-2017)
Booker (Fox, 1989-1990)
Boston Legal (*Boston Justice*, ABC, 2004-2008)
The Brady Bunch (ABC, 1969-1974)
Bridget Loves Bernie (CBS, 1972-1973)
Buffy the Vampire Slayer (*Buffy contre les vampires*, The WB, 1997-2001 ; UPN, 2001-2003)
Cagney & Lacey (*Cagney et Lacey*, CBS, 1982-1988)
Castle (ABC, 2009-2016)
Charlie's Angels (*Charlie et ses drôles de dames*, ABC, 1976-1981)
Cheers (NBC, 1982-1993)
Chicago Hope (*La vie à tout prix*, CBS, 1994-2000)
China Beach (ABC, 1988-1991)
The Closer (*The Closer : L.A. enquêtes prioritaires*, 2005-2012)
Cold Case (*Cold Case : Affaires classées*, CBS, 2003-2010)
The Cosby Show (*Cosby Show*, NBC, 1984-1992)
The Crew (Fox, 1995-1996)
Cybill (CBS, 1995-1998)
Dawson's Creek (*Dawson*, The WB, 1998-2003)
Days of Our Lives (*Des jours et des vies*, NBC, depuis 1965)
Delvecchio (CBS, 1976-1977)
Dexter (Showtime, 2006-2013)
The Dick Van Dyke Show (CBS, 1961-1966)
A Different World (*Campus Show*, NBC, 1987-1993)
Dollhouse (Fox, 2009-2010)
Dragnet (*Badge 714*, NBC, 1951-1959)
Earth 2 (NBC, 1994-1995)
The Edge of the Night (CBS, 1956 – 1975 ; ABC, 1975 – 1984)
Elementary (CBS, 2012-2019)
ER (*Urgences*, NBC, 1994-2009)

Family Matters (*La vie de famille*, ABC, 1989-1997 ; CBS, 1997-1998)
Fantasy Island (*L'île fantastique*, ABC, 1978-1984)
Faraway Hill (DuMont, 1946)
Father Knows Best (*Papa à raison*, CBS, 1954-1955, 1958-1960 ; NBC, 1955-1958)
Freaks and Geeks (NBC, 1999-2000)
The Fresh Prince of Bel-Air (*Le Prince de Bel-Air*, NBC, 1990-1996)
Friday Night Lights (NBC, 2006-2008 ; The 101 Network, 2008-2011)
Friends (NBC, 1994-2004)
Fringe (Fox, 2008-2013)
The Fugitive (*Le Fugitif*, ABC, 1963-1967)
General Hospital (*Hôpital Central*, ABC, depuis 1963)
Going to Extremes (ABC, 1992-1993)
The Golden Girls (*Les craquantes*, NBC, 1985-1992)
The Golden Palace (CBS, 1992-1993)
Good Times (CBS, 1974-1979)
The Good Wife (CBS, 2009-2016)
Grace Under Fire (*Une maman formidable*, ABC, 1993-1998)
Grey's Anatomy (ABC, depuis 2005)
Guiding Light (*Haine et passion*, CBS, depuis 1952)
Gunsmoke (CBS, 1955-1975)
Happy Days (*Happy Days - Les jours heureux*, ABC, 1974-1984)
The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries (ABC, 1977-1979)
Hill Street Blues (*Capitaine Furillo*, NBC, 1981-1987)
The Hitchhiker (*L'Autostoppeur*, HBO, 1983-1987)
The Honeymooners (CBS, 1955-1956)
House (*Dr. House*, Fox, 2004-2012)
House of Cards (Netflix, 2013-2018)
How I Met Your Mother (CBS, 2004-2013)
How to Get Away With Murder (*Murder*, ABC, depuis 2014)
I Love Lucy, (CBS, 1951-1957)
JAG (NBC, 1995-1996 ; CBS, 1997-2005)
The Jeffersons (CBS, 1975-1985
Julia (NBC, 1968-1971)
Kojak (CBS, 1973-1978)
Kraft Television Theatre (NBC, 1947-1958)
The L Word (Showtime, 2004-2009)
L.A. Law (*La loi de Los Angeles*, NBC, 1986-1994)
La Femme Nikita (*Nikita*, USA, 1997-2001)
Laverne & Shirley (*Laverne et Shirley*, ABC, 1976-1983)
Leave it to Beaver (CBS, 1957-1958 ; ABC, 1958-1963)
Lie to Me (Fox, 2009-2011)
The Life of Riley (NBC, 1949-1958)
Linc's (Showtime, 1998-2000)
The Lone Ranger (ABC, 1949-1957)
Lost (*Lost : Les disparus*, ABC, 2004-2010)
The Lucy Show (*L'extravagante Lucie*, CBS, 1962-1968)
*M*A*S*H* (CBS, 1972-1983)
Mad Men (AMC, 2007-2015)

Magnum, P.I. (*Magnum*, CBS, 1980-1988)
Malcolm in the Middle (*Malcolm*, Fox, 2000-2006)
Mama (CBS, 1949-1957)
Marcus Welby, M.D. (*Docteur Marcus Welby*, ABC, 1969-1976)
Married... with Children (*Mariés, deux enfants*, Fox, 1987-1997)
The Mary Tyler Moore Show (CBS, 1970-1977)
Maude (CBS, 1972-1978)
Maverick (ABC, 1957-1962)
Melrose Place (Fox, 1992-1999)
The Mentalist (*Mentalist*, CBS, 2008-2015)
Miami Vice (*Deux flics à Miami*, NBC, 1984 – 1989)
The Middle (ABC, 2009-2018)
Midnight Caller (*Jack Killian, l'homme au micro*, NBC, 1988-1991)
Moonlighting (*Clair de Lune*, ABC, 1985-1989)
Murder One (ABC, 1995-1996)
Murphy Brown (CBS, 1988-1998)
My So-Called Life (*Angela, 15 ans*, ABC, 1994-1995)
NCIS (*NCIS : Enquêtes spéciales*, CBS, depuis 2003)
A New Day in Eden (Showtime, 1982-1983)
Northern Exposure (*Bienvenue en Alaska*, CBS, 1990-1995)
NYPD Blue (*New York Police Blues*, ABC, 1993-2005)
Oh Grow Up! (*Père malgré tout*, ABC, 1999)
One Day at a Time (CBS, 1975-1984)
One Tree Hill (*Les Frères Scott*, The WB, 2003-2007 ; The CW, 2007-2012)
Oz (HBO, 1997-2003)
Parenthood (NBC, 1990-1991)
Parker Lewis Can't Lose (*Parker Lewis ne perd jamais*, Fox, 1990-1993)
Perry Mason (CBS, 1957-1966)
Peyton Place (ABC, 1964-1969)
Philip Marlowe, Private Eye (*Philip Marlowe, détective privé*, HBO, 1983-1986)
Police Women (*Sergent Anderson*, NBC, 1974-1978)
The Practice (*The Practice : Donnell et Associés*, ABC, 1997-2004)
Prison Break (Fox, 2005-2009)
Queer as Folk (Showtime, 2000-2005)
Roc (Fox, 1991-1994)
Roseanne (ABC, 1988-1997, 2018)
The Rookies (ABC, 1972-1976)
Runaway (The CW, 2006)
Sandford and Son (NBC, 1972-1977)
Santa Barbara (NBC, 1984-1993)
Scandal (ABC, 2012-2018
Search for Tomorrow (CBS, 1951-1982 ; NBC, 1982-1986)
The Secret Life of the American Teenager (*La vie secrète d'une ado ordinaire*, ABC Family, 2008-2013)
Secret Service (NBC, 1992-1993)
Seinfeld (NBC, 1989-1998)
The Shield (FX, 2002-2007)
The Simpsons (*Les Simpson*, Fox, depuis 1989)

The Six Million Dollar Man (*L'Homme qui valait trois milliards*, ABC, 1973-1978)
Smallville (The WB, 2001-2006 ; The CW, 2006-2011)
Soap (ABC, 1977-1981)
Some of My Best Friends (*Macho Man*, CBS, 2001)
The Sopranos (*Les Soprano*, HBO, 1999-2007)
St. Elsewhere (*Hôpital St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988)
Starsky & Hutch (*Starsky et Hutch*, ABC, 1975-1979)
The Swiss Family Robinson (ABC, 1975-1976)
Three's Company (ABC, 1977-1984)
True Colors (Fox, 1990-1992)
The Twilight Zone (*La Quatrième dimension*, CBS, 1959-1964)
Twin Peaks (*Mystères à Twin Peaks*, ABC, 1990-1991)
Under Suspicion (CBS, 1994-1995)
Unforgettable (CBS, 2011-2014 ; A&E, 2015-2016)
The Unit (*The Unit : Commando d'élite*, CBS, 2006-2009)
V (ABC, 2009-2011)
Vegas (CBS, 2012-2013)
Veronica Mars (UPN, 2004-2006 ; The CW, 2006-2007)
The Virginian (*Le Virginien*, NBC, 1962-1971)
Weeds (Showtime, 2005-2012)
The White Shadow (CBS, 1978-1981)
Wonder Woman (ABC, 1976-1977 ; CBS 1977-1979)
The Wonder Years (*Les années coup de cœur*, ABC, 1988-1993)
The X-Files (X-Files, Aux frontières du réel, Fox, 1993-2002)

Autres téléfilms et mini-séries américaines citées

The Cracker Factory (ABC, 16 mars 1979)
Heidi (NBC, 17 novembre 1968)
I Want to Keep My Baby! (Laissez-moi mon enfant !, CBS, 19 novembre 1976)
Intimate Strangers (ABC, 11 novembre 1977)
Sarah T. - Portrait of a Teenage Alcoholic (NBC, 11 février 1975)
Roots : The Next Generation (*Racines 2 : Les Nouvelles Générations*, ABC, 1979)
Roots (*Racines*, ABC, 1977)

Autres programmes télévisés américains cités

48 Hours (CBS, depuis 1988) → magazine d'information
60 Minutes (CBS, depuis 1968) → magazine d'information
The $64.000 Question (CBS, 1955-1958) → jeu télévisé
An American Family (PBS, 1973) → série documentaire / téléréalité

American Idol (Fox, 2002-2016 ; ABC, depuis 2018) → équivalent français : *Nouvelle Star* (M6, 2003-2010, 2017 ; D8, 2012-2016)
The Bachelor (ABC, depuis 2002) → équivalent français : *Bachelor, le gentleman célibataire* (M6, 2003-2005 ; NT1, 2013-2016)
Dateline (NBC, depuis 1992) → magazine d'information
The Disney Sunday Movie (ABC, 1986-1988) → programmes pour la jeunesse
Extreme Makeover (*Les Maçons du cœur*, ABC, 2002-2007) → téléréalité
The Gillette Cavalcade of Sports (NBC, 1946-1960) → sports divers
Hour Glass (NBC, 1946-1947) → variétés
Incredible Sunday! (ABC, 1988-1989) → divertissement
The Jay Leno Show (NBC, 2009-2010) → *late night show*, talk-show
Joe Millionaire (Fox, 2003) → équivalent français : *Greg le millionnaire* (TF1, 2003)
The Magical World of Disney (NBC, 1988–1990) → programmes pour la jeunesse
Monday Night Football (ABC, 1970-2005 ; ESPN, depuis 2006) → matchs de football américain
New York Rangers vs. Vancouver Canucks (HBO, 8 novembre 1972) → match de hockey sur glace
Primetime (ABC, 1989-2012) → magazine d'information
Ripley's Believe It or Not! (ABC, 1982-1986) → divertissement
The Sonny & Cher Show (CBS, 1976-1977) → variétés
Survivor (CBS, depuis 2000) → équivalent français : *Koh-Lanta* (TF1, depuis 2001)
That's Incredible! (ABC, 1980-1984) → divertissement
Those Amazing Animals (ABC, 1980-1981) → divertissement
The Wonderful World of Disney (NBC, 1969–1979) → programmes pour la jeunesse
Who Wants to Be a Millionaire (ABC, 1999–2002, 2004, 2009 ; en syndication, depuis 2002) → équivalent français : *Qui veut gagner des millions ?* (TF1, depuis 2000)

Séries et programmes télévisés étrangers (hors Etats Unis) cités

I Claudius (*Moi Claude empereur*, BBC2, 1976)
Scener ur ett äktenskap (*Scènes de la vie conjugale*, SVT2, 1973)

Autres films cités

About Last Night (*À propos d'hier soir...*, 1986) d'Edward Zwick
American Beauty (1999) de Sam Mendès
Bolt (*Volt, star malgré lui*, 2008) de Byron Howard et Chris Williams
Cars (*Cars : Quatre Roues*, 2006) de John Lasseter et Joe Ranft
Cars 2 (2011) de John Lasseter et Brad Lewis
Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1965) de Russ Meyer
Giant (*Géant*, 1956) de George Stevens
The Graduate (*Le Lauréat*, 1967) de Mike Nichols

Heat (1995) de Michael Mann
Nikita (1990) de Luc Besson
Sometimes a Great Notion (*Le Clan des irréductibles*, 1970) de Paul Newman
Star Wars (*La Guerre des étoiles*, 1977) de George Lucas
Superman (1941-1943) [courts-métrages d'animation diffusés au cinéma] de Dave Fleischer
Tangled (*Raiponce*, 2010) de Nathan Greno et Byron Howard
Written on the Wind (*Écrit sur du vent*, 1956) de Douglas Sirk

B.I. Ouvrages, chapitres d'ouvrages, actes de colloques et articles académiques

B.I.1. Histoire des États-Unis, des Américain·e·s et sociologie des familles américaines

Criminal Victimization in the United States, 1979, A National Crime Survey Report NCJ-76710, NCS-N-19, US Department of Justice, Bureau of Justice Statistics, septembre 1981.

ARON Raymond, « Catégories dirigeantes ou classe dirigeante ? », *Revue française de science politique*, Vol. 15, 1965.

BACHARAN Nicole, *Les Noirs américains, Des champs de coton à la maison Blanche*, Paris, Panama, 2008.

BERG CJ, CHANG J, CALLAGHAN WM, WHITEHEAD SJ., « Pregnancy-related mortality in the United States, 1991–1997 », *Obstet Gynecol*, Vol. 101, No. 2, 2003, p. 289-296.

BETTIE Julie, « Class Dismissed? Roseanne and the Changing Face of Working-Class Iconography », *Social Text*, Vol. 45, Hiver 1995, p. 125-149.

BIANCHI Suzanne M., ROBINSON John P., MILKE Melissa A., *The Changing Rhythms of American Family Life*, New York City, Russel Sage Foundation, 2006.

BIEGEL Stuart, Unfinished Business: The Employment Non-Discrimination Act (ENDA) and the K-12 Education Community, *New York University Journal of Legislation and Public Policy*, Vol. 14, 2011 p.357–413.

BROWNMILLER Susan, *Against Our Will : men, women, and rape*, Toronto, New York, Bantam Books, 1976

BRUCE Judith, LLOYD Cynthia B., LEONARD Ann, ENGLE Patrice L., DUFY Niev, *Families in Focus: New Perspectives on Mothers, Fathers, and Children*, New York, Population Council, 1995.

CARMICHAEL Stokely, Charles HAMILTON, Black Power, The Politics of Liberation, New York, Vintage, 1967.

CARROLL Susan J., « The Disempowerment of the Gender Gap: Soccer Moms and the 1996 Elections », *Political Science and Politics*, Vol. 32, No. 1, Mars 1999, p. 7-11.

CARROLL Susan J., « Voting Choices », Susan J. CARROLL (dir.), Richard L. FOX (dir.), *Gender and Elections: Shaping the Future of American Politics*, New York City, Cambridge University Press, 2006.

CAYTON Andrew R. L., Richard SISSON, Chris ZACHER, *The American Midwest: an interpretive encyclopedia*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

CHAUNCEY George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994.

COHN D'Vera, LIVINGSTION Gretchen, Wendy WANG, *After Decades of Decline, A Rise in Stay-at-Home Mothers*, Washington D.C, Pew Research Center's Social and Demographic Trends project, 2014.

CONNELL Noreen, Wilson Cassandra, *Rape : The First Sourcebook for Women,* New York, New American Library, 1974.

CONNELL R. W., *Masculinities*, Cambridge, Polity, 2005 [1995].

CONWELL Russell, *Acres of Diamond*, New York, Harper and Row, 1943.

COONTZ Stephanie, *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, New York, Basic Books, 2000 [1992].

COONTZ Stephanie, *The Way We Really Are: Coming to Terms with America's Changing Families*, New York, Basic Books, 1998.

COONTZ Stephanie (dir.), *American Families; A Multicultural Reader*, Londres, Routledge, 1999.

CUNNINGHAM Charles, « 'To Watch the Faces of the Poor': *Life* Magazine and the Mythology of Rural Poverty in the Great Depression », *Journal of Narrative Theory*, Vol. 29, No. 3, Automne 1999, p. 278-302.

DIALLO David, *Histoire des Noirs aux États-Unis*, Paris, Ellipses, 2012.

DOUGLAS Ann, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon Books, 1988 [1977].

DUNCAN Greg J., HOFFMAN Saul D., « A Reconsideration of the Economic Consequences of Marital Dissolution » *Demography*, Vol. 22, 1985.

DUNCAN Greg J., HOFFMAN Saul D., « What are the Economic Consequences of Divorce? » *Demography*, Vol. 25, No. 4, Novembre 1988.

FALUDI Susan, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Lise-Eliane POMIER (trad.), Evelyne CHÂTELAIN (trad.), Thérèse REVEILLÉ (trad.), Paris, Des Femmes. 1993.

FITE Gilbert C., « The Pioneer Farmer : A View over Three Centuries », *Agricultural History* , Vol. 50, No. 1, Janvier 1976, p. 275-289.

FLEXNER Eleanor, FITZPATRICK Ellen, *Century of Struggle: The Woman's Rights Movement in the United States*, Cambridge, Belknap Press, 1996 [1959].

FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, ROUDY Yvette (trad.), Paris, Denoël/Gonthier, 1964.

