



HAL
open science

Crises d'adolescence ? Teenagers et séries au long cours.

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. Crises d'adolescence ? Teenagers et séries au long cours.. La Sérialité à l'écran, Comprendre les séries anglophones,, 2020. hal-03518398

HAL Id: hal-03518398

<https://hal.science/hal-03518398>

Submitted on 9 Jan 2022

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

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

Crises d'adolescence et séries au long cours

Adrienne BOUTANG, Université de Bourgogne Franche-Comté

Cette étude a pour objet l'articulation entre sérialité et temporalité au long cours, envisagée à travers un problème spécifique : l'intégration des personnages d'adolescents dans les narrations sérielles. L'enjeu sera de dégager le traitement de l'évolution temporelle dans les narrations complexes développées à la télévision américaine depuis les années 1990, en les distinguant non seulement des récits épisodiques, mais aussi des fictions sérielles au long cours du type *soap opera* (Mittell 29). La mutation adolescente constitue en effet un bon exemple de processus visible et linéaire, offrant ainsi aux récits un arc de transformation tout trouvé pour leurs personnages, qu'il s'agisse d'examiner le passage de l'adolescence à l'âge adulte (*coming of age*), ou de se concentrer sur la parenthèse de l'adolescence sans accompagner le personnage jusqu'à l'âge adulte. Pourtant, alors qu'ils peuplent massivement les univers fictionnels, les personnages d'adolescents sont souvent mal aimés des spectateurs. Cet article se propose donc d'étudier la rencontre entre la métamorphose adolescente et les narrations sérielles autour des notions de cohérence et de continuité.

Comme on va le montrer, au sein d'œuvres sérielles fictionnelles qui accordent une place centrale à la temporalité, certaines thématiques peuvent jouer un rôle perturbateur, menaçant de faire voler en éclats la cohérence de l'univers fictif construit d'un épisode ou d'une saison à l'autre. Sources de complications et de conflits dont les potentialités dramatiques sont largement exploitées par les récits, les adolescents viennent aussi semer la zizanie dans les narrations. Dès lors qu'ils acquièrent une existence autonome, ou reçoivent un poids important dans la fiction, ils risquent de constituer un nouveau centre de gravité susceptible de faire chavirer l'équilibre narratif fragile des récits. C'est l'impact de ces présences difficiles à intégrer que l'on va étudier ici. Par essence, la temporalité longue de la sérialité, combinée aux intervalles entre saisons et au caractère parfois abrupt du processus pubertaire, entraîne une série de problèmes scénaristiques qui peuvent nous éclairer sur la singularité de ce temps séquentiel et son rapport asymptotique au temps réel, son rapport « particulier et potentiellement conflictuel aux fins » (Jullier, Laborde 104). Les séries qui seront

analysées ici seront empruntées à un corpus presque exclusivement nord-américain qui présente deux avantages : d'une part, l'importance du corpus permettant le recul nécessaire, d'autre part, l'importance accordée à l'adolescence comme période de la vie et comme phénomène culturel (Waller 9). Les exemples de personnages adolescents sont ainsi bien plus rares dans des séries françaises et l'importance des deux sœurs, Camille et Lena, dans la série *Les Revenants* (Canal +, Fabrice Gobert, 2012-2015), fait figure d'exception.

La dimension perturbatrice de l'adolescence sera envisagée d'abord selon une perspective statique, interrogeant la manière dont les adolescents peuvent venir mettre en péril la cohérence et l'unité d'un univers fictionnel ; ensuite, selon une perspective dynamique, examinant le risque de hiatus entre temps fictionnel et temps réel produit par l'entrée dans l'adolescence d'un des personnages (ou plutôt d'un des acteurs) de la fiction.

Perspective synchronique : L'adolescent comme menace à la cohérence du récit.

Dans un premier temps, il importe, avant d'examiner les enjeux liés à la diachronie, d'envisager dans une perspective synchronique la manière dont les personnages d'adolescents peuvent, au sein d'un univers sériel, menacer la cohérence d'un récit. Pour cela, on s'attachera donc en première partie à analyser, d'un point de vue narratologique, la présence des adolescents dans les fictions. Paradoxalement, alors même que, comme le constate Alyssa Rosenberg, les adolescents, et surtout les adolescentes, se sont multipliés dans les fictions récentes à tel point que « l'adolescente est devenue une composante essentielle des séries de prestige¹ » (2013), ils sont aussi les plus critiqués par les spectateurs. Si on examine la réception des séries récentes, on peut constater que les personnages d'adolescents (et plus précisément d'adolescentes) suscitent souvent une antipathie pouvant aller jusqu'à la haine : Anna Silman écrit, dans un article paru sur le site culturel *Salon*, que « le choix de se concentrer sur les gamins, adolescents, des anti-héros et héroïnes des feuilletons télévisés ne donne jamais rien de bon. » (2015) On peut citer aussi les sarcasmes dirigés contre Kim Bauer, fille de Jack dans *24 heures chrono* (2001-2010), le « Dana Bashing », ces protestations virulentes lancées par les internautes (voir Keneally) contre la fille du héros de *Homeland* (2011-) et, plus récemment, l'antipathie suscitée par Paige dans *The Americans* (2013-). Ces

¹ Tous les extraits de critiques anglophones cités dans ce texte sont traduits par l'auteur.

détestations récurrentes ont pris des formes diverses sur Internet, allant des billets d'humeur aux détournements parodiques, comme par exemple le sketch de l'émission étatsunienne *Saturday Night Live* intitulé « Dana passe le sel ». Parmi les commentaires atterrés, mentionnons cet extrait, trouvé sur un forum nord-américain consacré à *The Americans* : « Pourquoi cette série s'est mise à traiter exclusivement de l'ambivalence ressentie par une adolescente à l'égard des choix de vie de ses parents ? Pourquoi doit-on subir, pendant la moitié de chaque épisode, son air ahuri et ses jérémiades. Est-ce que ça ne pourrait pas devenir un fil mineur de l'intrigue, au lieu d'être la trame centrale ? (...) Ce n'est plus un thriller captivant... ce qui m'avait attiré au début. Maintenant, c'est devenu un *soap opera* ennuyeux qui se concentre sur Paige et sur ses angoisses d'ado. » Au haro des internautes sont venues s'ajouter les protestations de critiques, comme celle de *Variety*, à propos de *Homeland*, qui résume en quelques lignes l'opinion majoritaire : « Trop de pleurs et pas assez d'espionnage, comme le montre parfaitement l'étrange focalisation sur le personnage adolescent, Dana. Et ce qui est dommage, c'est que l'actrice, Morgan Saylor, est vraiment formidable dans ce rôle ingrat. Mais cette intrigue-là aurait eu sa place sur CW, pas sur Showtime. » (Wallenstein 2013) Si l'on sait que, contrairement à Showtime, connue et reconnue pour la qualité de ses séries, The CW Television Network est une chaîne télévisée américaine ciblant principalement les jeunes, avec des programmes comme l'adaptation de bande dessinées (*Riverdale*), des récits de super-héros (*Supergirl*) ou des adaptations de *telenovelas* (*Jane the Virgin*), on mesure à quel point l'importance accordée aux personnages adolescents peut remettre en question le statut, le genre, et bien sûr la cohérence d'un univers sériel. Et les protestations ne se limitent bien sûr pas à la réception étatsunienne, comme en atteste par exemple cet extrait d'une critique assassine parue en France, dans *Slate*, toujours à propos de *Homeland* : « Le premier point noir, pas vraiment une nouveauté hélas, reste l'insupportable personnage de Dana Brody, (...) l'adolescente renfrognée qui occupe une (bien trop) importante partie des premiers épisodes » (Hervaud 2014).

