



**HAL**  
open science

# Quand les classiques littéraires sont consacrés par Hollywood : les teen movies des années 90

Alice Jacquelin

► **To cite this version:**

Alice Jacquelin. Quand les classiques littéraires sont consacrés par Hollywood : les teen movies des années 90. Le Pardaillan, 2017, 3. hal-04249769

**HAL Id: hal-04249769**

**<https://hal.science/hal-04249769>**

Submitted on 19 Oct 2023

**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.

## Quand les classiques littéraires sont consacrés par Hollywood : les teen movies des années 90.

Comme le notent Adrienne Boutang et Célia Sauvage dans leur ouvrage consacré aux « teen movies<sup>1</sup> », le genre a des précurseurs dès les années 1950 avec les « juvenial deliquent flicks<sup>2</sup> » dont *Blackboard Jungle* de Richard Brooks (1955) et *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray sont les plus célèbres exemples. À cette époque, l'adolescent est considéré comme un être révolté, violent et anticonformiste et se trouve donc mis en scène essentiellement dans des films de rébellion, en rupture avec la société de l'« american dream » des années d'après-guerre. Timothy Shary date l'émergence du genre du teen movie aux années 1950 : « Le genre était plus clairement repérable et prolifique dans les années 50<sup>3</sup> ». Les années 1960 semblent cependant moins productrices de teen movies, et le genre ne connaît une recrudescence et une consolidation qu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980 grâce à trois films séminaux, cités par Adrienne Boutang et Célia Sauvage : *American Graffiti* de George Lucas (1973), *National Lampoon's Animal House* de John Landis (1978) et *Fast Times at Ridgemont High* (1982) de la réalisatrice Amy Heckerling, qui a aussi réalisé *Clueless* en 1995, un autre film culte, qui est présent dans notre corpus. L'âge d'or du teen movie dans les années 1980 est notamment à attribuer à John Hughes et à son actrice emblématique, Molly Ringwald, qui joue dans trois films célèbres de Hughes qui ont marqués la décennie 1980 : *Sixteen Candles* (1984), *The Breakfast Club* (1985) et *Pretty in Pink* (1986). C'est aussi à cette époque que le genre se diversifie et regarde vers les autres sous-genres du cinéma populaire : la comédie musicale avec *Grease* (1978) et la science-fiction avec *Back to the Futur* (1985). Dans les années 1990, le teen movie s'inspire aussi du « slasher movie<sup>4</sup> » avec *Scream* (1997) et *I Know What You Did Last Summer* (1997). Tout un pan comique et parodique se développe par ailleurs à cette période : *Scary Movie* (2000) qui singe les teen slasher movies ou encore *American Pie* (1999), la célèbre « sex comedy » qui deviendra un véritable phénomène culturel.

C'est aussi dans cette fin des années 1990 que se multiplient les « teen romance movies<sup>5</sup> » américains adaptés d'oeuvres littéraires classiques. Ce phénomène de réadaptation des classiques est quasi systématique dans le cas dans le cinéma français comme le note Olivier Davenas : « Faute d'une généalogie propre, le cinéma français de l'adolescence peut s'inscrire dans un réseau de références puisées dans la culture classique<sup>6</sup> », écrit-il en citant par exemple *L'Esquive* (2004) d'Abdellatif Kechiche, qui s'inspire du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux ou encore *La Belle Personne* (2008) de Christophe Honoré, basé sur *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette. Mais Olivier Davenas note cependant : « Aux États-Unis aussi, le miroir des classiques, essentiellement shakespeariens, peut être tendu à la jeunesse du temps présent<sup>7</sup> ». Si l'un des films de notre corpus, *10 Things I Hate About You*, se base effectivement sur la comédie de William Shakespeare, *The Taming of the Shrew* (1594), ce n'est pas le cas des autres : *Clueless* de Amy

---

1 Nous garderons le concept américain dans le reste de l'article, mais on pourrait traduire l'expression en français par « films pour adolescents ».

2 Adrienne Boutang, Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Paris, Ed. Jean Vrin, 2011, p.16. On pourrait traduire par les « films de délinquance juvénile ».