GARBARINO James, S*ee Jane Hit: Why Girls Are Growing More Violent and What We Can Do About It*, Londres, Penguin Books, 2004.

GIBSON Campbell, JUNG Kay, « Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for the United States, Regions Divisions, and States », *Population Division*, Working Paper No. 56, Table 1, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau, Septembre 2002.

GILBERT Dennis L., The American Class Structure: In An Age of Growing Inequality, Thousand Oaks, Sage, 2018.

GOLDSCHEIDER Francis, GOLDSCHEIDER Calvin, *The Boomerang Age from Childhood to Adulthood: Emergent Trends and Issues for Aging Families*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage, 1999.

GRIECO Elizabeth M., « The White Population: 2000 » (C2KBR/01-4), *Census 2000 Brief,* Août 2001, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau.

HARRISON Michelle, « Social construction of Mary Beth Whitehead », *Gender and Society*, Vol. 1, No. 3, Septembre 1987, p. 300-311.

HERBST Philip H., *Wimmin, wimps & wallflowers: an encyclopaedic dictionary of gender and sexual orientation bias in the United States*, Yarmouth, Intercultural Press 2001.

HOCHSCHILD Arlie Russell, *The Second Shift*, New York, Avon Books, 1989.

HUNTER Nan D., William B. RUBENSTEIN, *AIDS Agenda: Emerging Issues in Civil Rights*, New York, New Press, 1992.

KRAKAUER Jon*, Sans consentement, enquête sur le viol*, (trad.) Marion ROMAN, 2017 [2016], Paris, 10/18.

LAMB Michael E., « Mothers, Fathers, Families, and Circumstances: Factors Affecting Children's Adjustment », *Applied Developmental Science*, Vol. 16, No. 2, 2009, p. 98-111.

LAURENT Sylvie, « Le 'poor white trash' ou la pauvreté odieuse du blanc américain », *Revue française d'études américaines*, Vol. 2, No. 120, 2009.

KAISER Charles, *The Gay Metropolis : 1940–1996*, Boston, New York, Houghton Mifflin, 1997.

KASPI André, DURPAIRE François, HARTER Helène, LHERM Adrien, *La civilisation américaine*, deuxième édition, Paris : PUF, 2013 [2004].

KASPI André*, Les Américains, Naissance et essor des États-Unis 1607-1945*, Paris, Le Seuil,

coll. Points, t. 1, 2014 [2002].

KASPI André*, Les Américains, Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. Points, t. 2, 2014 [2002].

KREIDER Rose M., ELLIS Renee, Living Arrangements of Children: 2009, Current Population Reports, U.S. Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau, 2011.

LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États Unis*, PUF, 2013 [1996].

LEFF Mark, « Consensus for Reform: The Mothers'-Pension Movement in the Progressive Era », *Social Service Review*, No. 47, 1973.

LUCY William H., PHILIPS David L., *Tomorrow's Cities, Tomorrow's Suburbs*, Chicago, APA Planners Press, 2006.

MARKS Lara V., *Sexual Chemistry: A History of the Contraceptive Pill*, New Haven, Yale University Press, 2001.

MATHER Mark, « U.S. Racial/Ethnic and Regional Poverty Rates Converge, but Kids Are Still Left Behind », *Population Reference Bureau*, Aout 2007.

MATHEWS T.J., Brady E. HAMILTON, « Delayed Childbearing: More Women Are Having Their First Child Later in Life », *NCHS Data Brief*, No. 21.

MCGARRY Molly, WASSERMAN Fred, *Becoming Visible: An Illustrated History of Lesbian and Gay Life in Twentieth-Century America*, New York : Penguin Studio, 1998.

MCLANAHAN Sara, « Family, State, and Child Well-Being », *Annual Review of Sociology*, Vol. 26, 2000.

MCLEAN Iain, McMillan Alistair, *Concise Oxford Dictionary of Politics*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009 [2003].

MINTZ Steven, KELLOG Susan, *Domestic Revolutions, A Social History of American Family Life*, New York, Free Press, 1989.

MOORE Mignon R., STAMBOLIS-RUHSTORFER Michael, « LGBT Sexuality and Families at the Start of the Twenty-First Century », *Annual Review of Sociology,* Vol. 39, No. 1, 2013.

RASTOGI Sonya, JOHNSON Tallese D., HOEFFEL Elizabeth M., DREWERY Jr. Malcolm P., « The Black Population: 2010 » (C2KBR/01-4), *Census 2010 Brief,* Septembre 2011, U.S.Department of Commerce Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau.

RAUP Jana L., MYERS Jane E., « The Empty Nest Syndrome: Myth or Reality? », *Journal of Counseling & Development*, Vol. 68, No. 2, 1989.

RICHE Martha Farnsworth, « The Postmarital Society », *American Demographics*, novembre 1988.

RILEY Glenda, *Divorce: an American tradition*, New York, Oxford University Press, 1991.

RIMMERMAN Craig A., Clyde Wilcox, *The Politics of Same-Sex Marriage*. Chicago, University of Chicago Press, 2007.

ROBERTS Dorothy, *Killing the Black Body: Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*, New York : Pantheon Books, 1997.

ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Black America, Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice, (xixe-xxie siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.

ROONEY Andrew A., *Sweet & Sour*, New York, Berkley Books, 1992.

SHILTS Randy*, Conduct Unbecoming: Gays and Lesbians in the U.S. Military*, New York City, St. Martin's Press, 2005.

SMOCK Pamela J., « Cohabitation in the United States : An Appraisal of Research Themes, Findings, and Implications », *Annual Review of Sociology*, Vol. 26, 2000.

STAMBOLIS-RUHSTORFER Michael, « Les mères lesbiennes, les mères seules et leurs enfants : l'état des lieux de la recherche. », Pierre Jouanet (dir.), *Procréation, Médecine et Don*, Paris, Lavoisier, 2015.

STEWART Susan D., « Contemporary American Stepparenthood: Integrating Cohabiting and Nonresident Stepparents », *Population Research and Policy Review*, Vol. 20, No. 4, Août 2001.

STEWART Susan D., Brave New Stepfamilies: Diverse Paths Toward Stepfamily Living, Thousand Oaks, Sage, 2007.

STOS Will, « Bouffants, Beehives, and Breaking Gender Norms: Rethinking 'Girl Group' Music of the 1950s and 1960s », *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 24, No. 2, p.117–154.

TERKEL Studs, *Hard times : Histoires orales de la Grande Dépression*, JAQUET Christophe (trad.), Paris, Editions Amsterdam, 2009.

TRUSLOW ADAMS James, *The Epic of America, New Brunswick*, Londres, Transaction Publishers, 2012 [1931].

TYSON Timothy B., *The Blood of Emmett Till*, New York, Simon & Schuster, 2017.

VINCENT Bernard (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. Champs Histoire, 2012 [1997].

- VINCENT Bernard, BÉRANGER Jean, « L'Amérique coloniale (1607-1774) », p. 9-45.
- VINCENT Bernard, PORTES Jacques, « L'âge doré (1865-1896), p. 166-242.

- VINCENT Bernard, BERTRAND Claude-Jean, « Les années soixante (1961-1974), p. 330-378.

WACQUANT Loïc, « La "réforme" de l'aide sociale comme instrument de discipline », *Agone*, No. 31/32, 2004.

WEITZMAN Lenore J., *The Divorce Revolution: The Unexpected Social and Economic Consequences for Women and Children in America*, New York, The Free Press, 1985.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jour*, COTTON Frédéric (trad.), Marseille, Agone, 2002.

ZINN Howard, *Le XXe siècle américain, Une histoire populaire de 1890 à nos jours*, COTTON Frédéric (trad.), Marseille, Agone, 2003.

B.I.2. Images, cinéma, télévision et séries télévisées américaines

United States Commission on Civil Rights, *Window dressing on the set : women and minorities in television : a report of the United States Commission on Civil Rights*, Août 1977.

AHL Nihls C., FAU Benjamin, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2011.

AKASS Kim (dir.), MCCABE Janet (dir.), *Reading Six Feet Under, TV to die* for, Londres, New York, I. B. Tauris, 2005.

AKASS Kim (dir.), MCCABE Janet, *Quality TV, Contemporary American Television and Beyond* Londres, New York, I. B. Tauris, 2007.

ALBERT Pierre, André-Jean TUDESQ, *Histoire de la radio-télévision,* Paris, PUF, 1981.

ALWOOD Edward, *Straight News*, New York, Columbia University Press, 1996.

BARAN Stanley J., *Introduction to Mass Communication*, New York, Mc-Graw Hill Education, 2013.

BARTHES Séverine, « De Télé-Luxembourg à RTL9 : programmation et ethos de chaîne », *Médias et médiations culturelles au Luxembourg*, Luxembourg, Mai 2010.

BARTHES Séverine, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

BARTHES Séverine, « La 'purge rurale' de 1971, », *Alerte spoilers !*, 20 juin 2017, https://seriestv.hypotheses.org/462, consulté le 15 avril 2019.

BARTHES Séverine, « De quoi la série originale Netflix (Netflix Original) est-elle le nom ? », *Numérisation généralisée de la société*, CRICIS, Montréal, Mai 2018.

BASSAGET Joël, BOUTET Marjolaine, SÉRISIER Pierre, *Sériescopie*, Paris, Ellipses, coll. Culture pop, 2011.

BECKER Ron, *Gay TV and Straight America, New Brunswick*, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2006.

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV - Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Editions du Céfal, coll. Grand écran petit écran, 2002.

BERTHELOT Francis – « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS) : Narratologies contemporaines, 8 novembre 2005.

BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

BOUTET Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation Américaine*, No. 2, 2010.

BOUTET Marjolaine, *Cold Case, La mélodie du passé*, Paris, PUF, 2013.

BROOKS Tim, MARSH Earle, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows*, New York, Ballantine, 2007 [1979].

BRUNSDON Charlotte, « Television Studies », Horace Newcomb (dir.), *Encyclopedia of Television*, Chicago, Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Vol. 3, p. 1646-1649.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956), Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2019 [1996].

BUXTON David, « L'économie politique des séries américaines », *Mouvement*, No. 67, 2011.

CALLAWAY Kutter, BATALI Dean, *Watching TV Religiously: Television and Theology in Dialogue*, Grand Rapids, Baker Academics, 2016.

CAMPION Benjamin, « La critique sérielle à l'ère du trop-plein télévisuel : 'Tu n'as rien vu à Hollywood'.», *Cinéphilies/Sériephilies 2.0, perspectives internationales*, Université Sorbonne Nouvelle, 8 juin 2017.

CANTOR Muriel, *Prime Time Television, Content and Control*, Beverly Hills, Londres, Sage Publications.

CARRAZÉ Alain, *Les séries télé,* Paris, Hachette Pratique, 2007.

CARTER Bill, *The War for Late Night*, New York, Viking Press, 2010.

CASTLEMAN Harry, PODRAZIK Walter J., *Watching TV, Eight Decades of American Television*, New York, Syracuse University Press, 2016 [2003].

CHAMBERS Samuel A., *The Queer Politics of Television*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2009.

COHEN Clélia, *Le western*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2005

DEFOREST Tim, *Storytelling in the Pulps, Comics, and Radio: How Technology Changed Popular Fiction in America*, Jefferson, Londres, McFarland, 2004.

DE LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, 1984.

DEROIDE Ioanis, *Dominer le monde, les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017.

DESBARATS Carole, *The West Wing, Au cœur du pouvoir*, Paris, PUF, 2016.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1994.

EDGERTON Gary R. (dir.), JONES Jeffrey P. (dir.), *The Essential HBO Reader*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008.

- ANDERSON Christopher, « Overview : Producing an Aristocracy of Culture in American Television », p. 23-41.
- MALACH Michele, « Oz », p. 52-60.

EDGERTON Gary R., *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2009.

EPSTEIN Alex, *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box,* Londres, Macmillan Publishers. 2006, p. 27–28.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Mythologie des séries télés*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

ESTES Olivier, Lefait Sébastien, *La question raciale dans les séries américaines*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2014.

FAVARD Florent– *La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines*, Université Bordeaux Montaigne, 2015.

FEUER Jane, « HBO and the Concept of Quality TV », », Kim Akass (dir.), Janet McCabe (dir.), *Quality TV, Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I. B. Tauris, 2007, p. 145.

FISKE John, HARTLEY John, *Reading Television,* Londres, Methuen*,* 1985.

FISKE John, *Television Culture*, New York, Routledge, 2011 [1987].

GLAUDES Pierre, REUTER Yves, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, coll. Didactique des textes, 1996.

GRAHAM Jefferson, SPELLING Aaron, *Aaron Spelling: A Prime-Time Life*, New York, St. Martin's Press. 1996.

GREENBERG Joshua M., *From Betamax to Blockbuster, Video Stores and the Invention of Movies on Video*, Cambridge, Londres, The MIT Press, coll. Inside Technology, 2010.

GRISWOLD Wendy, *A Methodological Framework for the Sociology of Culture*, Sociological Methodology, Vol. 17, 1987.

GYMNICH Marion, Barbara PUSCHMANN-NALENZ, Gerold SEDLMAYR, Dirk VANDERBEKE, *The Orphan in Fiction and Comics since the 19th Century,* Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Collectif, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, coll. Essais, 1977, p. 115-180.

HATCHUEL Sarah, *Lost, Fiction vitale*, Paris, PUF, 2013.

HATCHUEL Sarah, *Rêves et séries américaines, La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

HERBERT Daniel, *Videoland: Movie Culture at the American Video Store,* Berkeley, University of California Press, 2014.

HILMES Michele (dir.), *NBC, America's Network*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007.

JOST François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999.

JOST François, *De quoi les séries Américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Editions, 2011.

LABORDE Barbara, JULLIER Laurent, *Grey's Anatomy, Du cœur au care*, Paris, PUF, 2012.

LEMOINE Emilie, *La construction de l'adolescent·e américain·e à travers les séries télévisées américaines (1990-2010)*, Université Tours François-Rabelais, 2011.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le western : Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1995.

LEVERETTE Marc (dir.), OTT Brian (dir.), BUCKLEY Cara Louise (dir.), *It's not TV, Watching HBO in the Post Television Era*, New York, Routledge, 2008.

LONGWORTH James L., *TV Creators: Conversations With America's Top Producers of Television Drama*, Syracuse University Press, 2000.

LOTZ Amanda D., *Redesigning Women, Television after the Network Era*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006.

LOTZ Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York, Londres, New York University Press, 2014 [2007].

LOTZ Amanda D., *Cable Guys, Television and Masculinities in the 21st Century*, New York, New York University Press, 2014.

LOTZ Amanda D., *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Ann Arbor, University of Michigan Library, 2017.

LYNCH Jason, « There's No Stopping Peak TV, as 487 Scripted Series Aired in 2017 », *Adweek*, 5 janvier 2018.

MACDONALD J. Fred, *Blacks and White TV, Afro-Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall Publishers, 1983.

MACDONALD J. Fred, *One Nation under Television: The Rise and Decline of Network TV*, New York, Pantheon, 1990.

MALTIN Leonard, *Of Mice and Magic,A History of American Animated Cartoons*, New York, Plume, 1987 [1980].

MACÉ Eric, *La société et son double, Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, coll. Médiacultures, 2006.

MITTELL Jason, *Genre an Television, From Cop Shows to Cartoons in american Culture*, New York, Routledge, 2004, p. xi.

MOÏSI Dominique, *La Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, Stock, 2016.

MUIR John Kenneth, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*, Jefferson, Londres, McFarland, 2008.

NAGESWARA Rao G., *The Domestic Drama*, Tirupati, Sri Venkateswara University, 1978.

NEWCOMB Horace, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor Books, 1974.

NEWCOMB Horace (dir.), *Television, The Critical View*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1994 [1976].

GITLIN Todd, « Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment ».

OPPENHEIM Jacques W., *Code : télévision à la carte*, Médiathèque Edilig, 1988.

PIEMME Jean-Marie, *La Propagande inavouée*, Paris, 10/18, 1975.

ROLLET Cyrille, *Physiologie d'un sitcom américain, Voyage au cœur de* Growing Pains, Paris, L'Harmattan, t. 1, 2006.

ROLLET Cyrille, *La circulation culturelle d'un sitcom Américain, Voyage au cœur de* Growing Pains, Paris, L'Harmattan, t. 2, 2006.

ROSEWARNE Lauren*, Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham, Lexington Books, 2012.

SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Info Com, 2011.

- BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », p. 11-46.
- BARTHES Séverine, « La production et la programmation de séries télévisées », p. 47-74.
- SEPULCHRE Sarah, « Le personnage en série », p. 107-150.

SPIGEL Lynn, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. 1.

STEENE Birgitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

THOMPSON R.J., *Television Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press, 1996.

TROPIANO Stephen, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV,* New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2002.

VÉRAT Eric, *Génériques !*, Lyon, Les moutons électriques, coll. Bibliothèque des miroirs, 2012.

VILLEZ Barbara, *Séries Télé, visions de la justice*, Paris, PUF, 2005.

WILLIAMS, Carol Traynor, '*It's Time For My Story*' *: Soap Opera sources, structure and response*, Westport, Praeger, 1992.

WINCKLER Martin, *Les miroirs de la vie, Histoire des séries américaines*, Paris, New York, Le Passage, 2002.

WINCKLER Martin (dir.), *Les miroirs obscurs, Grandes séries américaines d'aujourd'hui,* Avignon, Au Diable Vauvert, 2005.

ZOOK Kristal Brent, *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.

B.I.3. Représentation des américain·e·s et des familles à la télévision américaine

ANG Ien, *Watching Dallas, Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York, Routledge, 1987.

AKASS Kim (dir.), MCCABE Janet (dir.), *Reading Six Feet Under : TV to Die for*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2005.

- LAWSON Mark, « Foreword : Reading Six Feet Under », p. xvii-xxii.

BLOT Aurélie, *50 ans de sitcoms Américaines décryptée : De I Love Lucy à Desperate Housewives*, L'Harmattan, 2013.