Par-delà les contingences des atomes crochus envers tel interprète ou tel personnage, on va tenter ici de montrer que la méfiance envers les personnages d'adolescents dans les séries est fondée sur la compréhension intuitive de ce principe fondamental du récit classique (Bordwell 1985) : l'unité de l'intrigue. On peut supposer que la présence trop affirmée d'un personnage adolescent au sein d'un récit qui n'est pas

identifié comme exclusivement adolescent constitue une menace pour l'homogénéité de l'ensemble, mettant en péril l'investissement du spectateur dans le récit et le système de valeurs qui s'y construit par ailleurs.

Les personnages adolescents ne sont évidemment pas un embarras dans les séries qui sont structurellement organisées autour d'eux ; c'est un genre spécifique, la *teen* série, doté de ses codes et enjeux propres. Le problème se pose cependant dans les univers fictionnels organisés autour d'un protagoniste adulte (*24 heures chrono*), ou, selon une logique « chorale » (Esquenazi 122) ou « multifocale » (Altman 241), autour d'une communauté réunissant plusieurs personnages d'âges et de statuts différents. C'est notamment le cas de fictions mettant en scène des familles susceptibles de faire intervenir, d'entrée de jeu ou au fil du temps, des personnages adolescents. Si, comme on le verra en seconde partie, les enjeux sont différents dans ces trois types de formes sérielles, toutes partagent la nécessité d'intégrer des personnages d'adolescents et de les faire cohabiter avec des personnages adultes. Même dans un récit choral caractérisé par la multiplication des fils narratifs et des protagonistes, une certaine homogénéité des thématiques doit venir cimenter l'univers fictionnel.

La question est donc de savoir quelle part dans l'intrigue (*storyline*) accorder aux personnages d'adolescents à l'intérieur de la fiction et comment les y intégrer : développement, degré d'approfondissement psychologique et impact de leurs mésaventures sur la trame principale. Paradoxalement, la cohabitation entre personnages adolescents et personnages adultes peut s'accomplir harmonieusement dans un long-métrage, mais plus difficilement dans une série. Alors même que l'espace dont disposent les séries devraient permettre de déployer davantage de fils narratifs, les séries ayant tenté de mener de front des intrigues transgénérationnelles ont souvent été mal reçues, comme le démontre par exemple le cas récent de la série australienne *Puberty Blues* (2012-2014). Dans cette série initialement conçue autour de deux personnages d'adolescentes, l'inclusion d'intrigues organisées autour d'adultes est apparue comme une diversion malvenue (Houston 2012).

Il apparaît donc que la dimension centrifuge du récit sériel choral nécessite en compensation le respect d'une unité thématique et générique forte que la présence de thèmes adolescents articulés à des problématiques adultes semble mettre en péril. D'autre part, l'univers adolescent, structurellement si égocentrique qu'il a formé son propre genre tant au cinéma qu'en littérature et dans les séries télévisées, tend à

aimer l'intrigue, menaçant l'équilibre global du récit. Le défi pour les scénaristes consiste donc à faire résonner l'aventure adolescente avec l'intrigue globale, au lieu de la laisser jouer sa propre partition.

Dans la mesure où les séries contemporaines sont évaluées notamment à l'aune de la justesse et de la densité psychologique de leurs personnages, la reconnaissance par les spectateurs de poncifs adolescents usés jusqu'à la corde est particulièrement problématique. Comme le montrent les réactions irritées évoquées plus haut, les spectateurs qui pardonnent à la rigueur aux personnages d'enfants une certaine répétitivité générique sont impitoyables envers les poncifs de la *teenangst*, sans doute parce que les étapes obligatoires du *coming of age*, du premier amour aux explorations transgressives en passant par les conflits parentaux, ont déjà été largement explorées par la production culturelle des dernières décennies. A l'autre extrême cependant, pour éviter les raccourcis topiques et dépasser le stade de la vignette, les scénaristes risquent de devoir concéder à leurs adolescents une place trop grande dans l'univers de la série. Ne pas accorder assez d'attention à l'adolescent, c'est courir le risque d'une représentation superficielle, mais le prendre trop au sérieux, c'est courir le risque de le voir tirer la couverture à lui, tendance d'autant plus forte que l'adolescence s'est, du point de vue des représentations, largement constituée en territoire clos, imperméable au monde extérieur.

Les personnages d'adolescents qui ont essuyé le plus de critiques de la part du public combinaient souvent deux défauts : une construction superficielle des personnages dans laquelle se reconnaissent trop aisément des procédés de typage jugés peu réalistes, et une articulation à l'intrigue principale soit trop lâche, soit trop peu convaincante. Du côté des poncifs, l'hostilité sournoise d'Andrew dans *Desperate Housewives* (2004-2012), la rébellion indéterminée d'Audrey Hart dans *True Detective* (2014-), la *teenangst* répétitive de Dana Brody dans *Homeland*, la construction superficielle de Zach et Grace dans *The Good Wife* (2009-2016) ont été fréquemment critiquées. D'un point de vue plus spécifiquement narratif, c'est la manière dont les aventures et émois adolescents étaient articulés à l'intrigue principale qui a suscité une réception sceptique, soit parce que les *storylines* des jeunes protagonistes étaient considérées comme des distractions à travers lesquelles les scénaristes tiraient à la ligne au lieu de se concentrer sur les événements intéressants, soit parce qu'au contraire, la mise en place d'un lien direct entre les émois adolescents et des enjeux adultes

apparaissait comme une articulation forcée, maladroite et irréaliste. Les scénaristes s'exposent aux sarcasmes des spectateurs lorsqu'animés par un souci pourtant classique de cohérence narrative, ils mettent le sort du président américain entre les mains d'une adolescente tourmentée dans *Homeland*, viennent distraire Jack Bauer de ses activités pour le jeter à la poursuite de sa fille, éternelle kidnappée, dans *24 heures chrono*, ou encore agitent le spectre d'une découverte par Paige, leur fille aînée, des activités d'espionnage de ses très évasifs parents dans *The Americans*. Le contraste d'échelle entre la trivialité des thématiques adolescentes et l'importance des enjeux a été reçu par les spectateurs comme produisant un effet d'incongruité nuisant à la cohérence de l'intrigue.