3 Timothy Shary, *Teen Movies : American Youth on Screen*, Columbia, Wallflower Press, 2005, p.3. « The genre was more clearly recognised and more prolific by the 1950's ». Je traduis, toutes les traductions dans le reste de l'article seront aussi de mon fait.

4 Le slasher est un sous-genre du film d'horreur et du film gore.

5 Adrienne Boutang, Célia Sauvage, *op. cit.*, p.19. On pourrait traduire le concept par « comédie sentimentale pour adolescents ».

6 Olivier Davenas, *Teen !: Cinéma de l'adolescence*, Paris. Ed. Moutons Électriques, 2013, p.12

7 Olivier Davenas, *op.cit.*, p.12

Heckerling<sup>8</sup> est basé sur *Emma* de Jane Austen (1815), *She's All That* de Robert Iscove<sup>9</sup> s'inspire de la pièce *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1914) et *Cruel Intentions* de Roger Kumble<sup>10</sup> est une adaptation des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) sur le modèle du teen movie. Nous avons au contraire délibérément exclu de notre corpus d'étude l'adaptation de *Romeo and Juliet*, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* réalisé par Baz Luhrmann en 1996 car il s'agit d'un film d'auteur difficilement classable dans la catégorie du teen movie. C'est une adaptation revendiquée qui ne correspond pas aux codes - relativement rigides - du teen movie : il n'y a pas la galerie récurrente de personnages stéréotypés, ni de trame narrative autour du pari ou de l'épreuve ni de problématiques de sexualité et de « coming-of-age ». D'ailleurs le film ne vise pas particulièrement un public adolescent, comme c'est normalement le cas du teen movie<sup>11</sup>. Comme l'écrivent Adrienne Boutang et Célia Sauvage : il s'agit de « justifier l'unité générique soit par un contenu (la représentation de l'adolescent), soit par un type de destinataire (le choix d'un public particulier à cibler)<sup>12</sup> ».

La catégorie de l'« adolescent » comme sa représentation artistique sont relativement récentes : dans la lignée des travaux d'histoire culturelle de Philippe Ariès, les historiens ont démontré que la période adolescente est une invention de la modernité, qui naît au XVIII<sup>e</sup> siècle et se développe surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Philippe Ariès, dans *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*<sup>13</sup>, montre que la famille est passée au XVIII<sup>e</sup> s d'un modèle communautaire à un modèle nucléaire au sein duquel l'enfant a prit une place plus importante. Le développement de l'instruction et le recul du travail infantile retardent l'entrée de l'enfant dans l'âge adulte, créant ainsi la période intermédiaire de l'adolescence. Comme l'écrit Philippe Ariès : « On n'avait pas l'idée que l'on appelle adolescence, et cette idée sera longue à se former. On la devine au XVIII<sup>e</sup> siècle avec deux personnages, l'un littéraire, Chérubin, l'autre social, le conscrit<sup>14</sup> ». C'est d'ailleurs au XVIII<sup>e</sup> siècle que Jean-Jacques Rousseau rédige son traité pédagogique *L'Émile ou De l'Éducation* (1762) et envisage, dans le livre IV, la période allant des 15 ans aux 20 ans comme une période transitoire à part entière. C'est aussi à cette période que Goethe publie *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), qui deviendra un modèle pour toute la jeunesse bourgeoise européenne. Dans son *Histoire de l'adolescence 1890-1914*<sup>15</sup>, Agnès Thiercé démontre que le concept d'adolescence se consolide précisément dans les années 1890, au moment où l'instruction s'ouvre aux jeunes filles et aux classes populaires : « d'un âge de classe, l'adolescence devient progressivement une classe d'âge<sup>16</sup> » comme le formule avec justesse Rebecca Rogers.