BROOKS Marla, *The American Family on Television, A Chronology of 121 Shows, 1948-2004*, Jefferson, Londres, McFarland, 2005.

BROWN Mary Ellen, « The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment », *Australian Journal of Cultural Studies*, 1987, Vol. 4, No. 2.

BRUNDSON Charlotte, « *Crossroads* Notes on Soap-opera », *Screen*, Vol. 22, No. 4, 1981

CHOPRA-GRANT Mike, *The Waltons, Nostalgia and myth in Seventies America*, Londres, New York, I. B. Tauris, 2013.

DAVIS Donald M., « Portrayals of Women in Prime-Time Network Television : Some Demographic Characteristics », Sex Roles, Vol. 23, No. 5-6, 1990, pp. 325-330.

DIFFRIENT David Scott (dir.), LAVERY David (dir.), *Screwball Television, Critical Perspectives on Gilmore Girls*, New York, Syracuse University Press, 2010.

- DIFFRIENT David Scott, « Introduction : You're about to be Gilmored », p. xv-xxxvi.

DOUGLAS Ann, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon Books, 1977.

DOUGLAS Susan Jeanne, *Where the Girls are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Time Books, 1995.

DOW Bonnie, *Prime time feminism: Television, Media Culture and the Women's Movement since 1970*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1996.

DUPUY Camille, *Les séries télévisées, une représentation réaliste de l'Amérique ? La diversité de la société américaine vue par* Six Feet Under, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2011.

DUPUY Camille, *De quelles manières sont regardées les séries télévisées ? Réception critique et ordinaire de* Six Feet Under, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2012.

DUPUY Camille, « Les héroïnes des *nighttime soaps,* figures du *backlash* des années 1980 », *Genre en séries*, No. 8, 2018.

FAHY Thomas, « Sexuality, Death and the American Dream in the Works of Alan Ball: An Introduction », Thomas FAHY (dir.), *Considering Alan Ball: Essays on Sexuality, Death and American in the Television and Film Writings*, Jefferson, Londres, McFarland & Company, 2006.

FEUER Jane, *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham, Duke University Press, 1995.

GARCIA Tristan, *Six Feet Under, nos vies sans destin*, Paris, PUF, 2012.

GERAGHTY Christine, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps,* Cambridge, Polity Press, 1991.

GRIPSRUD Jostein, *The Dynasty Years, Hollywood Television and Critical Media Studies*, Londres et New York, Routledge, 1995.

GUILLOT Juliette, *Représentations de la famille dans les séries télévisées américaines contemporaines: "Malcom in the Middle" (2000-2006), "Gilmore Girls" (2000-2006), "Six Feet Under" (2001-2005), "Parenthood" (2010-2015)*, Université Bordeaux Montaigne, 2018.

LOUBATIÈRE Patrick, *La petite maison dans la prairie, Walnut Grove terre promise*, Montpellier, DLM Editions, coll. Le guide du téléfan, 1998.

MARCUCCI Virginie, « *Desperate Housewives*, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ? », Université François Rabelais de Tours, 2010.

MARCUCCI Virginie, *Desperate Housewives, Un plaisir coupable ?*, Paris, PUF, 2012.

MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe, Les femmes qui en savaient trop*, Noël Burch (trad.), Paris, L'Harmattan. 2002 [1988].

MODLESKI Tania, *Love with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York, Routledge, 2008 [1982].

POLLAN Michael, « The Season of the Reagan Rich », *Channels of Communications*, Novembre-Décembre 1982.

ROLLET Cyrille, « La petite philosophie dans la prairie », *Mediamorphoses*, Hors-série No. 3,

2007.

RUOFF Jeffrey, *An American Family, A Televised Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

SALVATO Nick, *Knots Landing*, Detroit, TV Milestones Series, 2015.

TAYLOR Ella, *Prime Time Families, Television in Postwar America*, Berkeley, University of California Press, 1989.

THOMAS Sari, CALLAHAN Brian P., « Allocating Happiness: TV Families and Social Class », *Journal of Communication*, Vol. 32, No. 3, Septembre 1982, p. 184-190.

WAGGETT Gerard J., *The Soap Opera Encyclopedia*, New York, HarperPaperbacks, 1997.

B.I.4. Divers

La Bible, Louis SEGOND (trad.), 1910.

The Oxford English Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1989 [1884-1928].

Alain, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937.

ALGEO John*, Fifty Years Among the New Words: A Dictionary of Neologisms*, 1941–1991, Cambridge University Press, 1993.

BOCIJ Paul, *Cyberstalking: harassment in the Internet age and how to protect your family*, Greenwood Publishing Group, 2004.

BECHDEL Alison, *Dykes to Watch Out For*, Firebrand Books, 1986.

DUPUIS-DÉRI Francis, « Le discours de la ‘crise de la masculinité’ comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Cahiers du Genre*, Vol. 1, No. 52, 2012, p.119-143.

ELLUL Jacques, *Autopsie de la révolution*, La Table ronde, coll. La petite vermillon, 2008 [1969].

FEIN Ellen, SCHNEIDER Sherrie, *The Rules: Time-tested Secrets for Capturing the Heart of Mr. Right*, New York, Warner Books, 1995.

FIEDLER Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Londres, Penguin Books, 1984 [1960].

KARR Alphonse, *Les Guêpes*, Paris, Michel Levy, t. 6, 1862 p. 305.

MATHESON Jr. Richard L., *Bluegrass Picker's Tune Book*, Gilsin, Mel Bay Publications, 2010.

PETERS Laura, *Orphan texts : Victorian orphans, culture and empire*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

SCHINDLER (Dr.) John, *The Woman's Guide to Better Living, 52 Weeks a Year*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1957.

B.II. Autres ressources

B.II.1. Articles de presse

ADAMCZYK Alicia, « How Can Lorelai Gilmore Afford a $2.8 Million Home? », *Money*, 20 octobre 2015.

ANDERS Gigi, « Banking on Love; Why Women Are Playing By 'The Rules' », *The Washington Post*, 21 octobre 1996.

ANGELO Megan, « Once More Around the Sandbox », *The New York Times*, 21 février 2010.

ANDREEVA Nellie, « Maura Tierney illness delays 'Parenthood' », *The Hollywood Reporter*, 10 juillet 2009.

ANDREEVA Nellie, « 'Heart Of Life' ABC Drama Pilot Inspired by John Mayer Song To Be Redeveloped », *Deadline*, 10 mai 2019.

BAITZ Jon Robin, « Leaving Los Angeles (Part Two: Love) », *The Huffington Post*, 2 janvier 2008.

BARBER Rowland, « Three strikes and they're on. *Family* has become a hit despite network fears that its members were 'too well-dressed, too realistic and simply too good for TV' », *TV Guide*, 21 janvier 1978.

BAUDER David, « 'Sopranos' Fans Have Long Wait », *The Associated Press*, 14 avril 2000.

BERMAN Marc, « The Programming Insider », *Mediaweek*, 30 août 2007.

CABRERA Yvette, « Latino activists rally for a TV show's `Resurrection' », *The Orange County Register*, 21 novembre 2000.

CASE Tony, « Spotlight On Showtime (cable channel competes with HBO) », *ADWEEK Eastern Edition*, Vol. 42, No. 24, Juin 2001.

CLAMPETT Bob, « Little House on the Prairie », *The Saturday Evening Post*, Mai/Juin 1975.

COHEN Richard, « Colin Powell for President? », *The Washington Post*, 3 octobre 1995.

COHN D'Vera, « Single-Father Households on Rise; Census Report Reveals Trends in Custody, Adoption Cases », *The Washington Post*, 11 décembre 1998.

COMERFORD Mike, « Sears joins in project to develop television that's family-friendly », *Chicago Daily Herald*, 12 août 1999.

COONTZ Stephanie, « Do Millennial Men Want Stay-at-Home Wives? », *The New York Times*, 2 avril 2017.

CUSOLITO Karen, PARISI Paula, « Power Surge », *The Hollywood Reporter*, 6 décembre 1994.

DAO James, « They Signed Up to Fight », *The New York Times*, 11 septembre 2011.

DEEB Gary, « Bushelful of enjoyment on Apple's Way », *Chicago Tribune*, 8 février 1974.

DEEB Gary, « 'Spenser' struggles Friday night death-slot », *News Press*, Fort-Meyers, 20-26 octobre 1985.

DILDAY K. A., « A Black Drama Beats the Clichés, and the Odds », *The New York Times*, 24 juin 2001.

DIONNE Jr, E.J.., « Clinton Swipes the GOP's Lyrics; The Democrat as Liberal Republican. », *The Washington Post*, 21 juillet 1996.

DONLON Brian, « New network takes off with adventure », *USA Today*, 19 janvier 1993.

EGGERTON John, « Nets Take Family-Friendly Fivepack », *Broadcasting & Cable*, 22 mai 2006.

FANNING Win, « *'Roots'* Ratings Dip », *Pittsburgh Post-Gazette*, 28 février 1979.

GLIATTO Tom, SHEFF Vicki « Alexis Strikes Again! », *People*, Vol. 36, No. 4, 5 août 1991, p. 66–68.

GORMAN Bill, « Parenthood Renewed For Second Season By NBC », *TV by the Numbers*, 20 avril 2010.

GRIMES William, « Michael Dann, TV Programmer, Dies at 94; Scheduled Horowitz and Hillbillies », *The New York Times*, 31 mai 2016.

HEFFERNAN Virginia, « CRITIC'S NOTEBOOK; It's February. Pucker Up, TV Actresses. », *The New York Times*, 10 février 2005.

HERNANDEZ Greg, « ABC lauded for most gay characters; GLAAD report says network trumps rivals for number of lesbian, gay, bisexual and transgender characters », *The New York Times*, 8 août 2007.

LACHENBRUCH David, « What Looks Like A Phonograph Record Works On a Laser Beam and Shows 'Jaws'? », *TV Guide*, 25 novembre 1978.

LAUGIER Sandra, « 'This Is Us', une Amérique de la compassion est possible », *Libération*, 1er décembre 2017.

LAWSON Mark, « Four hundred shows and no time to watch them: is there too much TV on television? », *The Guardian*, 14 août 2015.

LEVINE Richard M., « 'Our Only Allies Now Are Our Worst Enemies' », *TV Guide*, 6 juin 1981.

MACMILLAN Robert, « NBC makes downloadable TV deal with Apple », *Reuters*, 6 décembre 2005.

MILLER Ron, « New series takes black American family life seriously *Under One Roof* seen as antidote to cartoon image of TV comedies », *The Toronto Star*, 14 mars 1995.

MORAES Lisa de, « 'Casual' talks for UPN, WB Net May merge with WB Television Network », *The Hollywood Reporter*, 19 septembre 1995.

MURPHY Mary, « I felt a lot of rage », *TV Guide*, 15 novembre 1980.

MURPHY Mary, « Michael Landon must have control » *TV Guide*, 9 Janvier 1982.

NIEBUHR Gustav, « Humanitas Awards Honors Writers For 'Uplifting' TV, Films *», The New York Times*, 8 juillet 1995.

NOXON Christopher, « A Period Drama About Racial Identity Reflects a Network's Search for Its Own », *The New York Times*, 30 juillet 2000.

ORR Andrea, « Warner Brothers TV unit to appeal to family market », *Reuters News*, 9 juillet 1996.

PEYSER Marc, GORDON Devin, SCELFO Julie, « Six Feet Under Our Skin », *Newsweek*, 18 mars 2002.

PEYSER Marc, JEFFERSON David J., « Sex and the Suburbs; America is feeling 'Desperate.' How did a racy series about fortysomething housewives take over pop culture--and what took it so long? », *Newsweek*, 29 novembre 2004.

PIERCE Scott D., « Producer's 'Desperate' mom inspired fall's best new show », *Deseret Morning News*, 1er octobre 2004.

RHOSHALLE LITTLEJOHN Janice, « End of 'Soul Food' leaves no black dramas on television », *The Associated Press*, 25 mai 2004.

ROSENBAUM David E. « Senate Approves Draft Bill, 55-30; President to Sign », *The New York Times*, 22 septembre 1971.

ROSENTHAL Andrew, « After The Riots; Quayle Says Riots Sprang From Lack of Family Values *», The New York Times*, 20 mai 1992.

SAMUELSON Robert J., « Casualties of The `Rising Tide' », *The Washington Post*, 31 août 1994.

SAXON Wolfgang, « Roger MacBride, 65, Libertarian And 'Little House' Heir, Is Dead », *The New York Times*, 8 mars 1995.

SCHWARTZ Jerry, « Macarena-ing down memory lane », *Associated Press*, 30 décembre 1996.

SHEPARD Paul, « NAACP: More blacks on TV Also among the group's proposals is a suit to be filed, seeking limits on the gun industry », *York Daily Record*, 13 juillet 1999.

SHERROW Rita, « 'Parenthood' cancer storyline hits home », *Tulsa World*, 23 octobre 2012.

SPANGLER Todd, « Premium TV Networks Say NPD Study Purporting to Show Their Decline Is Hogwash », *Variety*, 21 janvier 2014.

SPORICH Brett « 'Resurrection' lives on Showtime », *The Hollywood Reporter*, 20 décembre 2000.

STEDMAN Alex, « 'Parks and Recreation' to End After Seventh Season », The Chiago Tribune, 11 mai 2014.

THOMPSON Kevin D., « A Pair of Minority Dramas That Majority Should Enjoy », *The Palm Beach Post*, 26 juin 2000.

WALLENSTEIN Andrew, « ABC greenlights 12 new series; 'Happy Endings,' 'Shark Tank' renewed; 'Brothers & Sisters' ends », *Variety*, 13 mai 2011.

WARD Adrienne, « Look *thirtysomething*. The Popular TV Show Inspires a Line of Clothing for Women and Men », *The Chicago Tribune*, 15 mai 1991.

WERTS Diane, « Can Viewer Pens Be Mightier Than Network Axes? », *The Salt Lake Tribune*, 7 avril 1995.

WIGGINS Ovetta, « Last Call for 'Soul Food'; Showtime's Black-Cast Drama Had Hearty Helping of Reality », *The Washington Post*, 26 mai 2004.

WINGFIELD Nick, SMITH Ethan, « Video Comes to the iPod - In a Deal With Disney, Apple Will Sell Hit ABC TV Shows At Its iTunes Store for $1.99 », *The Wall Street Journal*, 14 octobre 2005.

ZOOK Kristal Brent, « La Vida Local; With 'Resurrection Blvd.,' Showtime Aims to Reverse an L.A. Vanishing Act », *The Washington Post*, 25 juin 2001.

B.II.2. Sites web et ressources numériques

www.americanradiohistory.com
www.archive.org
www.boxofficemojo.com
www.cdc.gov/nchs

- NCHS, *Monthly Vital Statistics Report*, Vol. 36, No. 13, 29 juillet 1988.

- NCHS, *Monthly Vital Statistics Report*, Vol. 46, No. 12, 28 juillet 1998.

www.census.gov

- 1960 Census of Population
- Statistical Abstract of the United States 1969
- 1970 Census of Population
- 1980 Census of Population
- Statistical Abstract of the United States: 1989
- 1990 Census of Population
- Statistical Abstract of the United States: 1999.
- 2000 Census of Population
- Statistical Abstract of the United States: 2009
- 2010 Census of Population

www.factiva.com

www.falconcrest.org

- PUCHER Thomas J., KURZ Sascha, « ‘‘I’d Love to Bring It back, But I Can’t...’’ Earl Hamner, The Man Who Created Falcon Crest», TJP Publications, 1999.

www.fifa.com

- FIFA Big Count 2006.

fred.stlouisfed.org

www.imdb.com

www.insp.com

interviews.televisionacademy.com

www.littlehouseontheprairie.com

www.nbc.com

www.nielsen.com

www.nimh.nih.gov

www.oed.com

www.openstreetmap.org

population.un.org/wpp/

- United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2017). World Population Prospects: The 2017 Revision.

www.presidency.ucsb.edu

- Ronald REAGAN, Proclamation 5281 – National Family Week, 1984

www.thefutoncritic.com

tvbythenumbers.zap2it.com

B.II.3. Ressources audiovisuelles

Brothers & Sisters Starter Kit.

Party of Five, Saison 1, DVD

Showrunners (OCS, 2011)

I’ll Be Home For Christmas, Bing CROSBY, 1943.

« Six Feet Under 2001-2005 : In Memoriam », *Six Feet Under*, Saison 5, DVD

The Revolution Will Not Be Televised, Gil SCOTT-HERON, 1970.

A.I. Sources des classements d'audiences par saison télévisuelle

BROOKS, MARSH, 2007, p. 1679-1698. → Classement des 30 programmes les plus vus (en *rating points*) de la saison 1950/1951 à la saison 2006/2007.

timbrooks.net/wp/ratings/ → Classement des 30 programmes les plus vus (en *rating points*) depuis la saison 2007/2008

International Television Almanac, New York, Quigley Publishing Company. → Classement des 100 programmes les plus vus (en *rating points*) de la saison :

- 1990/1991 : 1992, p. 23A.
- 1991/1992 : 1993, p. 23A.
- 1993/1994 : 1995, p. 23A.
- 1994/1995 : 1996, p. 17A.
- 1995/1996 : 1997, p. 20A.
- 1996/1997 : 1998, p. 23A.
- 1997/1998 : 1999, p. 20.
- 1998/1999 : 2000, p. 24.
- 1999/2000 : 2001, p. 13.
- 2000/2001 : 2002, p. 16.
- 2001/2002 : 2003, p. 20-21.
- 2002/2003 : 2004, p. 19-20.
- 2003/2004 : 2005, p. 20-21.
- 2004/2005 : 2006, p. 19-20.
- 2005/2006 : 2007, p. 19-20.
- 2006/2007 : 2008, p. 19-20.

Broadcasting Magazine → Classement de l'ensemble des programmes (en *rating points*) de la saison :

- 1973/1974 : 10 juin 1974, p. 29.
- 1976/1977 : 25 avril 1977, p. 28-40.
- 1977/1978 : 1er mai 1978, p. 36.
- 1978/1979 : 18 juin 1979, p. 56.
- 1986/1987 : 27 avril 1987, p. 54.