Pour s'intégrer à des intrigues qui ne sont pas construites autour d'eux, les personnages adolescents doivent fonctionner comme des caisses de résonance subtiles permettant d'éclairer d'un jour nouveau les thématiques plus larges ayant le plus souvent un lien avec des dynamiques familiales ou claniques. Ce processus passe également par une mise en perspective morale, voire moralisatrice, des choix et comportements des parents. De manière intéressante, à l'intérieur d'univers sériels caractérisés par le relativisme moral, les adolescents renvoient leurs parents à la nécessité de rendre des comptes, ramenant sur le devant de la scène un système de valeurs dissonant, à contre-courant des choix narratifs opérés par les séries dont les personnages principaux sont souvent situés « au-delà du bien et du mal », pour reprendre l'expression qui a donné son titre à l'ouvrage de Vincent Colonna (Colonna, 2015). Dans la saison 5 de *Breaking Bad* (2008-2013), la réaction du jeune Walter Jr. lorsqu'il découvre les activités de son père (production et vente de drogue) conduit, pour la première fois, le héros, Walter White, à éprouver des remords pour ses actions illégales et criminelles. Quant à Tessa, la fille aînée de Virginia dans *Masters of Sex* (2013-2016), elle vient rappeler à sa mère que le droit des parents à la liberté sexuelle et à la transparence publique s'arrête peut-être là où commence celui des enfants, devenus adolescents, à ne pas se faire harceler au collège. Suivant un schéma récurrent, les personnages adolescents fonctionnent souvent comme l'incarnation d'une moralité insidieusement réinjectée dans les récits et jetée à la face de parents dépassés. Plus intéressants sont les personnages qui s'écartent de ce schéma – ainsi Meadow Soprano, cas intéressant de loyauté qui valide implicitement le code de valeur de son père. Dégagés de ce rôle de fanions moralisateurs, les adolescents sont alors utilisés, de

manière toute classique et suivant un mouvement non plus centrifuge mais centripète, comme des révélateurs, permettant d'enrichir la trame subtile du mélodrame familial et d'illuminer une facette invisible des personnages : héroïsme discret de Walter White dans le pilote de *Breaking Bad*, émotivité de Tony venant sauver Anthony du suicide (*Les Soprano*, S06E19, « The Second Coming »).

Dans tous ces exemples, les aventures spécifiquement adolescentes des personnages sont réduites au strict minimum tandis qu'un travail subtil d'articulation plus thématique que dramatique permet de conserver le caractère « multifocal » des récits en évitant la menace centrifuge. Mais si les séries peuvent ainsi résoudre le problème de l'incorporation statique d'un personnage d'adolescent dans la fiction, celui de l'incorporation dynamique d'un personnage devenu adolescent est plus complexe et touche plus nettement aux problématiques de la narrativité séquentielle durable. Le risque est en effet encore plus fort diachroniquement quand un personnage, et de surcroît un acteur, rentre dans l'adolescence, réclamant une ligne d'intrigue plus nette de par ce changement de statut. L'entrée dans l'adolescence constitue la version amplifiée, car particulièrement manifeste, d'une problématique plus large : l'impact, dans un univers fictionnel au long cours, des altérations que le temps réel fait subir à son matériau de base, le corps de ses comédiens.

Métamorphose adolescente et passage du temps.

La transformation adolescente n'est qu'un exemple accéléré de la porosité entre univers fictionnel et réel qui s'accroît dès lors qu'un univers fictionnel se déploie sur la durée. Le problème n'est pas propre aux séries, il touche à toutes les formes audiovisuelles de narrations séquentielles de fiction. Aucun problème ne se pose, par définition, lorsque la transformation des interprètes fait partie intégrante du projet, comme c'est le cas pour des séries documentaires calées sur les parcours de sujets réels (*The Up Series*, 1964-2012) ou pour des fictions compressées planifiant en amont les métamorphoses des comédiens (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014).

C'est le constat auquel arrive David Bordwell (2015) lorsqu'il remarque, dans son entrée de blog intitulée « *Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood* », que *Boyhood* ne comporte « pas de trame, mais une chronologie » ouverte à l'imprévisible. L'arrivée de la puberté est cependant plus difficile à intégrer lorsque l'âge des personnages fait partie intégrante du « concept » de l'univers fictionnel. Particulièrement problématiques sont

les fictions sérielles audiovisuelles qui entretiennent un lien avec une œuvre-source et ont été confrontées à la croissance trop rapide des comédiens. Deux exemples, l'un cinématographique, l'autre télévisuel, viennent le rappeler. Le premier, bien connu et analysé par David Bordwell, est l'évolution des jeunes comédiens de la série filmique *Harry Potter* (2001-2011) qui fit apparaître le rapport possiblement conflictuel des évolutions réelles et fictives : bien que les différents opus de la série littéraire sont séparées par des intervalles temporels, l'évolution des comédiens risquait de ne pas leur correspondre. Pour prendre l'exemple d'une œuvre qui, dans ses deux versions littéraire et télévisuelle, se caractérise par un haut degré d'élaboration des personnages enfantins, un problème identique s'est posé pour *Game of Thrones* (2011-) (Vineyard 2014). La croissance rapide de certains comédiens obligea les scénaristes à choisir entre trois options : conserver vaille que vaille les interprètes au risque de perdre un peu en réalisme et crédibilité (dans le cas de personnages aussi essentiels que Arya ou Sansa, jouées respectivement par Maisie Williams et Sophie Turner, qui grandissent plus vite que leurs personnages), vieillir leurs personnages par rapport à l'œuvre-source (Joffrey, par exemple) ou, plus radicalement, changer de comédien (l'acteur qui joue le petit frère de Joffrey, Tommen, change entre la saison 3 et la saison 4, car l'interprète original se métamorphosait trop vite pour les exigences de la fiction). Le cas de Carl Grimes, héros de *Walking Dead* (2010-), manifeste plus nettement encore la manière dont s'articulent enjeux chronologiques et personnages adolescents. L'âge de Carl dans les bandes-dessinées originales scénarisées par Robert Kirkman a suscité de multiples interrogations : le seul point de repère certain figure dans le volume n°5 où il est écrit que l'enfant a sept ans. Mais la bande-dessinée ne précise jamais combien de temps s'écoule exactement après le « bond en avant » de la série entre les numéros 126 et 127. Ces flottements ont été amplifiés lors de l'adaptation télévisée de la série. Carl, interprété par Chandler Riggs qui était âgé de dix ans lors du tournage de la première saison, donnait l'impression d'en avoir onze ou douze. Mais l'évolution physique radicale du jeune comédien, âgé de 18 ans en 2017 alors que la série suit son cours, s'est avérée problématique et a suscité des interrogations nombreuses chez les fans de la série : s'il est certes difficile d'évaluer précisément l'écoulement du temps dans cette fiction post-apocalyptique qui comporte déjà sept saisons, l'évolution spectaculaire de Chandler Riggs semble trop rapide pour son personnage. (Davis 2017, Fitzpatrick 2017).