Dès la création du concept de l'« adolescence », cette « tranche d'âge saturée d'hormones, et jugée à la fois malléable et incontrôlable<sup>17</sup> », toute une mythologie s'est attachée à cette figure : il s'agit en effet d'une catégorie de la population crainte ou méprisée par les adultes. Il s'agit d'un âge illégitime, ce qui explique sans doute pourquoi les teen movies ont longtemps été conçus eux aussi comme des objets d'étude « illégitimes et indignes de tout intérêt académique<sup>18</sup> ». Ces films, jugés trop populaires, trop formels, trop vulgaires ou trop commerciaux ne mériteraient pas l'attention de la critique cinéphile. Même si Olivier Davenas observe « une légitimation graduelle mais sans

---

8 Amy Heckerling, *Clueless*, USA, prod. Scott Rudin et Robert Lawrence, 1995

9 Robert Iscove, *She's All That*, USA, prod. FilmColony, 1999

10 Roger Kumble, *Cruel Intentions*, USA, prod. Original Film New Market Capital Group, 1999

11 Adrienne Boutang et Célia Sauvage expliquent d'ailleurs à cet égard qu'il est important de conserver la dénomination américaine de « teen movie » car elle permet d'englober les deux significés : un film *avec* des adolescent et *pour* les adolescents, *op. cit.*, p.9

12 Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *op. cit.*, p.9

13 Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Ed. du Seuil, 1975 [1960]

14 Philippe Ariès, *op. cit.*, p.48

15 Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence 1890-1914*, Paris, Belin, 1999

16 Rebecca Rogers, « THIERCÉ (Agnès). – Histoire de l'adolescence (1850-1914) », revue *Histoire de l'éducation* [En ligne], 89 | 2001, mis en ligne le 14 janvier 2009. URL : <http://histoireeducation.revues.org/864>

17 Adrienne Boutang, Célia Sauvage, *op. cit.*, p.13

18 Adrienne Boutang, Célia Sauvage, *op. cit.*, p.12

heurts<sup>19</sup> » notamment grâce aux films indépendants de Gus Van Sant, Larry Clark et Harmony Korine, ils sont cependant encore assez peu étudiés en tant que tels. C'est d'autant plus le cas de nos œuvres, et plus spécifiquement les « teen romance movies », qui visent un public féminin adolescent, jugé plus illégitime encore que le public masculin. Même au sein des études comparatistes, qui s'emparent pourtant des objets populaires laissés de côté par des autres disciplines, le roman sentimental du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme la comédie romantique du XX<sup>e</sup> siècle, sont les parents pauvres des études sur les fictions médiatiques. C'est d'autant plus dommageable de certains de ces films, *Clueless* notamment, sont de véritables films cultes et phénomènes générationnels<sup>20</sup> et constituent un matériau riche autant pour les cultural studies que pour les études comparatistes, car elles font le lien entre la culture classique et la période ultra-contemporaine.

Les films de notre corpus sont particulièrement concernés puisqu'ils sont adaptés, plus ou moins rigoureusement, de classiques littéraires. Il est intéressant de voir que les studios d'Hollywood se sont tournés vers la culture classique pour l'inspiration de leurs scénarios, et que, contrairement à ce que laissait entendre Olivier Davenas, ils puisent aussi bien dans le corpus dramatique shakespearien que dans le roman victorien anglais, le roman épistolaire libertin français ou le théâtre irlandais moderne. L'éclectisme du corpus de nos oeuvres-sources, en termes de siècles, formes littéraires ou provenances géographiques, n'empêche cependant pas aux films de notre corpus de s'inscrire pleinement dans un genre unifié et codifié, celui du teen movie, qu'ils participent aussi à renouveler. Nous nous demanderons quels rapports entretiennent donc ces œuvres populaires contemporaines avec les œuvres classiques légitimes dont elles sont issues. Nous étudierons ensuite les phénomènes de reprises, de filiation et de références mais aussi les transferts, les procédés de distanciation et de modernisation pour voir finalement comment nos teen movies participent au renouvellement et à la légitimation d'un certain cinéma populaire, notamment par le jeu sur la référence et le regard critique sur la postmodernité.