Entertainment Weekly (consulté le 12 mai 2019) → Classement de l'ensemble des programmes (en millions de téléspectateurs/trices) de la saison :

- 1997/1998 : « What Ranked and What Tanked », 29 mai 1998, https://ew.com/article/1998/05/29/what-ranked-and-what-tanked/.
- 1998/1999 : « TV Winners & Losers: Numbers Racket a Final Tally of the Season's Shows », 4 juin 1999,

https://web.archive.org/web/20091029011819/http://geocities.com/Hollywood/4616/ew0604.html.

- 2000/2001 : « The Bitter End », 1er juin 2001, https://ew.com/article/2001/06/01/bitter-end/.
- 2002/2003 : « Rank and File », 6 jun 2003, https://ew.com/article/2003/06/06/rank-and-file/.

Autres sources de presse écrite → Classement de l'ensemble des programmes (en *rating points*) de la saison :

- 1983/1984 : *The Akron Beacon Journal*, 27 mai 1984, p. 9.
- 1984/1985 : *The Index Journal*, 28 avril 1985, p. 20.
- 1985/1986 : *Santa Cruz Sentinel*, 2 mai 1986, p. 23.
- 1987/1988 : « List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt », *Associated Press*, 19 avril 1988.
- 1988/1989 : « List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt », *Associated Press*, 19 avril 1989.
- 1989/1990 : *TV Guide*, 7 juillet 1990, pp. 12-13.
- 1991/1992 : *TV Guide*, 20 juin 1992, pp. 19-20.
- 1992/1993 : *USA Today*, Mercredi 21 avril 1993, p. 3D.

Autres sources de presse écrite → Classement de l'ensemble des programmes (en millions de téléspectateurs/trices) de la saison :

- 1999/2000 : Top TV Shows For 1999–2000 Season, Variety, 6 Août 2000, https://web.archive.org/web/20061016052110/http://www.variety.com/index.asp?layout=chart_pass&charttype=chart_topshows99&dept=TV, consulté le 12 mai 2019.
- 2001/2002 : « How did your favorite show rate? », USA Today, 28 mai 2002, https://usatoday30.usatoday.com/life/television/2002/2002-05-28-year-end-chart.htm, consulté le 12 mai 2019.

Communiqués de presse de ABC, « Season Program Rankings », ABC Medianet (consultés le 12 mai 2019) → Classement de l'ensemble des programmes (en millions de téléspectateurs/trices) de la saison :

- 2003/2004 : 2 juin 2004, https://web.archive.org/web/20070930155240/http://www.abcmedianet.com/Web/progcal/dispDNR.aspx?id=060204_11
- 2004/2005 : 1er juin 2005, https://web.archive.org/web/20070310210208/http://www.abcmedianet.com/pressrel/dispDNR.html?id=060105_05
- 2005/2006 : 31 mai 2006, https://web.archive.org/web/20070310210300/http://www.abcmedianet.com/pressrel/dispDNR.html?id=053106_05.
- 2006/2007 : 5 juin 2007, https://web.archive.org/web/20090107155346/http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=060507_05.
- 2007/2008 : 28 mai 2008, https://web.archive.org/web/20140717231324/http://www.abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=052808_06.
- 2008/2009 : 19 mai 2009,

https://web.archive.org/web/20090623063544/http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=051909_05.

TV by the Numbers, Zap2It (consulté le 1er mai 2019) → Classement de l'ensemble des programmes (en millions de téléspectateurs/trices) de la saison :

- 2009/2010 : « Final 2009-10 Broadcast Primetime Show Average Viewership », 16 juin 2010, https://web.archive.org/web/20140821034701/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/06/16/final-2009-10-broadcast-primetime-show-average-viewership/54336/.
- 2010/2011 : « 2010-11 Season Broadcast Primetime Show Viewership Averages », 1er juin 2011 https://tvbythenumbers.zap2it.com/1/2010-11-season-broadcast-primetime-show-viewership-averages/94407.
- 2011/2012 : « Complete List Of 2011-12 Season TV Show Viewership: 'Sunday Night Football' Tops, Followed By 'American Idol,' 'NCIS' & 'Dancing With The Stars' »24 mai 2012, https://tvbythenumbers.zap2it.com/1/complete-list-of-2011-12-season-tv-show-viewership-sunday-night-football-tops-followed-by-american-idol-ncis-dancing-with-the-stars/135785/.
- 2012/2013 : « Complete List Of 2012-13 Season TV Show Viewership: 'Sunday Night Football' Tops, Followed By 'NCIS,' 'The Big Bang Theory' & 'NCIS: Los Angeles' », 29 mai 2013, https://tvbythenumbers.zap2it.com/1/complete-list-of-2012-13-season-tv-show-viewership-sunday-night-football-tops-followed-by-ncis-the-big-bang-theory-ncis-los-angeles/184781/.

Deadline (consulté le 1er mai 2019) → Classement de l'ensemble des programmes (en millions de téléspectateurs/trices) de la saison :

- 2013/2014 : « Full 2013-2014 TV Season Series Rankings », 22 mai 2014, https://deadline.com/2014/05/tv-season-series-rankings-2013-full-list-2-733762/.
- 2014/2015 : « Full 2014-15 TV Season Series Rankings: Football & 'Empire' Ruled », 21 mai 2015, https://deadline.com/2015/05/2014-15-full-tv-season-ratings-shows-rankings-1201431167/.

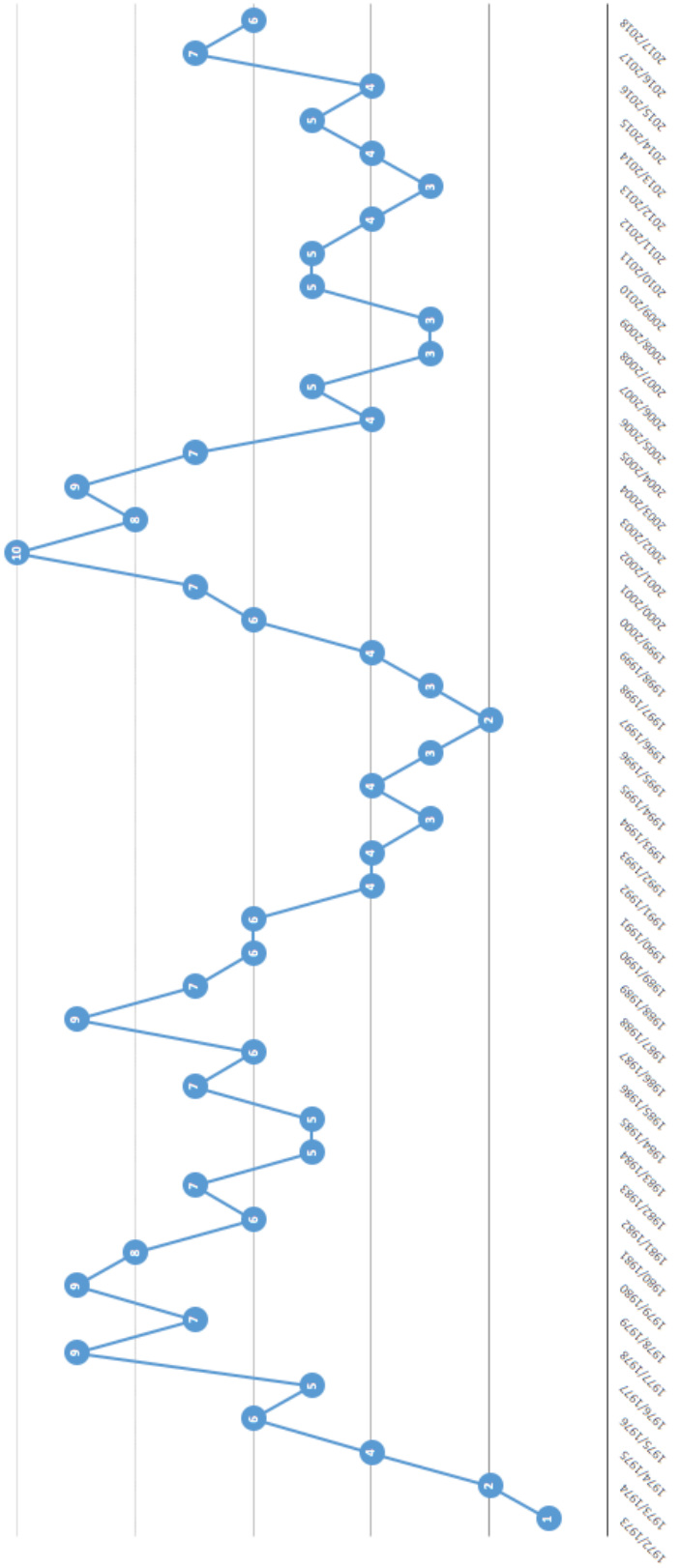
Saisons pour lesquelles il manque des données significatives :

- Au-delà du top 30 en *rating points* : 1975/1976 ; 1980/1981.
- En millions de téléspectateurs/trices : 1994/1995 ; 1995/1996.

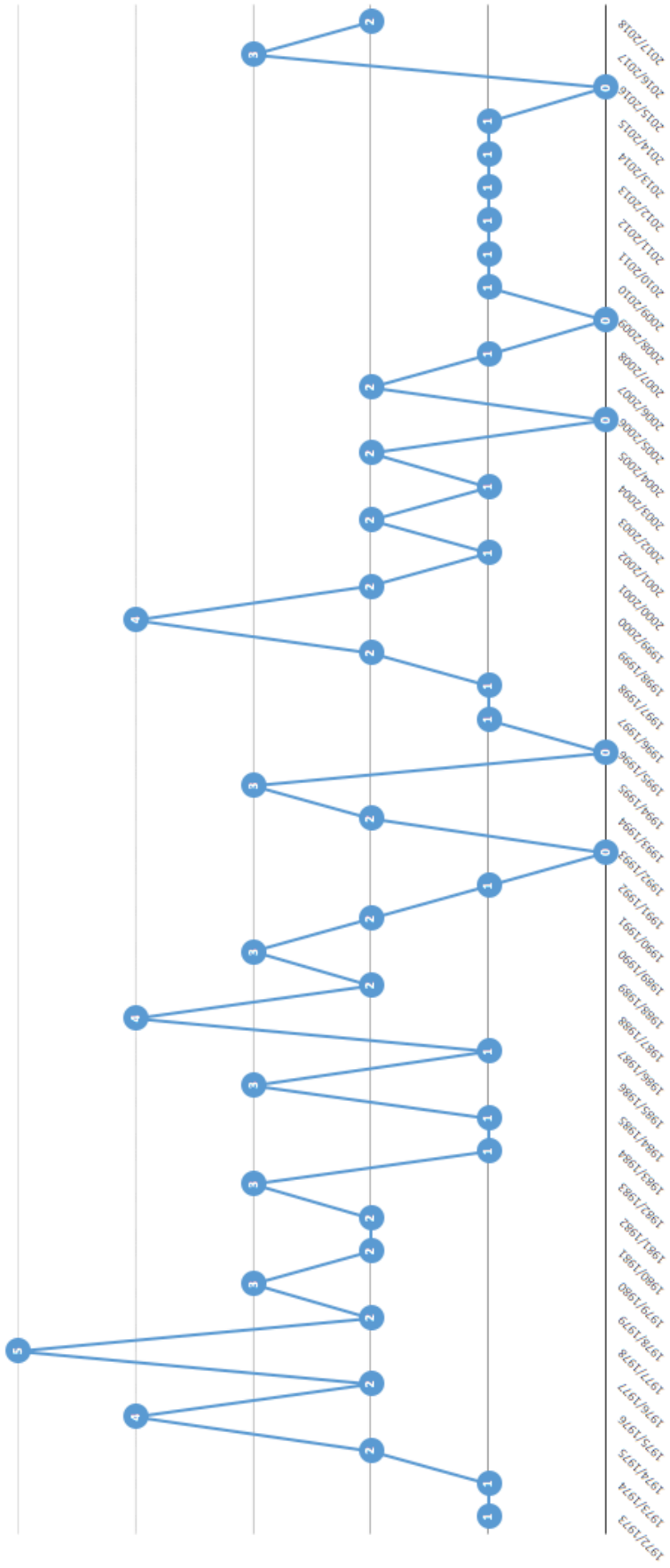
A.II. Graphiques et schémas

A.II.1. Durée des *family dramas*

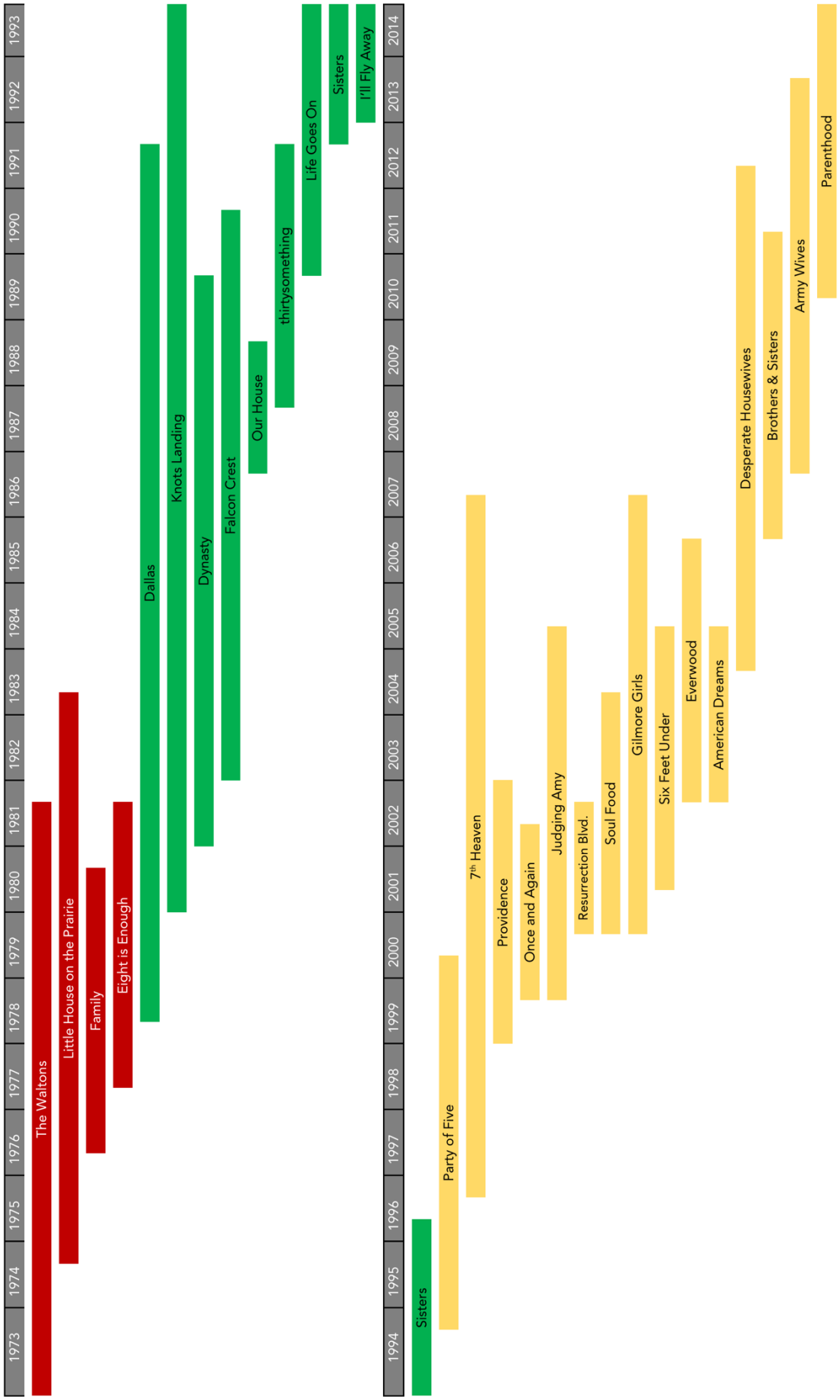
A.II.1.1. Nombre de family dramas *diffusés simultanément par saison télévisuelle*