Par-delà cette question liée à des enjeux propres à l'adaptation – la comparaison avec une œuvre-source qui sert d'« étalon » – on retrouve ici des questions touchant à la cohérence de l'univers fictionnel et à la fidélité à son « concept » de départ. On sait que les séries adolescentes renouvellent régulièrement leur « cheptel » d'acteurs. C'est le choix radical de la série britannique *Skins* (2007-2013) dont les acteurs changent tous les deux ans, ou bien plus progressivement dans la série australienne *Hartley Cœur à Vif* dont l'intrigue fait disparaître ses personnages de manières variées, certains personnages partant mener une existence à l'étranger, et d'autres mourant brutalement dans des circonstances traumatiques (accident de surf, etc.). Il en va en effet de leur identité générique. Le risque, partagé avec les séries télévisées par d'autres types de récits sériels, est celui de « dénaturer » un univers narratif ou de le rendre parfaitement irréaliste. Ainsi la série des films *Four Daughters* (1938-1941, Michael Curtiz/ William Keighley) telle que l'analyse Jennifer Forrest (41) rencontra-t-elle ses limites dès lors que les protagonistes dépassèrent un âge qui permettait de réinventer éternellement, conformément au mécanisme du récit épisodique, des aventures nouvelles à l'intérieur d'un canevas répétitif : au moment où les « four daughters » sont devenues « four wives », il a fallu se résoudre à abandonner le concept de départ. L'exemple de *Four Daughters* met en avant la possible contradiction entre deux acceptions de la continuité. Le terme peut d'abord s'entendre au sens d'« épisodique », et jouer sur la répétition du même, ou « la capacité à inventer de nouvelles aventures pour un ou plusieurs personnages » (Forrest 41) ; or, dans le cas de *Four Daughters*, cette répétition d'un même scénario modulé encore et encore (« *serial* »), qui « nient le passage du temps, se concentrant sur un présent éternel », était devenue impossible. Un autre type de continuité aurait alors été envisageable : une continuité « feuilletonnesque » (pour reprendre le néologisme employé par Jean-Pierre Esquenazi), accompagnant les personnages dans les aléas et les changements, et ouvrant un nouveau cycle. Le film ainsi produit aurait constitué non plus un *serial* mais un exemple de *sequel* « s'ancrant dans les débuts et les fins de cycles de vie » (Forrest 41). Cette option ne fut pas retenue, car les producteurs jugèrent qu'elle aurait déçu le public, désireux de voir un concept se répéter et non une nouvelle page s'ouvrir. La logique narrative est ici mise en danger par les « contingences de la vie réelle » (Jullier, Laborde, 106). A première vue, l'entrée de personnages dans l'adolescence offre une opportunité de renouvellement des thématiques à l'intérieur d'une continuité parfaitement naturelle. Cette capacité à se

renouveler tout en conservant une certaine continuité constitue le fondement du maintien de la qualité d'une série sur le long terme. Ce double impératif de nouveauté et de continuité nous renvoie à des enjeux plus larges tournant autour de la notion de sérialité. D'un certain point de vue, donc, l'adolescence peut venir fournir de nouveaux fils narratifs, et enrichir les anciens avec plus de naturel encore que l'ajout d'un personnage, puisque ces nouveaux développements surgissent organiquement de la diégèse. Se pose ici la question de savoir comment un univers fictionnel au long cours peut assurer sa survie et son expansion sans se dénaturer et, plus largement, celle de comprendre comment les fictions sérielles composent avec le temps qui passe et avec les irrptions du réel dans le diégétique (Jullier, Laborde 106, Boutang, 23).

La puberté, avec les changements brutaux et visibles qu'elle implique, peut donc être analysée comme jouant de manière paroxystique le rôle de « baromètre » temporel, d'étalon. Aux côtés d'autres processus (par exemple, le vieillissement des acteurs, l'évolution des styles vestimentaires ou des coupes de cheveux pour une série « au présent », etc.), elle constitue la marque apparente du flux du temps. Les historiens de la télévision s'accordent à considérer comme une évolution fondamentale le passage d'une sérialité épisodique, statique, à une sérialité feuilletonnesque, avec les *soap operas* puis, plus récemment, l'avènement de la « *quality TV* » et, en particulier, la série *Hill Street Blues* (1981-1987) (Thompson 59, McDuffie 192). Les séries entrant dans cette catégorie construisent leur propre mémoire en l'articulant plus ou moins étroitement à celle de la diégèse. Dans la saison 6 de *Mad Men* (2007-2015) par exemple, Joan fait référence au fait qu'elle travaille « depuis quinze ans » dans l'agence, produisant ainsi une épaisseur temporelle factice, fictionnelle, supérieure au temps couvert par la série qui commence des années après l'embauche supposée de la secrétaire dans l'agence. Mais le passage du temps s'impose de manière bien plus concrète lorsque, dans un bref mais marquant épisode de la saison 7 (S07E10, « The Forecast »), le personnage de Glen, que le public avait vu pour la dernière fois enfant, réapparaît après une longue éclipse, devenu un grand adolescent.

On traitera dans un premier temps de l'adolescence du personnage, utilisée volontairement, comme indicateur d'ellipse visant à produire un effet de passage temporel, puis on examinera les cas où tout commence par l'entrée du comédien dans la puberté, et les problèmes d'intégration et d'homogénéité narrative que cela entraîne, en revenant sur la distinction entre sérialité « statique » et sérialité « évolutive », ou

feuilletonesque. Il arrive que la sortie de l'enfance soit utilisée comme marqueur d'ellipse, volontaire et fictionnel. C'est le cas, par exemple, dans le *soap opera Ryan's Hope* (1975-1989), mais aussi dans deux miniséries plus récentes, *True Detective* et *Masters of Sex*.

Ryan's Hope, fort de ses 3515 épisodes, est une saga d'une longévité exceptionnelle. Avant l'arrivée de la « télévision de qualité », les *soap operas* constituèrent une des premières tentatives télévisuelles sérielles de sortir de la logique strictement épisodique et « se rapprocher du schéma d'une narration quotidienne » en incorporant une dimension « quotidienne temporelle » (Gendelman 70). Si l'utilisation du temps long fait des *soap operas* les prédécesseurs des séries contemporaines à dimension « évolutive », leur indifférence aux impératifs de continuité ou de cohérence les en distingue radicalement. Conformément aux règles du genre, *Ryan's Hope* fonctionne comme un « récit à tiroirs » (Bianchi 38) qui a su adapter sa narration aux aléas du temps qui passait, n'hésitant pas à changer d'interprète en cours de saison pour un même rôle sans que les téléspectateurs y trouvent à redire. Mais les libertés prises avec la continuité temporelle sont particulièrement manifestes si on examine la manière dont les scénaristes se sont autorisés, d'une saison à une autre, à faire passer brutalement certains personnages de l'enfance à l'adolescence, voire à la première jeunesse, dans le but de renouveler les fils narratifs. En 1984, les scénaristes Joseph Hardy et Felicia Minei Behr décidèrent de « transformer » le rôle de la petite Ryan Fenelli, jusqu'alors âgée de neuf ans dans la série et interprétée par Jenny Rebecca Dweir, en un personnage de jeune fille de 17 ans environ jouée par la comédienne Yasmine Bleeth, alors adolescente. Un mois à peine sépara l'incarnation « enfantine » de Dweir de celle, adolescente, de Yasmine Bleeth sur le petit écran. Un processus analogue se produisit en 1985 lorsqu'après le départ de Jadrien Steele, qui jouait un petit garçon de 10 ans, les scénaristes décidèrent de le remplacer par un interprète de 19 ans. Dans les deux cas, le remplacement d'un enfant par un adolescent ou par un jeune adulte visait à permettre à la fiction d'explorer de nouveaux fils narratifs (pour Ryan Fenelli, amourettes de lycée, puis mariage, vie de couple, etc.), en faisant passer des personnages secondaires au premier plan. Ces choix nous éclairent sur le mécanisme singulier de ces « feuilletons fleuve » (Eco) : l'enjeu global n'est pas de raccourcir le temps mais bien de faire durer la saga le plus longtemps possible. En effet, paradoxalement, le fait de transformer brutalement une petite fille en adolescente ou un enfant en jeune homme vient ouvrir de

nouveaux horizons narratifs dans un univers qui s'épuisait un peu ; cela permet de poursuivre la série en insufflant un sentiment de nouveauté. L'objectif des scénaristes de *Ryan's Hope* était d'alimenter une mécanique de répétition inscrite dans la durée, « paradoxe d'un récit suspendu, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition continue du passé » (Esquenazi 114). L'insubmersible feuilleton, obéissant à des impératifs de continuité et de réalisme bien moindres que ceux qui régissent les séries évolutives récentes, s'est donc autorisé des hiatus manifestes qui lui permettaient de faire bifurquer radicalement les parcours de certains personnages, renouvelant de manière abrupte les fils narratifs.