### ***Hommage ou distance ? La place de l'héritage classique dans les teen movies***

Nos quatre teen movies n'entretiennent pas les mêmes rapports d'hommage ou de filiation avec leurs oeuvres-sources et ne peuvent pas toutes être considérées comme des « adaptations », d'autant moins qu'elles ne conservent souvent que de façon partielle la trame narrative et la galerie des personnages des œuvres littéraires originales dont elles sont issues. C'est à ce titre que nous pouvons convoquer, de manière passagère néanmoins, le concept de « fidélité » par rapport aux oeuvres-sources. En effet, certains de nos quatre teen movies conservent plus d'éléments de l'intrigue principale que les autres : *Cruel Intentions* par exemple suit très fidèlement la narration des *Liaisons Dangereuses* en commençant sur la relation compétitive entre deux libertins, le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil, troublée par l'arrivée de la Présidente de Tourvel (Anette Hargrove dans le film) ainsi que celle de l'ingénue Cécile Volanges et sa mère (Cécile Cadwell). La seule modification principale restant la relation incestueuse ajoutée dans le film puisque Sebastian Valmont et Kathryn Merteuil y sont frère et sœur par alliance. La fin tragique est tout à fait fidèle au roman de Laclos puisque Valmont meurt dans un duel et la réputation de Merteuil est détruite par la publication, non pas des lettres à Valmont, mais du journal intime de ce dernier. Les noms et prénoms des personnages sont dans l'ensemble conservés, ce qui ajoute à l'effet « adaptation » du film. *Cruel Intentions* est donc plus « narrativement fidèle » que les autres films. En ce sens, *Clueless* et *10 Things* sont un peu moins « fidèles » à leurs œuvres originales car elles ne conservent qu'une partie des intrigues et du personnel romanesque. La correspondance entre les personnages littéraires et cinématographiques dans *Clueless* reste facilement repérable : Emma (Cher) est l'entremetteuse, Harriett (Tai) la jeune fille de basse condition qu'Emma (Cher) prend sous son aile, Mr Elton (Elton) est le snob arriviste, Mr Knightley (Josh), le fidèle ami de la famille et Robert Martin (Travis), le jeune homme méritant de basse condition. Seule modification notable :

---

19 Olivier Davenas, *op. cit.*, p.3

20 C'est aussi le cas de films comme *Le Journal de Bridget Jones* de Sharon Maguire (2001), adapté du roman de d'Helen Fielding ou encore de *Mean Girls* de Mark Waters (2004), sur un scénario de Tina Fey.

l'absence de la sous-intrigue amoureuse entre Jane Fairfax, de condition modeste, et Frank Churchill, jeune homme de très bonne famille (dont Emma croit être amoureuse), ce qui constitue une mésalliance dans le roman d'Austen. La fin du film est semblable au roman : Cher sort avec Josh et Tai avec Travis, et l'ordre social est sauf. L'histoire de *10 Things I Hate About You* est complexifiée par rapport à la pièce (*Taming*) même si l'intrigue en miroir des deux sœurs, l'une revêche et l'autre aimable qui ne peuvent se marier (*Taming*) / avoir des rencards (*10 Things*) si l'autre ne le fait pas, ainsi que quelques prénoms - ceux de Kat et Bianca notamment - sont conservés. Là où le Seigneur Petrucchio (Patrick Verona) décide de mater le mauvais caractère de Catharina et de l'épouser pour son argent, l'enjeu du film est plus centré autour de Cameron (Seigneur Hortensio) qui veut séduire Bianca et paye donc pour le bad boy du lycée, Patrick Verona (Petrucchio), pour qu'il sorte avec Kat. L'enjeu pécunier est bien présent dans les deux cas mais intriqué, dans *10 Things*, dans une cascade compliquée des paris et d'arrangements entre les garçons pour la conquête de l'une ou l'autre des deux sœurs. Le personnage ajouté de Joey, le beau gosse riche et superficiel, devient le maillon reliant Cameron à Patrick. Enfin, *She's All That* se place à l'autre extrémité sur le spectre de la « fidélité » car il ne tire de la pièce originale de Shaw qu'un vague canevas narratif : la jeune fleuriste sans le sou (Eliza Doolittle) recueillie par un aristocrate linguiste (Henry Higgins) pour en faire une princesse dans *Pygmalion* devient la geek artsy<sup>21</sup>, Laney, que le sportif populaire, Zach, veut transformer en prom queen. Mais l'intrigue amoureuse, qui finit en *happy ending* contrairement à la pièce, ainsi que les implications sociales, sont bien plus simplistes dans le film.