A.II.1.2. Nombre de family dramas *créés par saison télévisuelle*

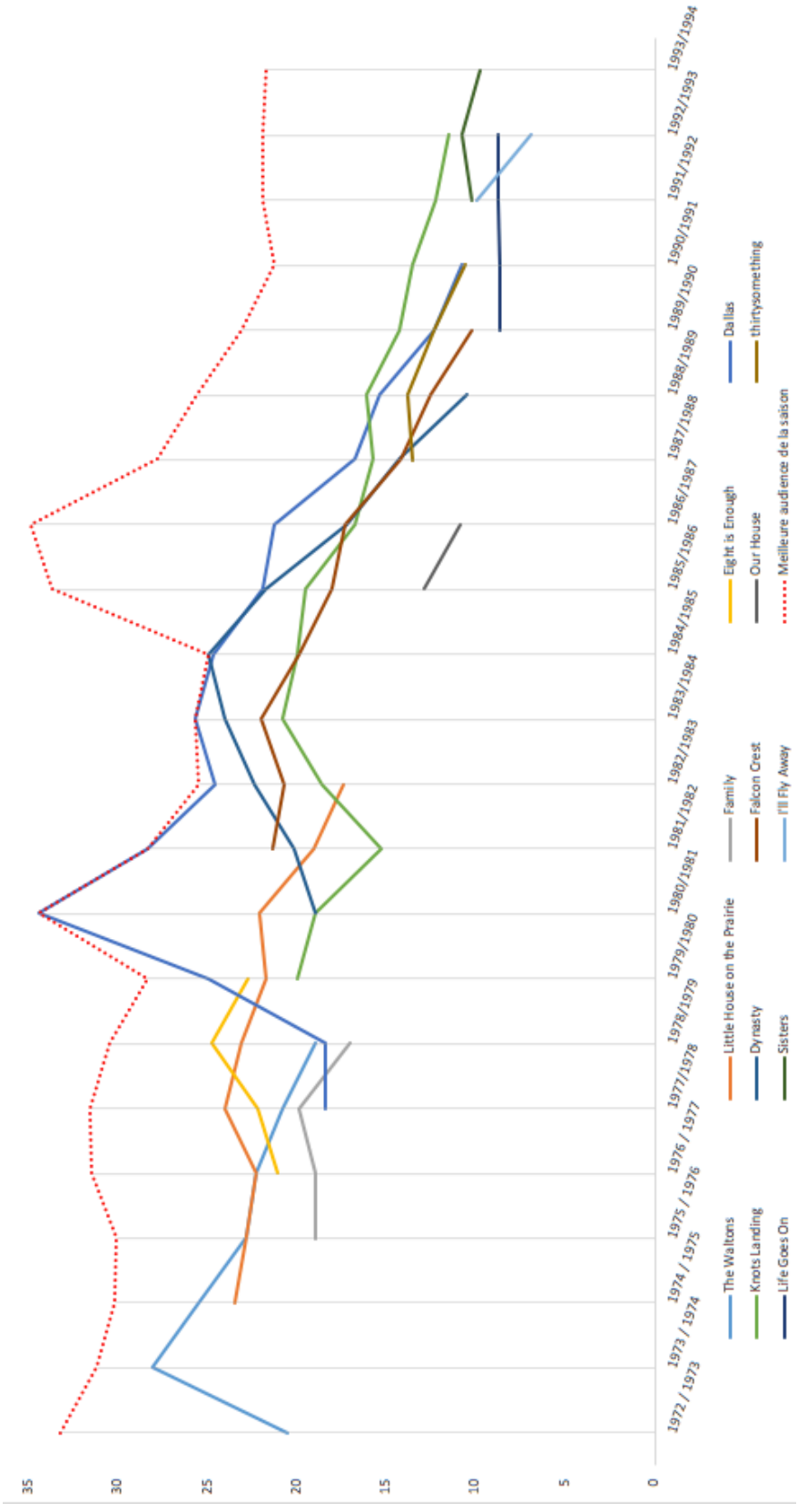


A.II.1.3. Frise chronologique des séries du corpus principal (1972-2015)

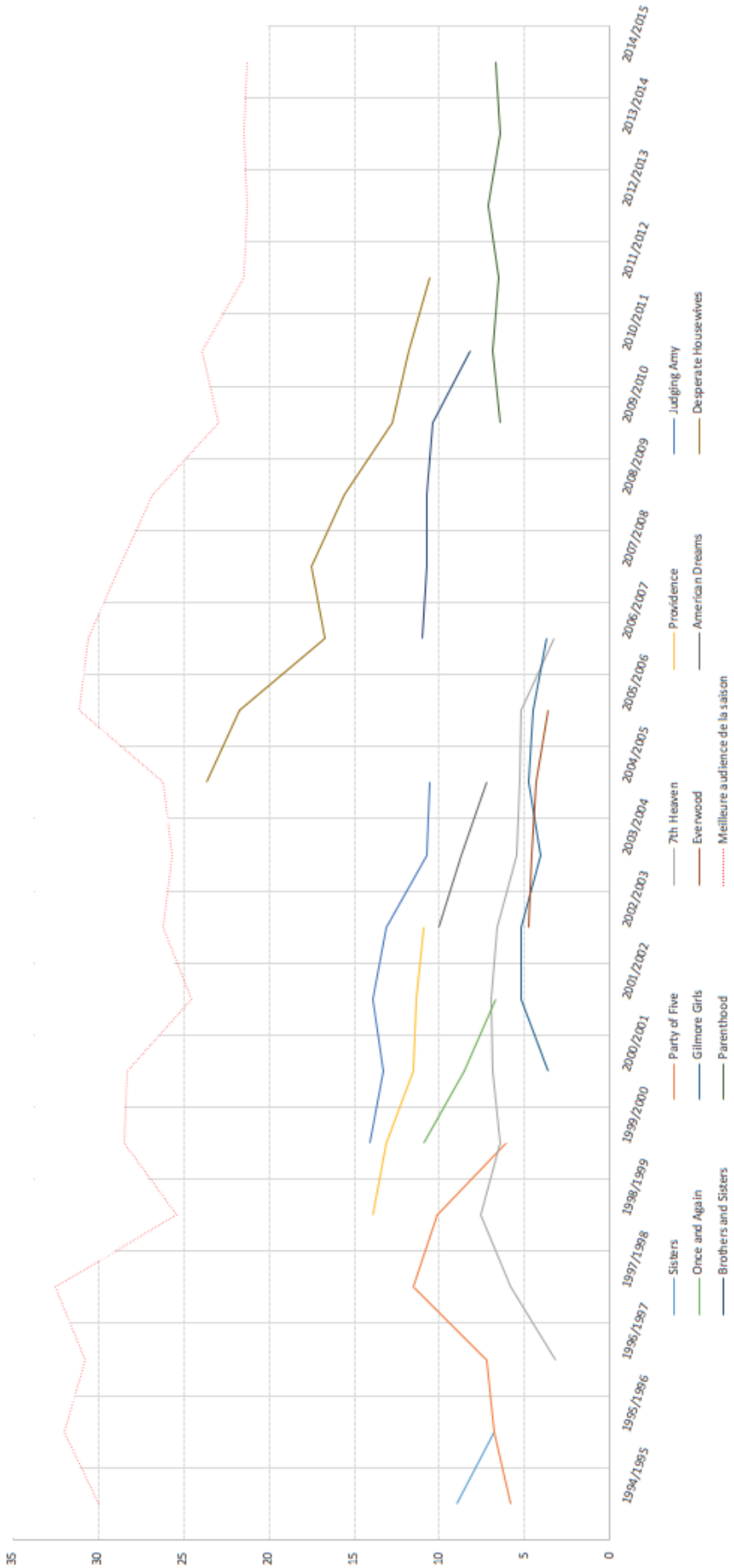


A.II.2 Audience des *family dramas* des chaînes gratuites

A.II.2.1. 1972-1994 (en « rating points »)



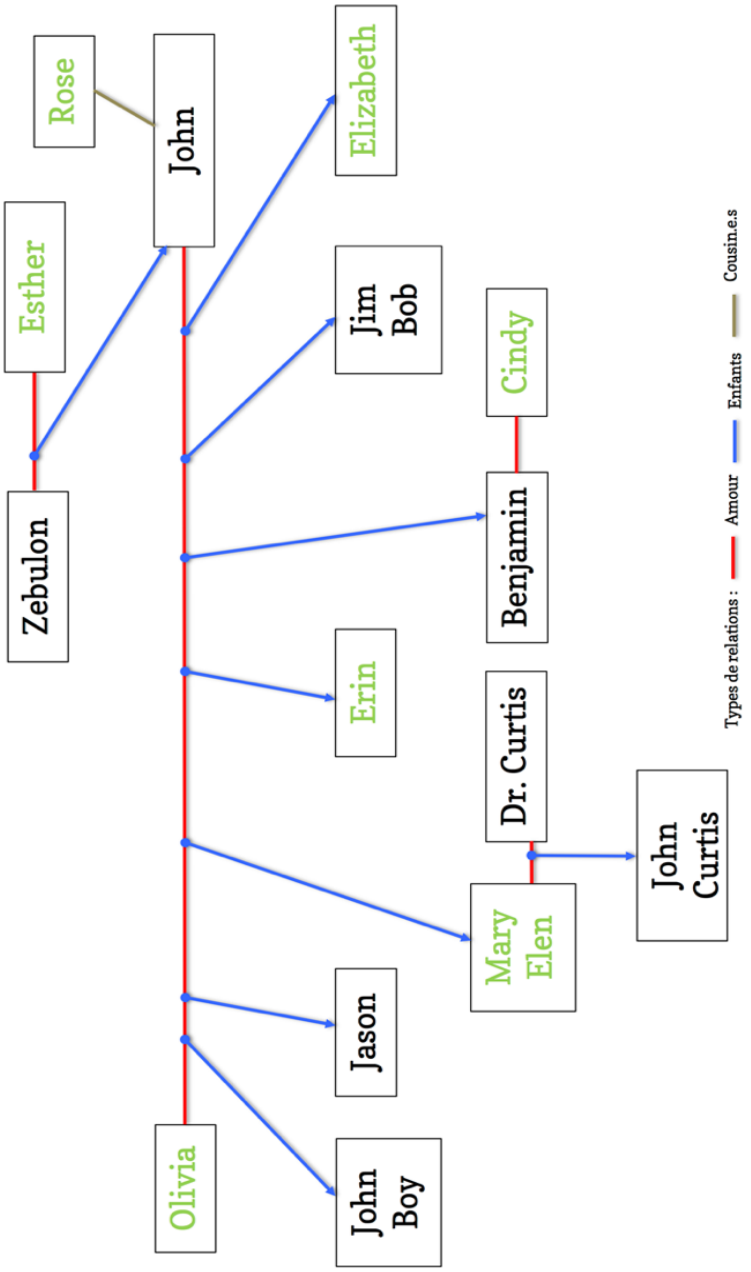
A.II.2.2. 1994-2015 (en millions de téléspectateurs/trices)



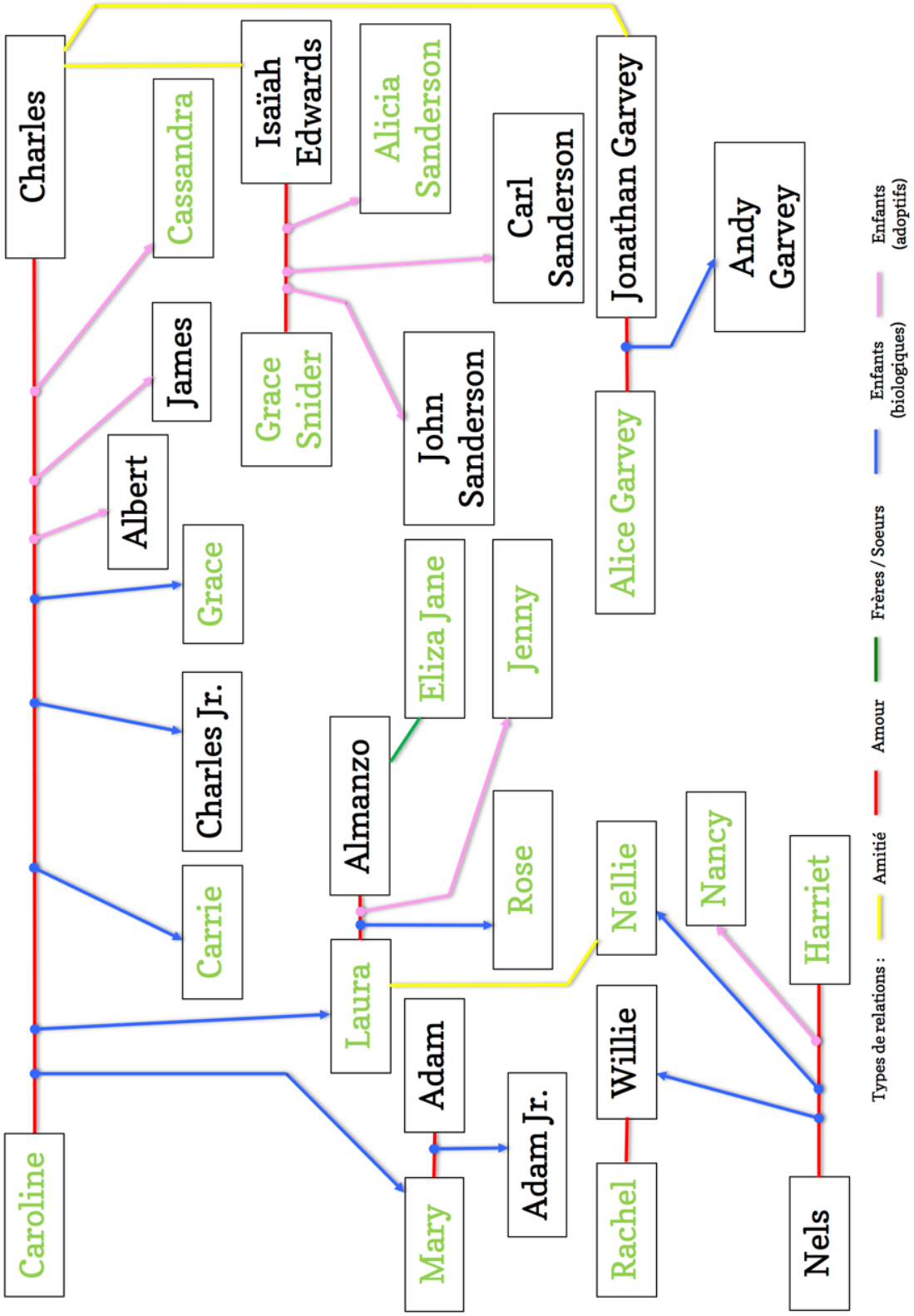
A.III. Schémas des relations entre les personnages principaux

Ces documents ont été réalisés lors des travaux préparatoires à cette thèse, d'après un schéma sur les personnages de *The Young and the Restless* (*Les Feux de l'amour*, CBS, depuis 1973), par C.T. Williams, *'It's Time For My Story' : Soap Opera sources, structure and response*, Westport, Praeger, 1992, p. 177. En voici une sélection.