Les deux autres exemples utilisant la sortie de l'enfance de personnages secondaires pour produire un effet de rupture abrupte appartiennent à des séries plus récentes. La discontinuité opère pour produire, dans un univers globalement réaliste, une condensation temporelle marquante.

La première saison de *True Detective* est ainsi organisée selon une double temporalité, montrée en alternance, avec une séparation de dix ans (respectivement 1995 et 2005). Le basculement de la saison se produit au milieu de l'épisode 5 (S01E05 « The Secret Fate of All Life ») lorsque le point d'ancrage du « passé » se décale de 1995 à 2002, amorçant un rapprochement entre les deux époques jusqu'ici séparées, qui conduira à la résolution. Or, la manifestation la plus explicite de ce saut dans le temps, qui constitue une rupture brutale, est la métamorphose des enfants de Marty Hart. Les petites filles joyeuses et innocentes au début de la série réapparaissent soudain en adolescentes torturées. Les scènes où apparaît Erin Moriarty, la comédienne adolescente qui remplace la petite Madison Wolfe dans le rôle d'Audrey Hart, rappellent d'ailleurs les exemples de jeunes filles torturées décrits plus haut. Il n'est pas anodin que *True Detective* appartienne à la catégorie de la minisérie, format intermédiaire entre le long métrage et la série. Le procédé de « bond dans le temps » et de remplacement d'un comédien par un autre est en effet plus commun dans le format cinématographique que dans le format sériel. L'ellipse permet de faire le meilleur usage d'un espace narratif plus restreint en utilisant l'entrée dans l'adolescence des deux filles comme l'un des indicateurs les plus forts du hiatus temporel à l'intérieur de la saison.

Dans *Masters of Sex*, un procédé analogue est employé, cette fois pour marquer la césure entre la saison 2, censée s'achever en 1961 et la saison 3 quatre ans plus tard, située en 1965. Les deux interprètes qui jouaient les enfants de Virginia, Henry et Tessa,

sont remplacés par deux adolescents. Comme dans *True Detective*, ces pubertés accélérées indiquent un bond en avant de la narration. La série procède d'ailleurs souvent par avancées abruptes. La multiplication des ellipses lui permet de se déployer sur une période très étendue puisque la fiction va du milieu des années 1950 aux années 1970, faisant passer, comme *Mad Men*, ses personnages de l'autre côté de la révolution sexuelle. Cette condensation narrative atteint son apogée dans la saison 3 avec non seulement l'ellipse de plusieurs années depuis la saison précédente mais également une suite d'ellipses internes à la saison, donnant le sentiment d'une cadence étrangement accélérée. Ces avancées par à-coups ont été critiquées comme peu convaincantes (Mapes). En l'occurrence, la chronologie semble avoir été modelée en fonction d'impératifs extérieurs (il s'agissait d'être fidèle aux existences des individus réels dont la fiction s'inspirait, aux grandes étapes de leurs vies) plutôt que conçue *ad hoc* pour un récit équilibré. Dans les deux cas, *True Detective* (exigences génériques propres à la minisérie) ou *Masters of Sex* (souci de reproduction dans une fiction-*biopic* d'une chronologie extérieure et potentiellement inadaptée), les ellipses sont des phénomènes atypiques dont les personnages adolescents constituent la manifestation la plus nette. En effet, ils suggèrent artificiellement le passage du temps diégétique dans un espace compressé tandis que le travail des fictions sérielles au long cours va plutôt dans le sens d'une dilatation du temps. Ce type de raccourci est également, comme le remarque Stéphane Benassi, (70) présent dans le feuilleton historique où « la notion d'écoulement du temps est dominée par le montage elliptique qui permet de faire se succéder les générations en un nombre réduit d'épisodes (on utilise souvent trois comédiens différents pour interpréter trois phases de la vie d'un même personnage) ». Après cette fictionnalisation du vieillissement, nous allons examiner l'exploitation par les récits des métamorphoses réelles de leurs comédiens, et surtout de leurs comédiennes, puisque ce sont les personnages d'adolescentes qui semblent menacer de voler la vedette, comme on va le voir.

Irruptions adolescentes : la revanche du réel.

Dans les exemples que l'on vient de mentionner, la sortie de l'enfance est utilisée par les fictions pour produire un effet de rupture leur permettant à la fois de condenser le temps et d'explorer de nouveaux horizons narratifs. On va à présent s'intéresser aux œuvres dont les interprètes ont vieilli, conduisant les scénaristes à trouver des solutions

ingénieuses pour éviter une discontinuité trop marquée. A la différence des séries mentionnées plus haut, ces œuvres ne produisent pas fictivement les métamorphoses de leurs jeunes personnages, elles se voient confrontées à des changements physiques importants chez leurs interprètes réels et contraintes de s'y adapter ingénieusement. Pour analyser ce dernier point, on choisira des exemples qui se situent aux deux extrêmes de la distinction théorique, déjà mentionnée plus haut, entre sérialité « épisodique » et sérialité feuilletonnesque (Thompson 59, Kozloff, 90-91, Mittel 228, Allrath, Gymnich 5-6). On étudiera donc l'impact sur les narrations de l'entrée dans l'adolescence de deux jeunes héroïnes, l'une, dans la sitcom *Madame est servie* (*Who's the Boss?*, 1984-1992), l'autre dans la série chorale *Mad Men*. Les deux catégories tendent à se confondre et la distinction doit plutôt se penser en termes de degré et de combinaison (McDuffie 192, Esquenazi 118).

On peut classer *Madame est servie* sans hésitation dans la catégorie que Jean-Pierre Esquenazi nomme « séries immobiles » qui « fonctionnent sur la répétition » et « nient ainsi le passage du temps historique. Dans ces séries, les personnages sont toujours égaux à eux-mêmes, l'univers fictionnel n'évolue guère. Maggie, le bébé Simpson, suce son éternelle sucette aujourd'hui comme il y a dix-huit ans. » (117-118). *Madame est servie* s'organise ainsi autour d'une situation immuable : la famille recomposée qui se (re)construit dès le pilote reste parfaitement identique au cours des années, sans ajout ni départ d'un des membres. Même les relations entre les personnages y demeurent inchangées, la tension érotique indéfiniment suspendue entre Angela et Tony constituant le ressort sans cesse répété d'un épisode ou d'une saison à l'autre... à un détail près : contrairement à Maggie Simpson, Samantha la fille de Tony, grandit, tout comme Jonathan, fils d'Angela. Significativement, c'est l'entrée de Samantha dans la puberté qui a, notamment au cours des saisons 4 et 5, rapproché *Madame est servie* d'un récit évolutif utilisant les ressources du temps long à l'intérieur de la fiction. La comédienne, Alyssa Milano, devait d'ailleurs, des années plus tard, raconter son embarras lorsqu'elle prit conscience que ses métamorphoses physiques avaient été intégrées dans le scénario, par exemple lors de l'épisode « Samantha's growing up » (S01E11) qui évoque son premier soutien-gorge (McCarton Ackerman). Les métamorphoses de la petite fille en adolescente, puis en jeune fille, particulièrement manifestes dans les premières saisons, confirment le pouvoir d'attraction de l'aventure adolescente qui occupa régulièrement le devant de la scène, prenant temporairement le