Nos quatre films *Clueless*, *She's All That* et *10 Things I Hate About You* et *Cruel Intentions* n'entretiennent donc pas tous les mêmes rapports de filiation avec leurs œuvres-sources, et ne s'en revendiquent d'ailleurs pas tous de la même façon : à aucun moment dans *Clueless*, *She's All That* et *10 Things I Hate About You* ne sont mentionnées les œuvres-sources à l'origine des scénarios, ces films peuvent donc être considérés comme des adaptations « inavouées<sup>22</sup> ». C'est particulièrement le cas de *She's All That* qui, en plus d'être l'adaptation de la pièce de George Bernard Shaw, est aussi un remake de la comédie musicale *My Fair Lady*<sup>23</sup>. Cette double filiation est pourtant évidente quand on s'intéresse précisément aux allusions et références, notamment architextuelles<sup>24</sup> présentes dans le film (et que nous verrons plus tard). *Cruel Intentions*, au contraire, se pose, lui, comme une véritable adaptation des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos, et ce dès le générique, qui mentionne « based on *Les Liaisons Dangereuses*<sup>25</sup> ». Quant à *10 Things I Hate About You*, le teen movie revendique effectivement son héritage shakespearien non par une mention au générique mais par l'usage de références directes à *The Taming of the Shrew*. Pour ne citer que les références les plus évidentes, on peut mentionner d'abord les citations directes de la pièce, intégrées aux dialogues du film : lorsque Cameron voyant Bianca pour la première fois s'écrit « I burn, I pine, I perish<sup>26</sup> » ou encore lorsque le personnage de Michael, rapportant à Patrick les propos courroucés de Kat à la fin

21 Dans la galerie codifiée des personnages du teen movie, Laney est donc un mélange entre la première de classe (*geek*) et la figure de l'artiste marginale (*artsy*) à l'opposé de la *prom queen*, reine de la promo, alors que Zach correspond entièrement aux codes du *jocks*, le sportif beau gosse et populaire, réélu *prom king*, roi de la promo, d'année en année. La typologie particulière du teen movie sera explicitée dans cet article à chaque fois que ce sera nécessaire.

22 J'emprunte ce terme à Raphaëlle Moine qui parle de « remake inavoué » in « Chapitre premier. Théories et pratiques du remake » in *Remakes : Les films français à Hollywood* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2007 (généré le 10 février 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/694>>.

23 George Cokur, *My Fair Lady*, USA, prod. Jack L. Warner, 1964. Le film est lui-même adapté d'une comédie musicale de Alan Jay Lerner et Frederick Loewe montée au Mark Hellinger Theatre de Broadway, à partir de la pièce de Shaw, en 1956 avec Julie Andrews et Rex Harrison. Ce dernier sera d'ailleurs repris dans le casting du film.

24 Gérard Genette définit l'architexte comme « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. –, dont relève [en littérature] chaque texte singulier » in *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.12.

25 Roger Kumble, *Cruel Intentions*, 0h01min.

26 Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, 0h05min. C'est une réplique exacte de Lucentio dans l'Acte I, scène 1 de *The Taming of the Shrew* de William Shakespeare.

du film, dit « She hates him with the fire of a thousand suns. That's a direct quote<sup>27</sup> ». La syllepse joue bien sûr ici sur le sens de « direct quote », citation directe qui renvoie aussi bien aux propos de Kat qu'aux dialogues de *The Taming of the Shrew*. Dans *10 Things* d'autre part, le personnage secondaire de Mandella est fan de Shakespeare, au point d'afficher le portrait du célèbre dramaturge dans son casier et de porter des vêtements style renaissance pour le bal de promo. Pour tous les spectateurs, public adolescent ou le public averti, ces références directes dans *10 Things*, dialogiques (citations) ou narratives (costume), sont évidentes et lisibles. On peut donc dire que *10 Things* tout comme *Cruel Intentions* assument leur statut de réécriture, contrairement aux deux autres films, *Clueless* et *She's All That*.