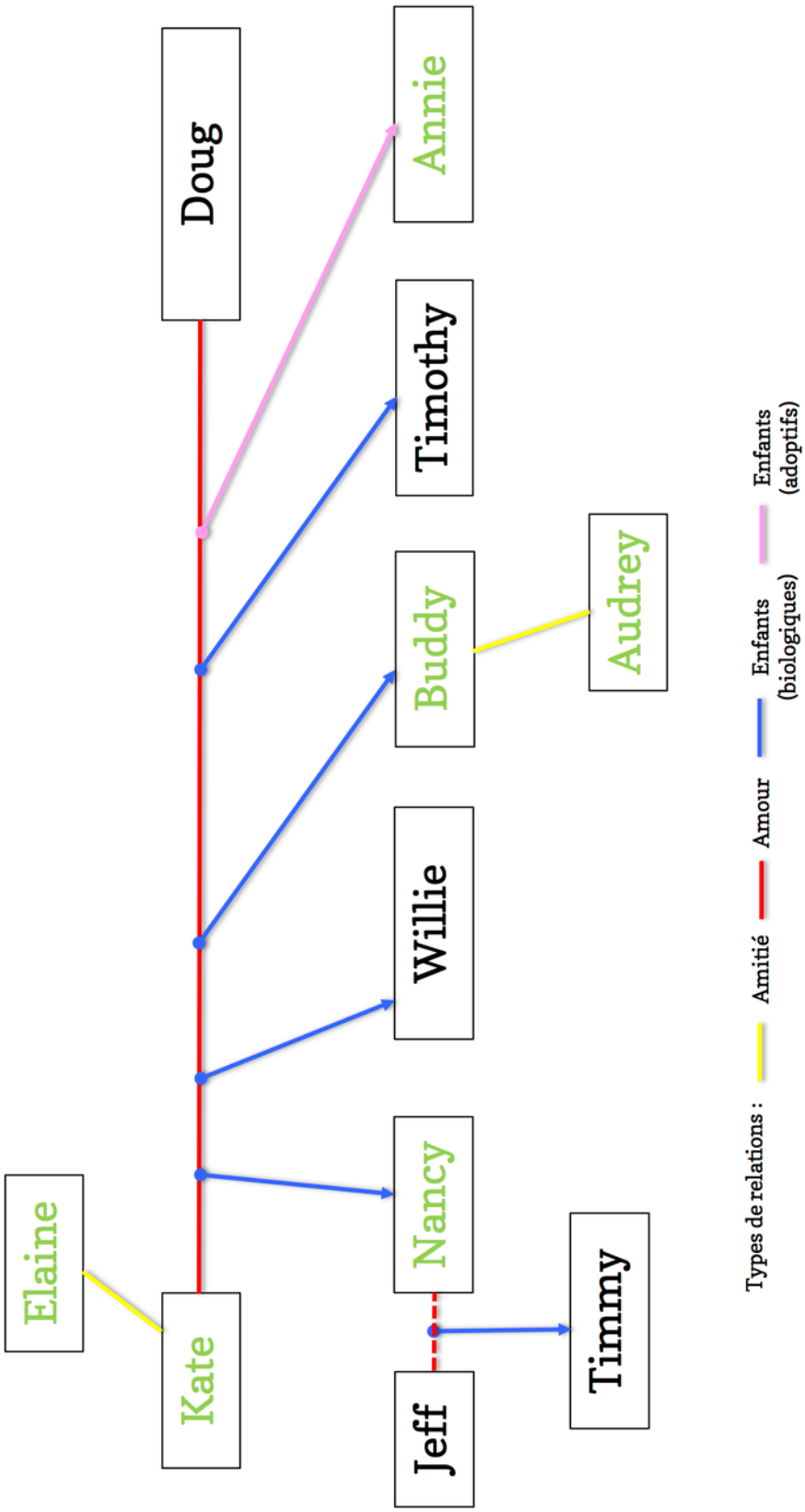
A.III.1. *The Waltons*



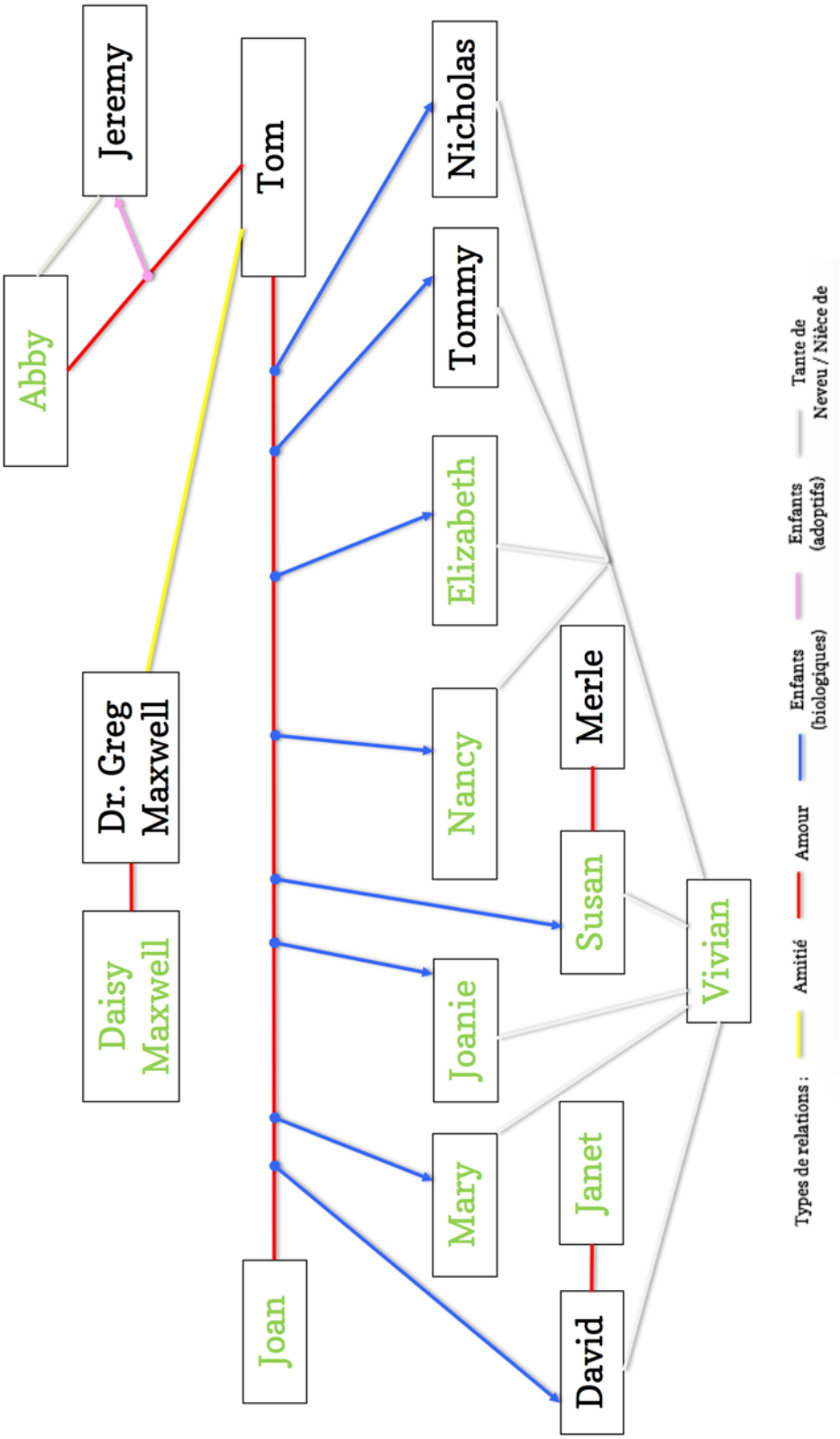
A.III.2. *Little House on the Prairie*



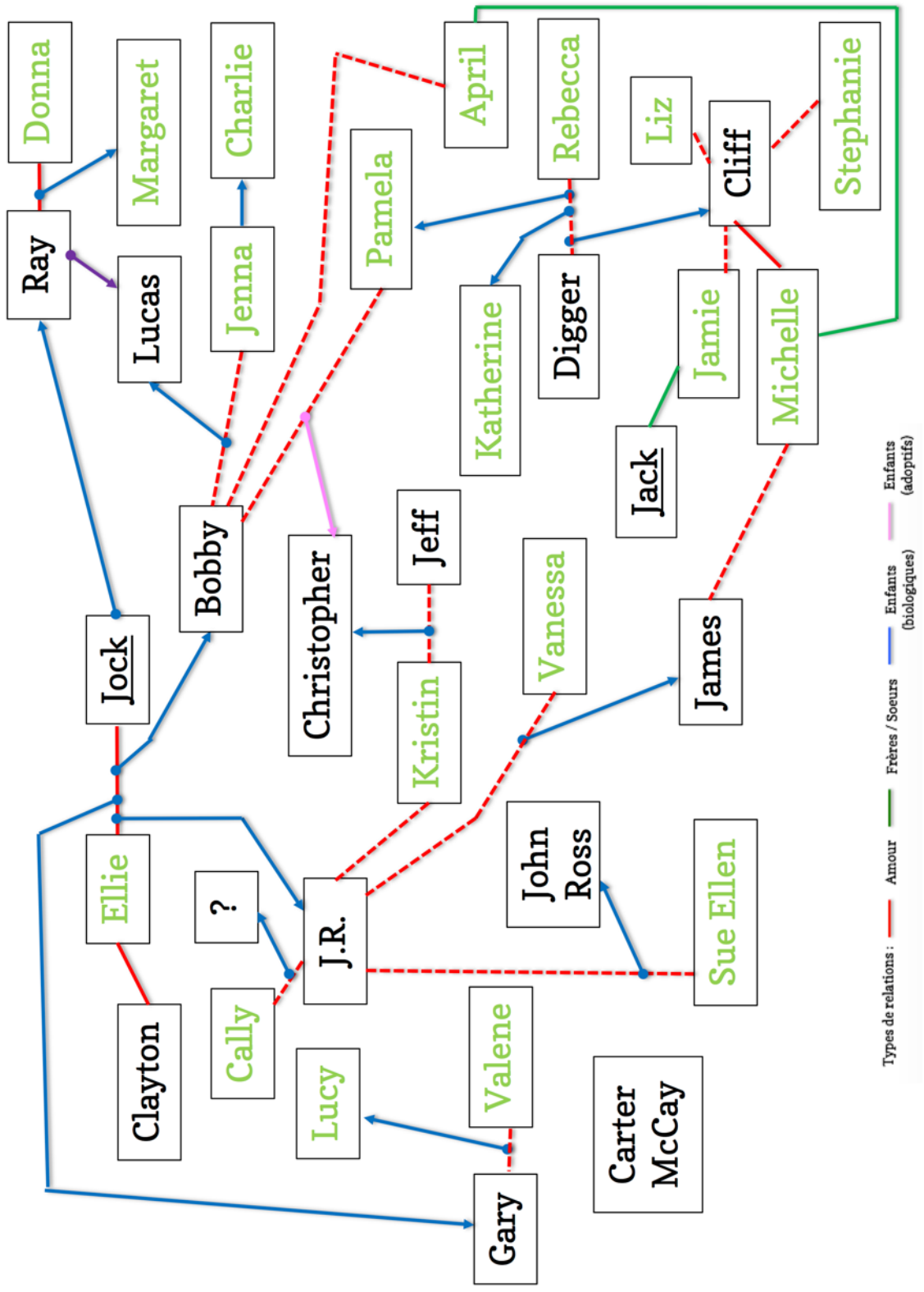
A.III.3. *Family*

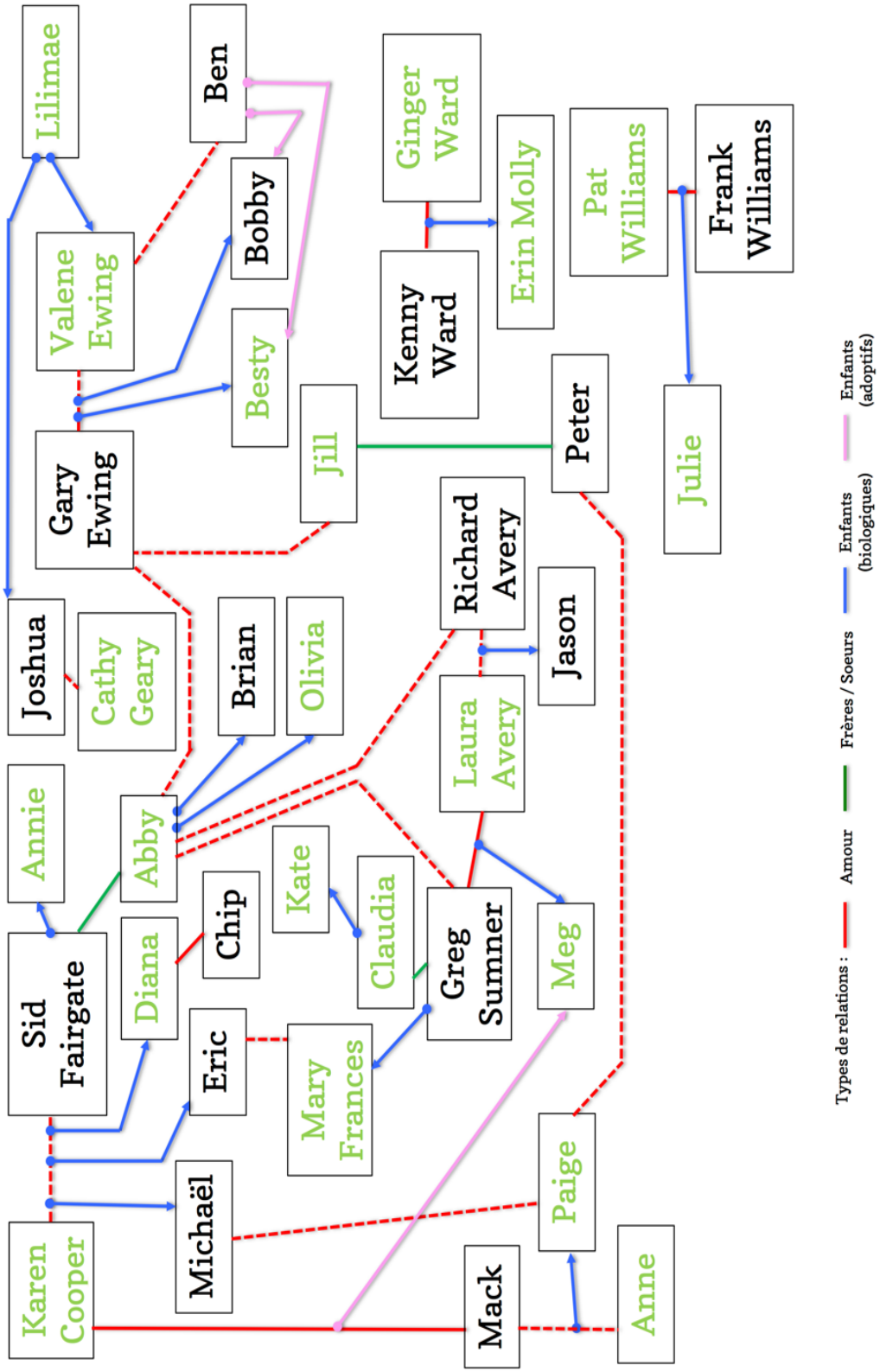


A.III.4. *Eight is Enough*

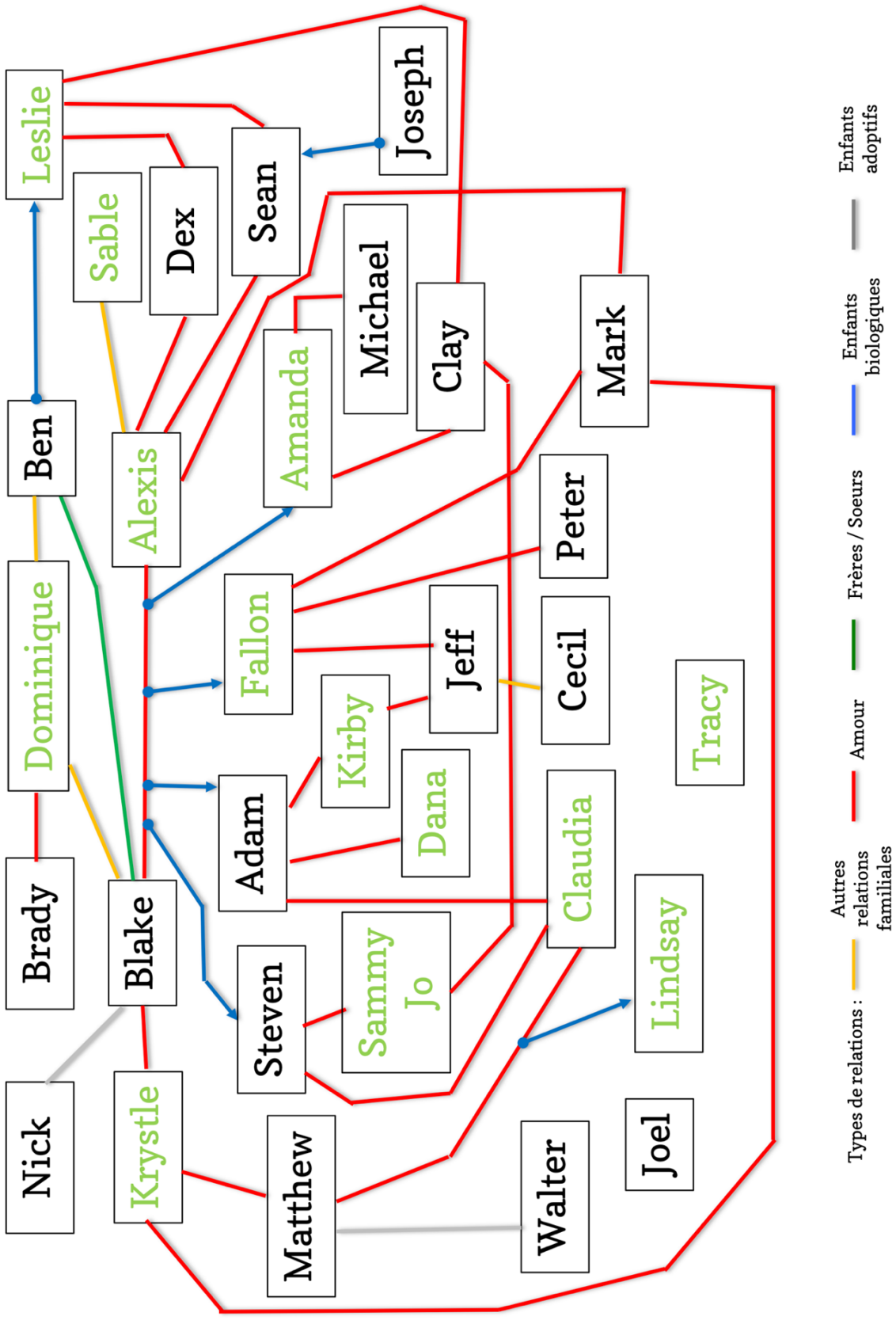


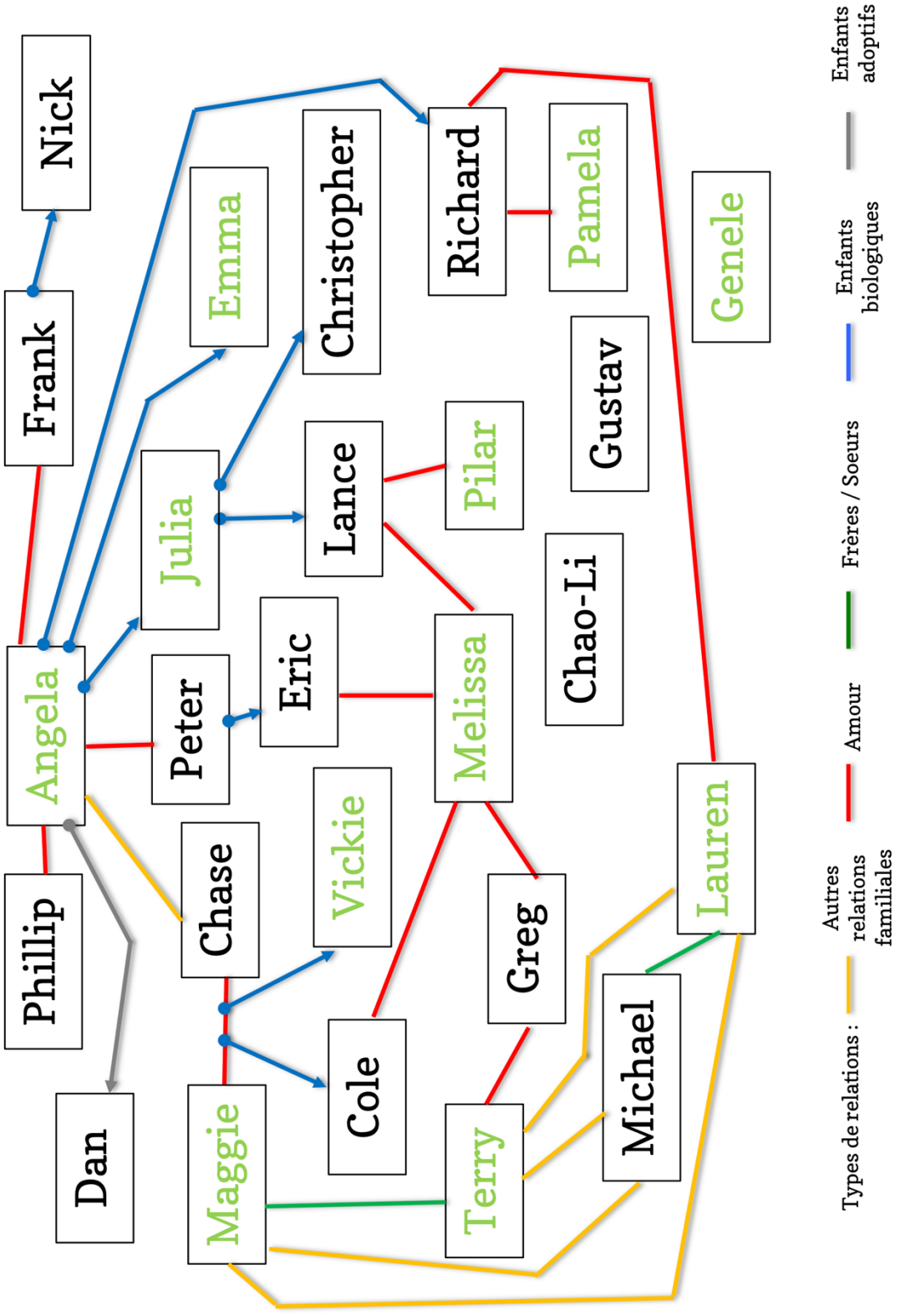
A.III.5. *Dallas*



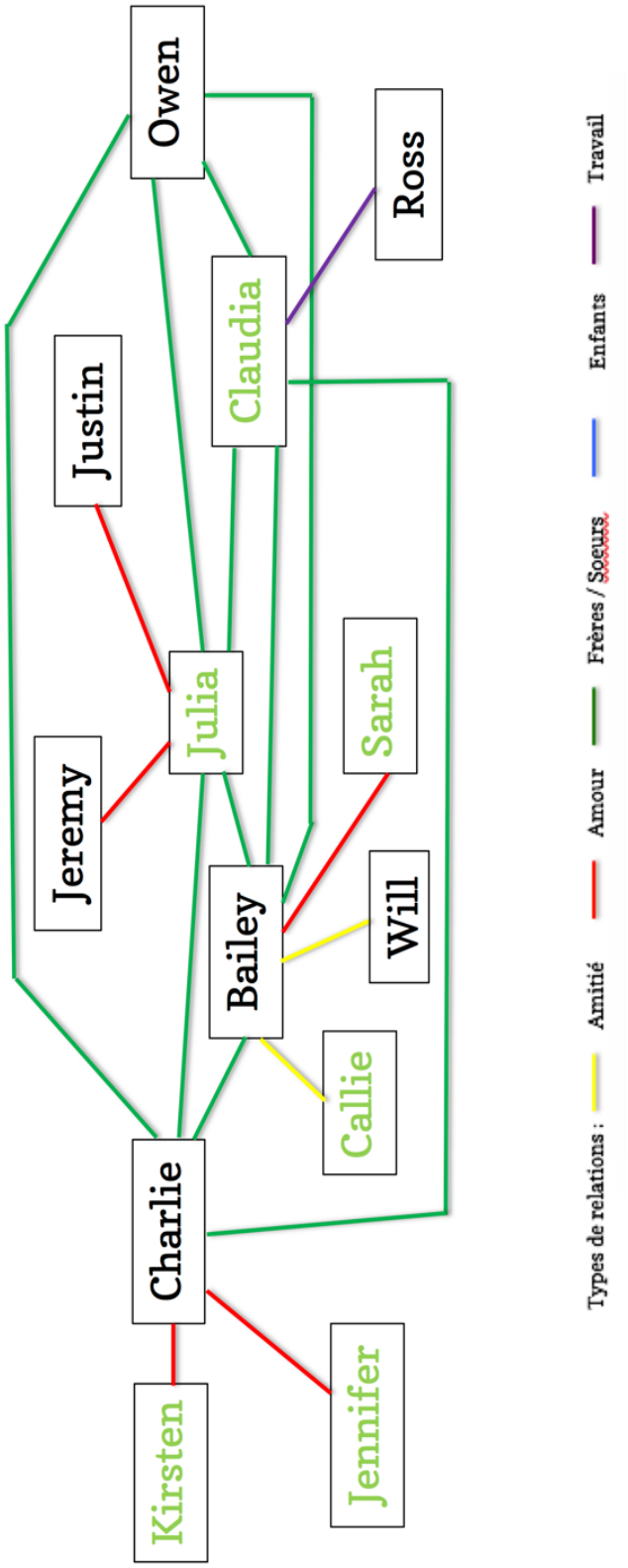

Lilimae
Ben
Ginger Ward
Valene Ewing
Bobby
Erin Molly
Pat Williams
Frank Williams
Gary Ewing
Besty
Jill
Kenny Ward
Peter
Julie
Joshua
Cathy Geary
Brian
Olivia