pas sur les aventures romantiques de Tony et Angela au point de rapprocher la série du schéma de *coming of age* tandis que les avancées et reculades entre Angela et Tony, fonctionnent selon une logique circulaire. Samantha est le personnage qui a l'arc de transformation le plus marqué de la série, puisque nous la voyons intégrer le collège (dès la saison 2, épisode 3), puis rencontrer son premier petit ami. Mieux encore, dans un épisode de la saison 6, les choix du personnage menacent l'équilibre parfait de la composition du noyau familial (donc de l'univers fictionnel) lorsqu'elle hésite (épisode 13) à quitter le lycée un an plus tôt pour entrer à l'université. Cette hésitation de Samantha, finalement résolue par son attachement à Tony (conformément à un schéma récurrent), mettait en péril le maintien de l'univers de la sitcom, moins apte qu'une série évolutive à s'accommoder des grands bouleversements de la vie. Mentionnons, par comparaison, la manière dont le héros de *New York Police Blues* (Steven Bochco et David Milch, ABC, 1993-2005) perd son fils, ou bien comment Meadow part à l'université dans *Les Soprano*. Les personnages du « noyau dur » de *Madame est servie* seront tous présents à chaque épisode, continuité qui a de quoi impressionner compte tenu du nombre d'épisodes de la série (196) qui s'est poursuivie pendant huit ans.

Si le personnage avait d'emblée été classé dans le type de l'adolescente, le problème se serait bien sûr posé différemment : un cas d'école serait, par exemple, Andrew Van de Kamp, dans *Desperate Housewives* qui est, pour sa part, immédiatement codé comme « adolescent rebelle ». Dans *Madame est servie*, l'évolution de Samantha menaçait le procédé du « typage » (Esquenazi 116) et ainsi, plus généralement, l'identité de la série, peu ouverte à des bouleversements de grande ampleur et au flux de la vie. Mais *Madame est servie* s'est poursuivie selon une logique parfaitement statique parce que les scénaristes sont parvenus à incorporer cette évolution linéaire et irréversible à l'intérieur d'un schéma répétitif, annulant sans cesse les changements annoncés. L'évolution de long terme a donc été amalgamée au format immuable de la série et convertie en crise locale, susceptible d'être résolue et cernée en un épisode. Pour le dire dans les termes d'Umberto Eco, cette domestication de l'évolution physico-psychologique de la comédienne correspond bien à un volontaire « retrait de la tension du passé-présent-futur au profit de la concentration sur un *instant*, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent ». (Eco 13)

Si l'évolution dans et hors de l'adolescence menace de faire temporairement vaciller la répétitivité rassurante de l'univers des sitcoms, qu'en est-il des séries

évolutives qui « acceptent au contraire d'employer le temps chronologique comme une passerelle entre le pragmatique et le narratif » (Esquenazi 120), rejoignant des mécanismes qu'Umberto Eco associe au « *feuilleton* romantique du XIXe siècle, où l'événement reposait sur un *développement* et où l'on attendait des personnages qu'ils s'acheminent vers leur mort au fil d'aventures inattendues et "incroyables" » (Eco, 13) ? Comme on l'a dit, ces dernières sont intrinsèquement aptes à accueillir des transformations de grande ampleur où elles trouvent matière à se renouveler dans la continuité et à imiter les altérations de la temporalité réelle, facteur qui contribue à leur pouvoir de réalisme et de justesse. Des récits de ce genre n'offrent plus au spectateur la répétition familière et apaisante de la sitcom mais au contraire, les fluctuations de sa propre existence et son caractère imprévisible.

Cependant, ces retournements ne doivent pas évoquer trop nettement les *cliffhangers* des anciens *serials*. Ils doivent surgir de la diégèse de manière organique. Les séries chorales ou familiales évolutives partagent avec les *soaps operas* une forme fondamentalement « ouverte » (Allen, 137) et la capacité de proposer de nouveaux récits (...) [afin de] capter le public d'une façon régulière et potentiellement infinie » (Esquenazi, 29) grâce à leur « dispersion narrative ». Mais à la différence des *soap opera*, elles ne peuvent se renouveler éternellement et se doivent, le moment venu, de proposer au public des « *macro-fins* définitives » bien distinctes des « *micro-clôtures* » provisoires (Jullier, Laborde 105).

Pour appuyer cette hypothèse et examiner en quoi l'adolescent constitue, décidément, un problème pour les séries évolutives, on terminera cette étude sur ce qu'on pourrait appeler le « coup d'état Sally Draper ». Dans *Mad Men*, Sally, la fille du héros Don Draper, constitue, de l'avis général, l'un des personnages adolescents les plus aboutis des séries récentes (Cills 2015). Un article du *Washington Post* consacré à la série titrait « Pourquoi *Mad Men* a besoin de Sally Draper », accordant à la jeune interprète, autant qu'à son personnage, un rôle inédit dans l'histoire de la réception des séries télévisées (Lubitz 2014). La critique de Scott Eric Kaufman, parue dans *Vox en 2015* au milieu de la diffusion nord-américaine de la dernière saison, résume bien la réception globale : « En d'autres termes, ce n'est qu'en apparence que *Mad Men* raconte l'histoire de Don Draper. Plus la série se prolonge, plus il semblerait que ses ultimes épisodes soient sur le point de révéler qu'en fait, depuis le départ, elle racontait l'histoire de sa fille – l'unique personnage qui semble capable d'échapper à l'attraction

irrésistible de l'Histoire. » Dans les premières saisons, Sally Draper fait aussi peu de vagues que Tabatha, la petite fille de *Ma Sorcière bien aimée* (*Bewitched*, 1964-1972) avec laquelle elle partage une adorable blondeur photogénique et une capacité à se fondre admirablement bien dans son rôle de figurante parfaite de la famille *upper middle class* américaine dotée de deux enfants, un garçon et une fille. Au fil du temps, cependant, la moue boudeuse de la gamine, qui laissait ses parents fictionnels parfaitement indifférents, a dû attirer l'attention des scénaristes. Les talents d'interprète de la comédienne, Kiernan Shipka, lui permirent d'occuper, sans que cela soit ressenti comme une diversion par le spectateur, une place intermittente dans la fiction, depuis les débuts où elle interprète une petite fille de six ans jusqu'à la dernière saison où nous la découvrons devenue, à treize ans, une toute jeune fille mûre et responsable (Robinson). Si elle ne figure pas dans le noyau dur initial des personnages de la série chorale (sa photographie n'apparaît pas sur les couvertures promotionnelles de la série, réservées aux adultes), elle va passer peu à peu du statut de figurante à celui d'individu autonome. Dès la saison 3, encore enfant, le personnage de Sally constitue le parfait écho des aventures et des choix des adultes. C'est dans la saison 4 que son personnage acquiert un statut essentiel dans l'intrigue même si ses rébellions (en particulier dans l'épisode « *The Chrysanthemum and the Sword* », S04E05) ne sont traitées que comme les effets collatéraux du divorce des parents. Son personnage restera longtemps au service des enjeux adultes que la petite fille, grandissant de saison en saison, vient influencer tout en finesse, activant des ressorts psychologiques qui ne seront pas toujours explicités nettement. Dans « *The Beautiful Girls* » (S04E09) elle s'enfuit d'une conversation avec la compagne de son père et se réfugie dans les bras de la secrétaire, Megan. Cette réaction impulsive, apparemment anodine, annonce un retournement crucial puisque Megan va devenir, dans les saisons suivantes, la nouvelle épouse de Don Draper. L'entrée de Sally dans la puberté (ses premières règles) constitue un des éléments clé de la clôture de la saison 5. C'est cependant dans les deux dernières saisons que Sally acquiert une autonomie, manifeste tant dans les dialogues que dans la mise en scène. De manière intéressante, la sortie de l'enfance de Sally a correspondu à une relative éviction de la narration : elle part en pensionnat puis en voyage scolaire sans que le spectateur ne la suive jamais durablement en dehors de ses interactions avec ses parents. La dernière image de Sally la montre de retour à la maison, faisant la vaisselle en se préparant à assumer les fonctions maternelles à la place de sa mère malade