Toutes les références architextuelles signifiantes pointent dans la direction de la révérence vis-à-vis du corpus classique. Dans *She's All That*, on assiste à deux scènes qui rappellent les origines dramatiques du film : celle de la pièce de théâtre contemporain lors de laquelle Zach se découvre une passion pour l'improvisation, et qui évoque nécessairement *Pygmalion*<sup>28</sup>, puis la scène de comédie musicale à la fin du film<sup>29</sup> qui rappelle inévitablement *My Fair Lady* dont le teen movie est un remake. Si la référence aux œuvres premières n'est pas annoncée clairement, comme nous l'avons constaté dans un premier temps, elle est néanmoins discrètement inscrite dans ces scènes qui mêlent cinéma, théâtre et danse. Cette référence architextuelle est plus évidemment visible dans *Cruel Intentions* par l'introduction de nombreuses lettres manuscrites, qui deviennent des preuves à charge. Kathryn et Sebastian poussent le professeur de musique de Cécile Caldwell à lui écrire des lettres pour pouvoir ensuite s'en servir comme levier de chantage. Cet usage particulier de la lettre rappelle évidemment l'origine épistolaire des *Liaisons Dangereuses*. L'hommage à Shakespeare se situe, dans *10 Things I Hate About You* à la fin du film lorsque, pour le dernier devoir de l'année, le prof de français demande aux élèves de réécrire un sonnet de Shakespeare. D'abord le professeur rape sur le sonnet, ce qui confère au texte ancien une sonorité contemporaine, puis Kat lit devant la classe sa propre réécriture. Le thème de la reprise et de la répétition du texte original est donc thématiquement inscrit dans la narration elle-même où il joue un rôle central puisque c'est à ce moment-là que Kat révèle son amour à Patrick et que le film peut se clore sur un *happy ending*. Le rapport au corpus classique est beaucoup plus problématique dans *Clueless* puisque, nous l'avons vu, *Emma* n'est jamais évoqué, ni dans le texte ni dans la référence architextuelle. Les seules références au corpus classiques sont des références à Shakespeare mais elles sont médiatisées par la culture populaire ou vulgarisée : Cher cite à un moment le sonnet 18 de Shakespeare en donnant les Cliffs Notes comme référence<sup>30</sup>, et quand elle décèle une erreur dans une réplique attribuée à Hamlet et non à Polonius, c'est parce qu'elle a vu le film avec Mel Gibson<sup>31</sup>. Là où les autres teen movies utilisent donc la référence classique comme outil de légitimation, *Clueless* cherche au contraire à s'abstraire des modèles aussi bien classiques que génériques pour créer son propre univers pop, ce qui illustre bien le propos d'Olivier Davenas : « La culture populaire est l'un des principaux matériaux de renouvellement des formes aux États-Unis<sup>32</sup> ».

### **Transfert, transposition et actualisation : les classiques à la sauce hollywoodienne**

Les quatre films de notre étude s'inspirent donc d'œuvres classiques dont ils tirent leur trame narrative en les subvertissant pour les faire rentrer dans le moule très codifié du genre du teen movie. Il est en effet assez remarquable de constater à quel point les quatre intrigues se construisent autour de péripéties similaires et de motifs semblables que Catherine Driscoll appellent des

---

27 Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, 0h58min

28 Robert Iscove, *She's All That*, 0h23min

29 Robert Iscove, *She's All That*, 1h10min

30 Amy Heckerlin, *Clueless*, 0h12min. Les Cliffs Notes sont des manuels pour élèves, équivalant aux Profil Bac en France.