Richard Avery
Jason
Annie
Abby
Laura Avery
Sid Fairgate
Diana
Chip
Kate
Claudia
Greg Sumner
Meg
Eric
Mary Frances
Karen Cooper
Michaël
Paige
Mack
Anne
Types de relations :
Amour
Frères / Soeurs
Enfants (biologiques)
Enfants (adoptifs)

A.III.7. *Dynasty*

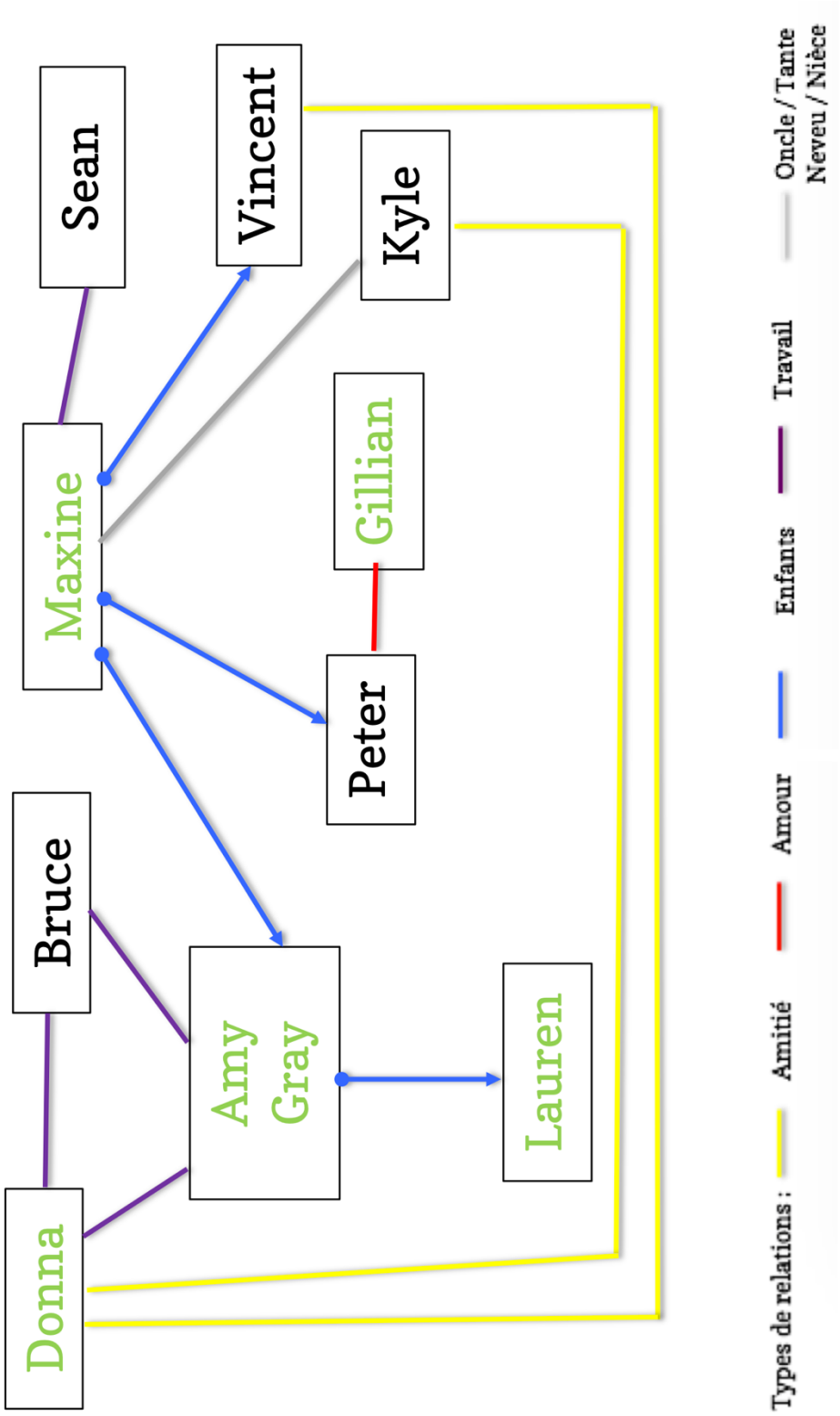



Nick
Frank
Emma
Christopher
Richard
Pamela
Genele
Julia
Lance
Pilar
Gustav
Angela
Peter
Eric
Melissa
Chao-Li
Phillip
Chase
Vickie
Greg
Lauren
Dan
Maggie
Cole
Terry
Michael
Types de relations :
Autres relations familiales
Amour
Frères / Soeurs
Enfants biologiques
Enfants adoptifs