(« Person to person » S07E14). Le spectateur peut à juste titre se sentir brimé de la suite de son parcours, désireux de la voir « grandir, et traverser les années 70 pour devenir une rockstar, Joan Jett, ou quelque chose du genre », comme l'a suggéré plaisamment le comédien qui interprète son père dans la fiction, Jon Hamm (Robinson).

La sortie de l'adolescence de Sally aurait-elle pu constituer un fil narratif à part entière, un nouveau souffle ? En réalité, Sally Draper constitue à la fois une promesse et une impasse. Promesse, parce que l'effet de réel produit par son évolution, inséparable de celle de son interprète, manifeste la richesse et la profondeur d'univers fictionnels capables d'accueillir et de se modeler sur une transformation réelle. En ce sens, on mesure la différence entre Tabatha et Sally : Tabatha, dans *Ma sorcière bien aimée*, reste au stade de la petite fille, et c'est seulement une *spin-off*² qui, des années plus tard, sautant à pieds joints par dessus le défi de la puberté relevé avec brio par *Mad Men*, choisit une autre actrice pour incarner Tabatha adolescente, sans rien reprendre d'autre de l'univers sériel dont elle était née que le *gimmick* de la sorcellerie. Mais aussi impasse, marquant les limites des capacités d'expansion des univers sériels : une série se doit de rester fidèle à un concept et n'a pas plusieurs vies. Dans une série légèrement antérieure, *Desperate Housewives*, le personnage de Julie Mayer, adolescente puis jeune femme, s'est vue intégrée dans la fiction de manière plus ou moins continue (à l'exception de la parenthèse de la saison 5 pendant laquelle le personnage part à l'université). A l'inverse, le cas de Sally Draper manifeste bien la nécessité de cohérence et de continuité à laquelle une série évolutive plus nettement détachée du *soap*, comme *Mad Men*, obéit.

Conclusion

L'émergence inattendue d'un fil narratif autonome organisé autour de Sally constitue l'une des manifestations les plus claires d'un fonctionnement narratologique sériel refusant la « causalité régressive » au profit d'un « modèle plus dynamique et ouvert » (Baroni 6-7). L'exception que constitue Sally fait bien apparaître les limites dans lesquelles opèrent les séries chorales récentes, même quand elles se rangent dans la catégorie « évolutives ». Certes les personnages peuvent « changer ou évoluer, devenir amoureux ou divorcer » (Esquenazi 122) mais le cœur de la série ne saurait se voir

² L'expression désigne une série ou un film dérivé d'une série antérieure, reprenant, soit un univers fictionnel analogue, soit, comme cela est suggéré ici, un ou plusieurs personnages de l'œuvre originale, pour reconstruire une intrigue autour d'eux. (Wells-Lassagne 44).

remplacer, même peu à peu, entièrement par une nouvelle génération qui en assurerait la continuité et la prolongation, à la différence de ce qui se produit pour le temps long des *soap operas* d'autrefois.

Ces limites rendent les séries périssables (la série doit s'arrêter), car plus étroitement dépendantes d'un ciment non renouvelable, un personnage, ou un noyau dur, dont la stature dépasse la structure chorale. Mais elles rendent également les changements plus irréversibles, la série s'accomplissant dans le cadre d'une même génération de héros au lieu de « répète[r] la même histoire » de génération en génération suivant le modèle de la saga dégagé par Umberto Eco (16).

L'exemple ponctuel de l'intégration de l'évolution dans et hors de la puberté de personnages à l'intérieur de séries chorales marque les limites des prolongations des micro-récits, faisant des univers sériels des totalités closes sur le même mode que certains longs-métrages et constituant une réponse, au moins négative, à la question de savoir où réside l'« ourlet » des récits choraux, pour reprendre l'expression employée par Jean-Pierre Esquenazi en écho aux analyses de Rick Altman sur le récit choral (Altman 241-289, cité dans Esquenazi 122). Il ne s'agit pas de revenir à une conception « téléologique » (Baroni 6) de la narratologie sérielle, en vertu de laquelle les séries seraient d'emblée pensées comme des ensembles homogènes, un projet forgé d'avance excluant l'improvisation dans l'écriture comme une « scorie » archaïque (7). De la même manière, notre hypothèse selon laquelle certains univers sériels arrivent, au bout d'un moment, à épuisement de leurs fils narratifs, ne va pas à l'encontre de la logique, évoquée par Sarah Sepulchre, qui conduit souvent à des « fins impromptues et abruptes (2011 58) ». Mais elle implique que lorsque la série fonctionne, davantage que sur une logique feuilletonesque de court terme menant le spectateur d'un retournement à un autre, sur l'exploration en profondeur d'un univers narratif organisé autour de personnages explorés sous toutes leurs facettes, il arrive un moment où l'univers fictionnel est épuisé, produisant l'impression, évoquée par Baroni, de la « saison de trop » intuitivement repérée par les spectateurs.

La poursuite indéfinie de certains univers sériels mettrait en péril ces deux qualités narratives classiques : l'unité narrative – maintenue, en dépit de la multiplication des trames – et le réalisme psychologique. S'il est vrai que le temps long de la série permet d'approfondir la psychologie des personnages, la frontière est tenue entre complexité et inconsistance ; il y a des limites aux possibilités de réinvention. Loin

de proposer une évolution apparente, en réalité répétitive, de génération en génération, les « séries de qualité » doivent « faire une fin » et respecter les limites d'une chronologie définie par une génération. C'est cette finitude fondamentale que les adolescents viennent rappeler, tandis que leurs avènements virtuels, suggérés mais non représentés par les narrations, manifestent bien les « promesses » contradictoires des séries, partagées entre le désir de conclure, et celui de poursuivre indéfiniment (Baroni 11).

Bibliographie

ALLEN, Robert C., *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill et Londres : The University of North Carolina Press, 1985.

ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion, *Narrative Strategies in Television Series*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

ALTMAN, Rick, *A Theory of Narrative*, New York : Columbia University Press, 2008.

BARONI, Raphaël, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », *Télévision* 2016/1 (N° 7). 31-48.

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons TV*, Liège : CÉFAL, asbl, 2000.

BIANCHI, Jean, « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, 3, n°12 : « Dallas et les séries télévisées », 1985. 19-28.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David, « *Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood* », *David Bordwell's website on cinema*, 15 mars 2015.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/03/15/harry-potter-and-the-twelve-year-boyhood/>

BOUTANG, Adrienne, « Le hasard en conserve : l'aléa dans les séries télévisées », *artpress2* n°32 *Séries télévisées - formes, fabriques, critiques*, Dork Zabunyan (dir.), 2014. 22-29.

CILLS, Hazel, « Tracking the Life of Young Sally Draper, TV's Best Teenager », *The Muse*, 30 mars 2015.

<https://themuse.jezebel.com/tracking-the-life-of-young-sally-draper-tvs-best-teen-1694113687>

- COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé, 2, L'adieu à la morale*, Paris : Payot, 2015.
- DAVIS, Brandon, « The Walking Dead : Robert Kirkman addresses Rick and Carl's Ages », *comicbook.com*, 15 février 2017.
<http://comicbook.com/thewalkingdead/2017/02/15/the-walking-dead-how-old-is-carl-grimes/>
- ECO, Umberto, Gamberini Marie-Christine, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux* : « Les théories de la réception », 12.68, 1985. 9-26.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Collin, 2014 [2010].
- FITZPATRICK, Kevin, « Even The Walking Dead Bosses don't know How old Carl is supposed to be », *screenrush.com*, février 2017.
<http://screencrush.com/walking-dead-carl-age-robert-kirkman/>
- FORREST, Jennifer, « Of "True" Sequels : The *Four Daughters* Movies, or the Series That Wasn't », *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel* Carolyn, Jess-Cooke, Constantine, Verevis (dir.), Albany, SUNY Press, State University of New York Press, 2010. 31-45.
- FRAMKE, Caroline, « The CW's fall 2017 schedule is unlike any other on broadcast TV », *Vox*, 18 mai 2017.
- GENDELMAN, Norman M., « Zero-Degree Seriality, Television Narrative in the Post-Network Era », *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Ames, Melissa (dir.), Jackson : University Press of Mississippi, 2012. 69-81.
- HERVAUD, Alexandre, « La troisième saison de Homeland est (littéralement) malade » *Slate.fr*, 30 janvier 2014.
- HOUSTON, Melinda, « Ups and downs of coming of age », *The Sydney Morning Herald*, 13 septembre 2012.
- JULLIER, Laurent, LABORDE, Barbara, « *This is the end*, Personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans *Grey's Anatomy* », *Sociétés & représentations*, 39, *Écritures du feuilleton*, Pascale Goetchel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), printemps, 2015. 103-118.
- KENEALLY, Meghan, « SPOILER: 'When did Homeland turn into Twilight?' Fans want Brody's suicidal teenage daughter Dana killed off the show », *Daily Mail UK*, , 8

- octobre 2013. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2449239/Homeland-fans-want-Brodys-suicidal-teenage-daughter-Dana-killed-show.html>
- KOZLOFF, Sarah, *Narrative Theory and Television*, Channels of Discourse Reassembled, Television and Contemporary Criticism, Robert C. Allen (dir.), Londres : Routledge 1992 [1987]. 52-76.
- LUBITZ, Rachel, « Why 'Mad Men' needs Sally Draper », *Washington Post*, 11 avril 2014.
- MAPES, Jillian, « *Masters of Sex* Season 3 Accelerates Toward the Sexual Revolution, But Brings Too Many Characters Along for the Ride », *Flavorwire*, 10 juillet 2015.
- MCCARTON Ackerman, « Alyssa Milano Bares All For Maxim, Actress Talks Motherhood and 'Mistresses' », *Hollywood Take*, 26 juin 2013.
- MCDUFFIE, Kristi, « The Discourse of Medium: Time as a Narrative Device », *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Melissa Ames (dir.), Jackson : University Press of Mississippi, 2012. 190-201.
- MITTELL, Jason, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap* 58(1) : janvier 2006. 29-40.
- ROBINSON, Joanna, « *Mad Men's* Jon Hamm Has a Badass Idea for a Sally Draper Spin-Off », *Vanity Fair*, 17 mai 2015.
- ROSENBERG, Alyssa, « From *Homeland* To *Mad Men* How Prestige Drama Quietly Became Young Adult Fiction », *Think Progress*, 10 avril 2013.
- SEPULCHRE, Sarah (dir.) *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : Éditions De Boeck, 2011.
- SILMAN, Anna, « From Sally Draper to Arya Stark: 5 TV dramas that bet big on kid actors and won », *Salon*, 5 avril 2015.
- STERN, Marlow, « *Mad Men's* Weirdest Relationship Returns: Creepy Glen Got Hot and Is Back for Some Betty », *The Daily Beast*, 20 mars 2015.
- THOMPSON, Robert J., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse : Syracuse University Press 2003.
- VINEYARD, Jennifer, « *Game of Thrones'* Showrunner D.B. Weiss on How the Show Will Handle Its Aging Child Stars », *Vulture*, 31 mars 2014.
- WALLENSTEIN, Andrew, « Why It's Hip to Hate '*Homeland*', The height of first-season hype virtually assured the show would ultimately be maligned », *Variety*, 16 décembre 2013.
- WALLER, Alison, *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*, New York et Londres, Routledge, 2009.

WELLS-LASSAGNE, Shannon, *Television and Serial Adaptation*, Routledge Advances in Television Studies, New York et Londres : Routledge, 2017.

Filmographie

24 heures chrono, (24) Fox network, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010.
Boyhood, Richard Linklater, 2014.
Breaking Bad, AMC, Vince Gilligan, 2008-2013.
Four Daughters, Michael Curtiz/ William Keighley, 1938-1941.
Game of Thrones, HBO, David Benioff et D. B. Weiss, 2011-
Harry Potter, Chris Columbus / Alfonso Cuarón/ Mike Newell/ David Yates, 2001-2011.
Hartley Cœur à Vif (Heartbreak High), Network Ten/ABC Australie, Ben Gannon et Michael Jenkins, 1994-1999.
Hill Street Blues, NBC, Steven Bochco, Michael Kozoll 1981-1987.
Homeland, Showtime, Howard Gordon, 2011-
Les Soprano, The Sopranos, David Chase, HBO, 1999-2007.
Mad Men, AMC, Matthew Weiner, 2007-2015.
Madame est servie (Who's the Boss?), ABC, Martin Cohan et Blake Hunter, 1984-1992.
Ma Sorcière bien aimée (Bewitched), ABC, Sol Saks, 1964-1972.
Masters of Sex, Showtime, Michelle Ashford, 2013-2016.
Puberty Blues, Network Ten, Imogen Banks et John Edwards, 2012-2014.
Ryan's Hope, ABC, Claire Labine, Paul Avila Mayer, 1975-1989.
Skins, E4, Jamie Brittain et Bryan Elsley, 2007-2013
The Americans, FX, Joe Weisberg, 2013-
The Good Wife, CBS, Michelle et Robert King, 2009-2016.
The Up Series, ITV, Granada Television/BBC, Paul Almond et Michael Apted, 1964-2012.
True Detective, HBO, Nic Pizzolatto, 2014-
Walking Dead, ABC, Frank Darabont et Robert Kirkman, 2010-.

Épisodes cités

Breaking Bad épisode pilote.

Mad Men S07E10, « The Forecast ».

S04E05, « The Chrysanthemum and the Sword ».

S04E09, « The beautiful Girls ».

S07E14, « Person to person ».

Soprano, Les, S06E19, « The Second Coming »

Madame est servie S01E11 « Samantha's growing up ».

True Detective S01E05, « The Secret Fate of All Life ».