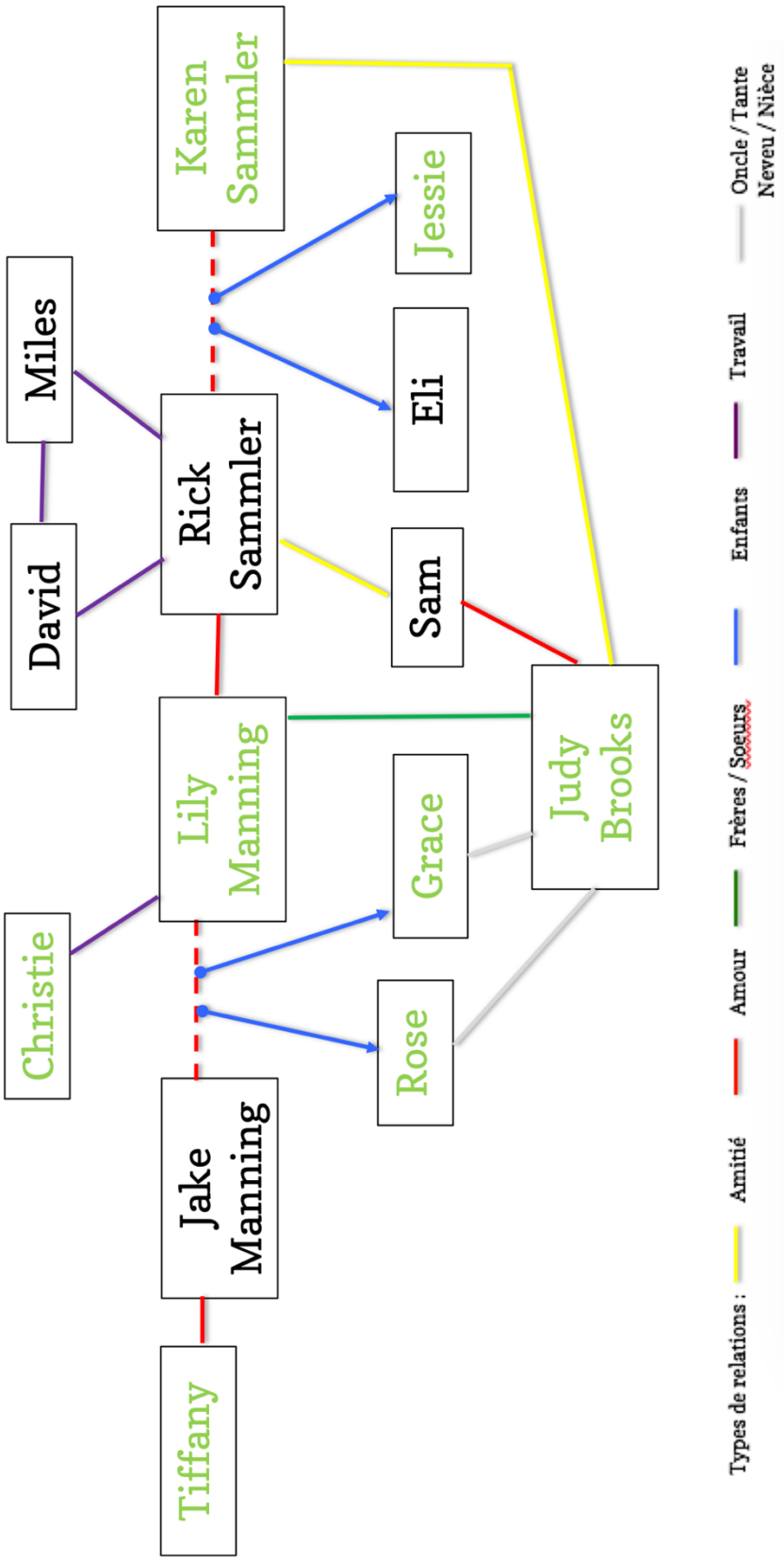
A.III.9. *Party of Five*



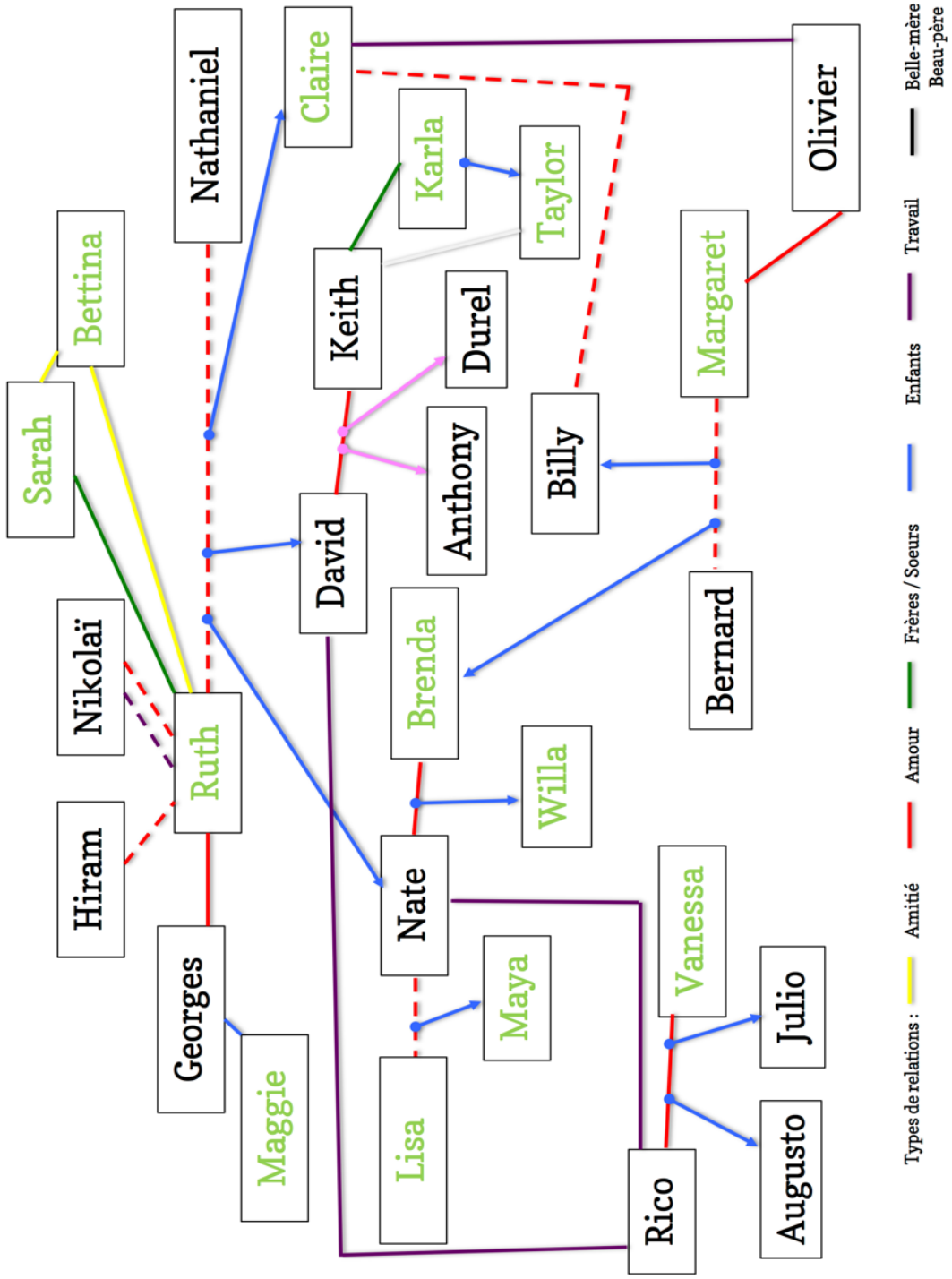
A.III.10. *Judging Amy*



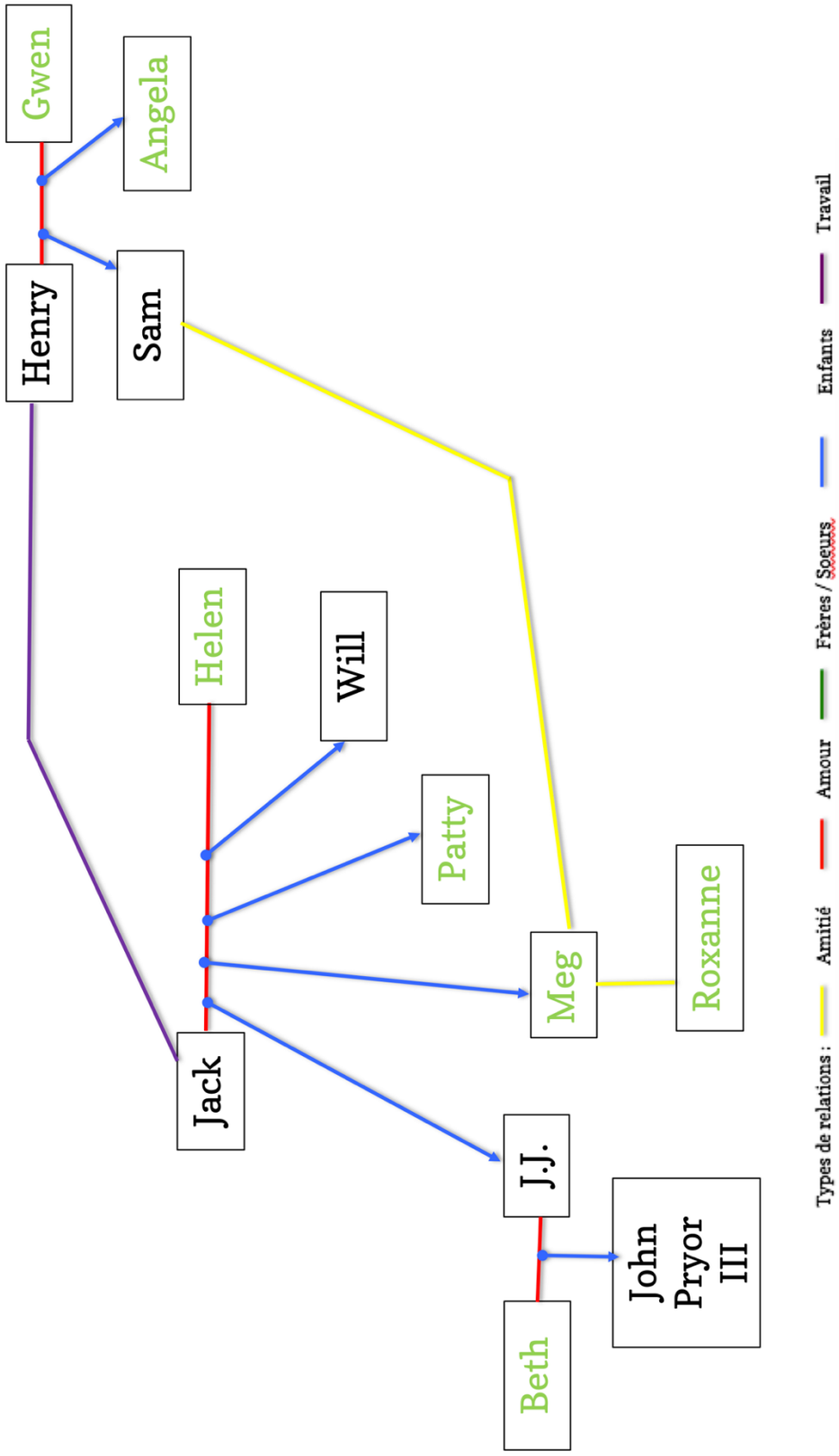
A.III.11. *Once and Again*



A.III.12. *Six Feet Under*

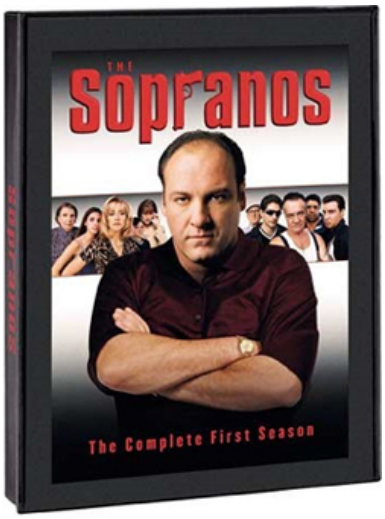


A.III.13. *American Dreams*

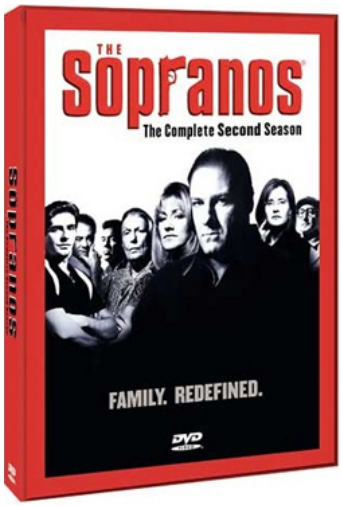


A.IV. Images et documents

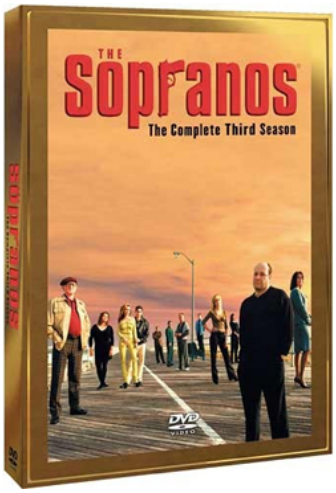
A.IV.1. Pochettes des éditions DVD de *The Sopranos* (2000-2007)



Saison 1



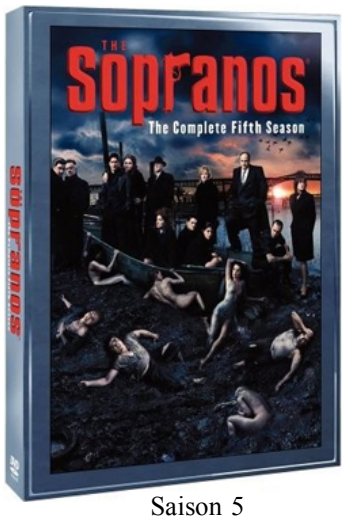
Saison 2



Saison 3



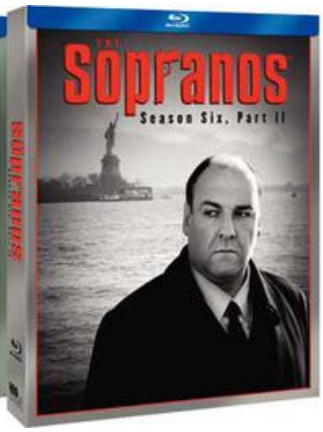
Saison 4



Saison 5



Saison 6A



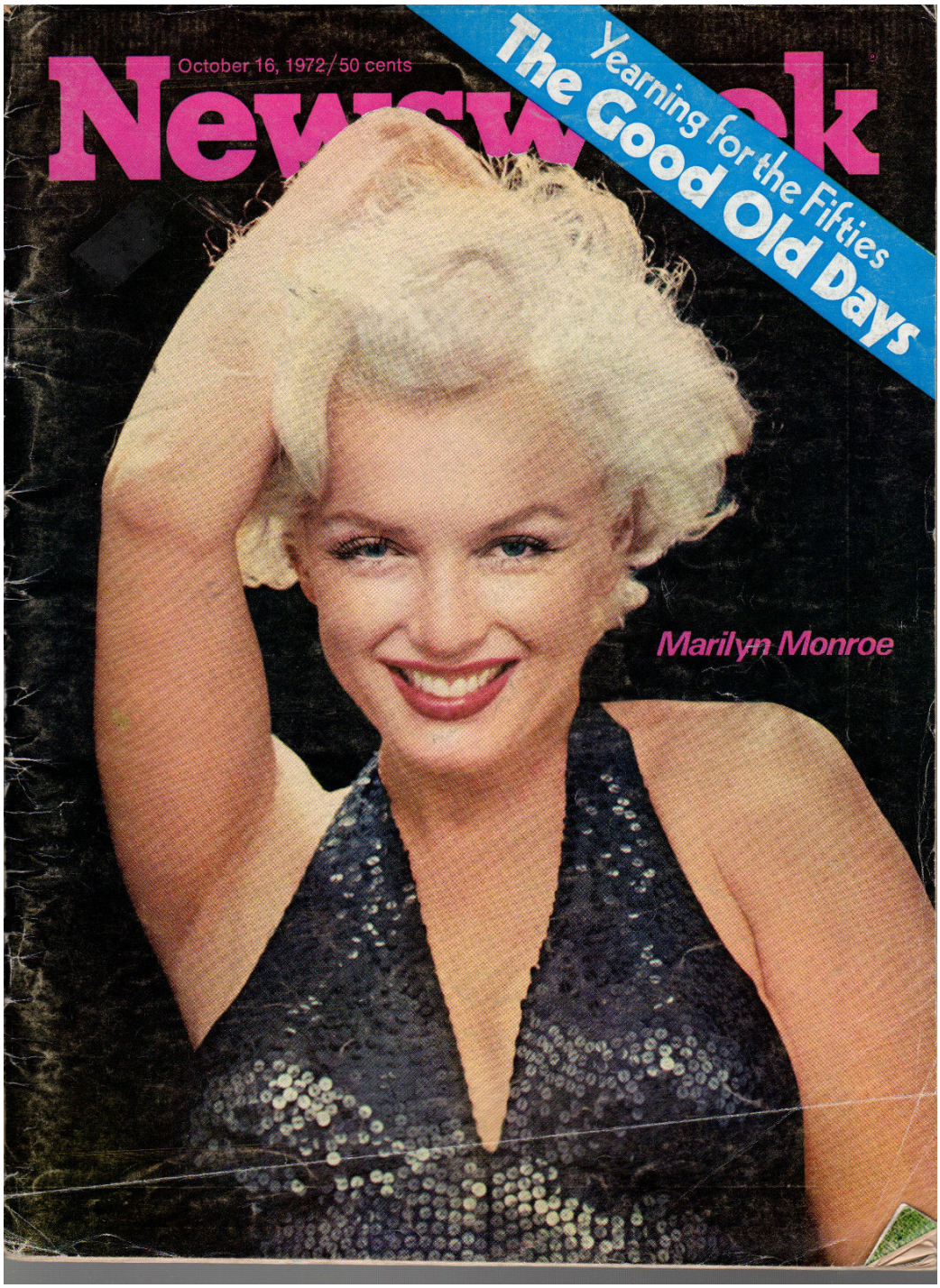
Saison 6B

A.IV.2. Couverture de Life (1971)



Life, 19 février 1971

A.IV.3. Couverture de Newsweek (1972)



Newsweek, 16 octobre 1972

A.IV.4. Publicité pour *Eight is Enough* / Lorimar (1978)



Everything you always wanted in a half-hour...



And more.

In EIGHT IS ENOUGH, you're not just buying one of TV's highest rated hours. You're getting two of TV's strongest half-hours.
EIGHT IS ENOUGH actually works like two half-hours. Consistently attracting women 18-49, teens and kids in huge numbers. And keeping them for 30 more minutes than your strongest sitcom.
Solve two of your half-hour needs with one decision. EIGHT IS ENOUGH.

Eight Is Enough
Our Shining Hour

LORIMAR

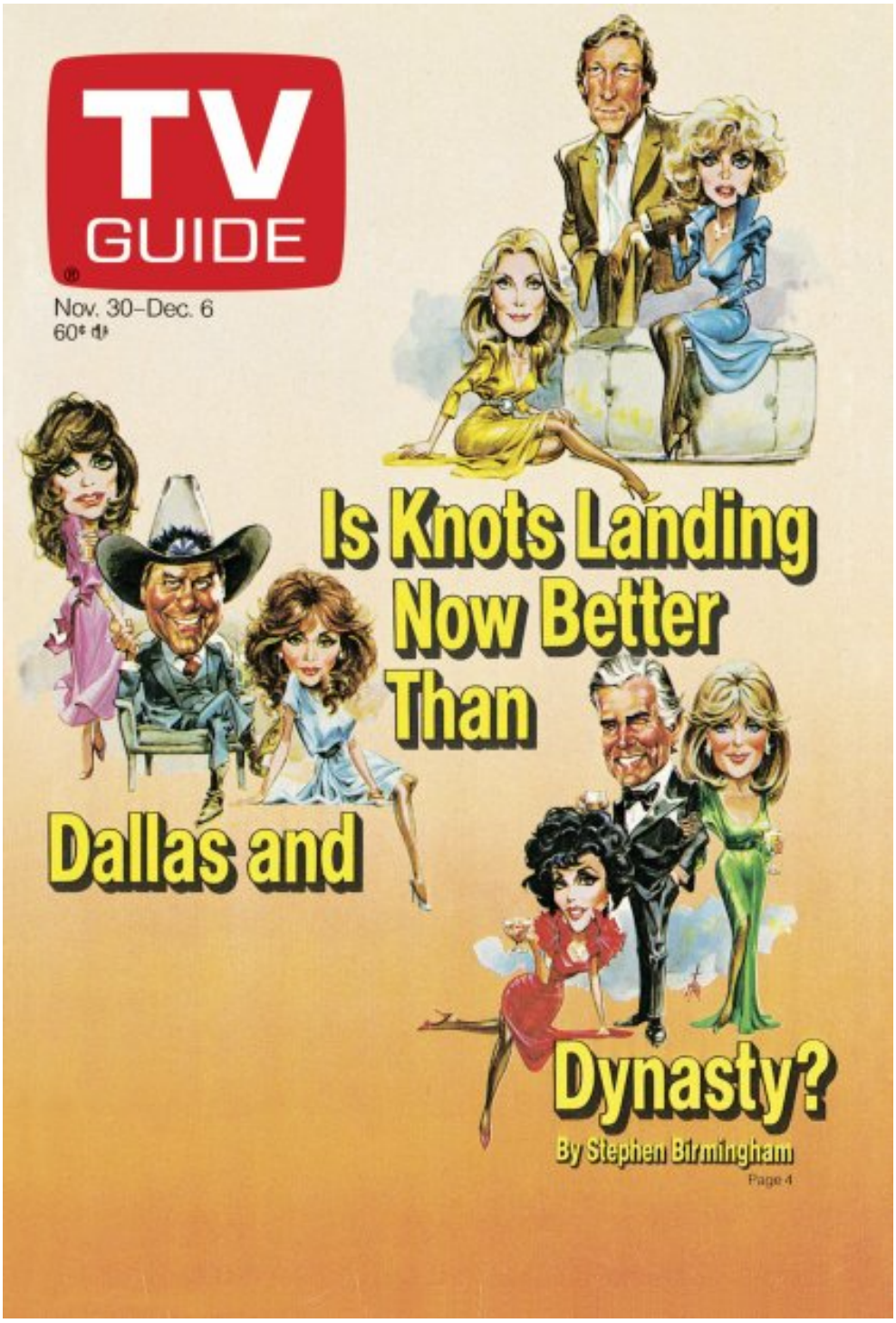
Broadcasting Magazine, Juin 1978.

A.IV.5. Publicité pour HBO (1980)



TV Guide, 1er au 7 novembre 1980, p. 12.

A.IV.6. Couverture de TV Guide (1985)



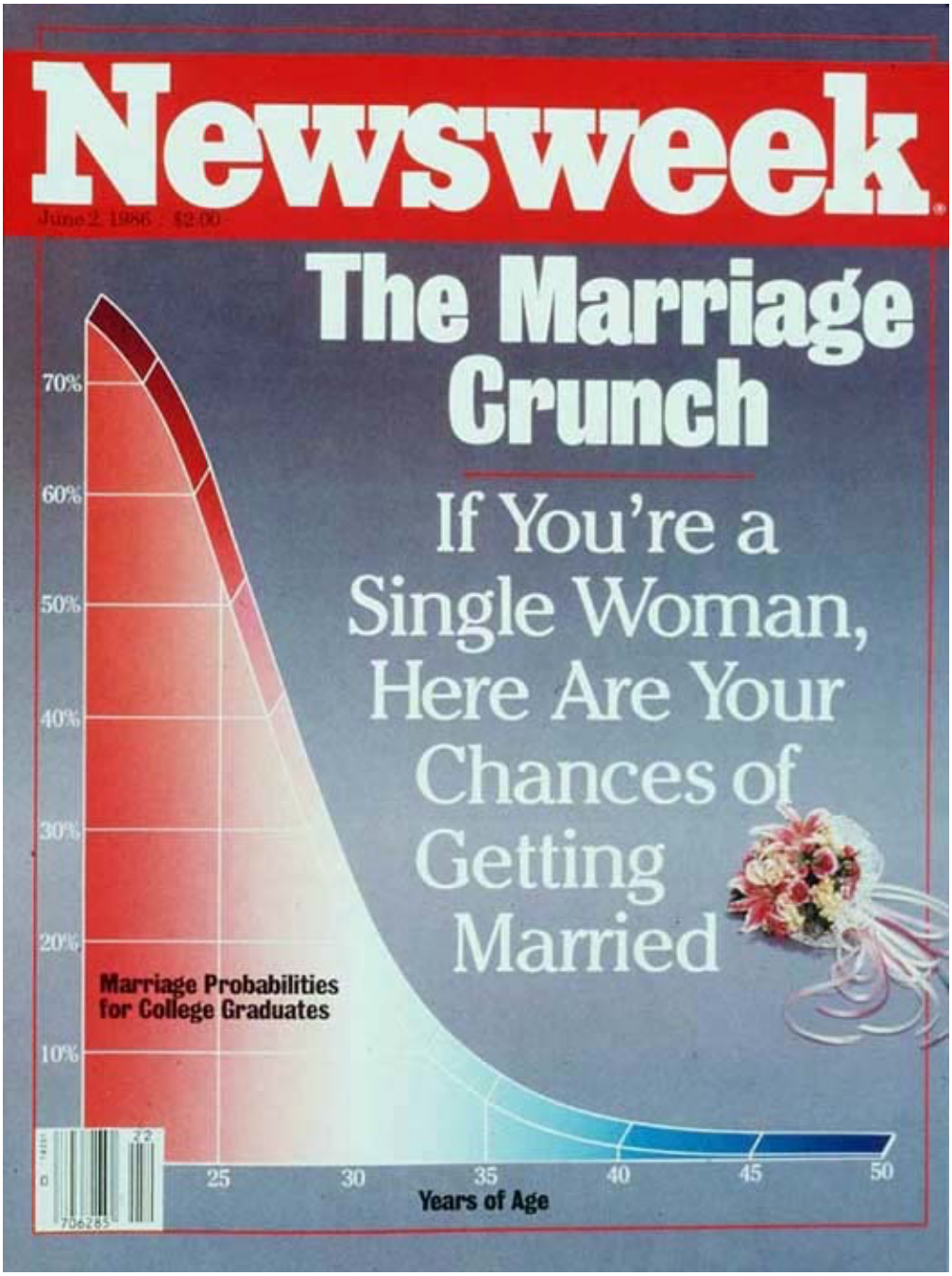
TV Guide, 30 novembre au 6 décembre 1985.

A.IV.7. Photogrammes du générique de *Our House* (1986)



Our House - NBC (tous droits réservés)

A.IV.8. Couverture de Newsweek : « The Marriage Crunch » (1986)



Newsweek, 2 juin 1986.