31 Amy Heckerlin, *Clueless*, 0h44min

32 Olivier Davenas, *op. cit.*, p.5

« conventions narratives<sup>33</sup> », notamment le ressort dramatique du pari, « bet<sup>34</sup> » ou « wager<sup>35</sup> », qui lance nos quatre récits. Le pari est soit déjà présent dans les œuvres originales, comme c'est le cas des *Liaisons Dangereuses* et de *Pygmalion*, et repris tel quel dans les films, soit il est ajouté pour correspondre aux codes du teen movie comme c'est le cas pour *Clueless* (pari de métamorphoser Tai) et surtout *10 Things I Hate About You* (pari de séduire Kat). Ce ressort narratif confère un angle ludique à l'intrigue et permet un retournement final du type arroseur/arrosé. À ce transfert narratif central sont ajoutés les motifs récurrents du teen movie : celui du « make-over<sup>36</sup> » par exemple, qu'il s'agisse de métamorphose physique dans *She's All That* (celle de Laney) et *Clueless* (celles de Miss Geist, puis de Tai), psychologique dans *10 Things I Hate About You* (celles de Kat et Bianca), morale dans *Clueless* (celle de Cher) et dans *Cruel Intentions* (celle de Valmont). Cette thématique de la métamorphose correspond en effet à l'essence même du « coming-of-age movie<sup>37</sup> » et est nettement accentuée dans les films par rapport aux œuvres-sources. Melissa Mazmanian remarque à ce propos que Cher connaît une nette amélioration morale là où ce n'est pas aussi clair pour Emma : « Emma est beaucoup plus nébuleuse<sup>38</sup> » écrit-elle. L'absence d'adultes, et notamment de figures maternelles, est aussi très notable car, comme l'écrivent Boutang et Sauvage « le teen movie est hermétique à la présence adulte<sup>39</sup> ». Les parents de Kathryn Merteuil et Sebastian Valmont sont tout simplement absents de *Cruel Intentions* et les mères sont manquantes dans les trois autres films : la mère de Kat et Bianca (*10 Things*) est partie, celle de Laney (*She's All That*) est morte tout comme celle de Cher (*Clueless*) à cause d'un « accident malheureux pendant une liposuction de routine<sup>40</sup> ». Par ailleurs cette absence de mères correspond bien à l'invisibilisation de ces personnages maternels dans les œuvres-sources, là où les pères, représentants du devoir et de la loi, jouent un rôle prédominant. On comprend donc que les teen movies fonctionnent selon un moule préconçu dans lequel se glissent les intrigues héritées et empruntées à la culture classique.

Si nos quatre films transfèrent les œuvres originales dans le moule du teen movies, ils opèrent donc nécessairement une transposition des intrigues dans une époque contemporaine et dans un contexte spécifique : celui des « high schools » américaines, lieu privilégié du teen movie car, comme l'écrivent Boutang et Sauvage, « le teen movie se définit d'abord par des lieux, qui limitent et organisent la vie adolescente<sup>41</sup> ». Les quatre œuvres-sources, pourtant d'origines et de temporalités très diverses, sont donc coulées dans le même moule du teen movie et transposées dans un contexte américain assez univoque, celui des banlieues américaines contemporaines aisées comme c'est le cas de nos trois teen movies traditionnels que sont *Clueless*, *10 Things I Hate About You* et *She's All That*, *Cruel Intentions* devant là encore avoir une place à part. *Clueless* se passe à Los Angeles en Californie, dans un milieu où la représentation et les normes sociales sont des enjeux centraux, ce qui correspond assez bien au contexte victorien du roman de Jane Austen. Les différences entre castes sociales et entre les espaces géographiques (entre Beverly Hills et la vallée, entre Los Angeles et New York par exemple) rejouent les fractures sociales et rurales du roman d'origine. Au contraire, *Cruel Intentions* se déroule à New York, dans un contexte urbain, chic et décadent de l'Upper East Side, qui mime la cour et l'ambiance libertine de la cour de Louis XVI<sup>42</sup>. Quant à *10 Things I Hate About You*, il se déroule dans le lycée fictionnel de Padua dont le nom rappelle évidemment la ville de Padoue où se déroule la pièce de Shakespeare. La référence reste néanmoins uniquement onomastique puisque l'environnement du lycée est socialement et

33 Catherine Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, 2011 p.2. « Narratives conventions », je traduis.

34 Robert Iscove, *She's All That*, 0h11min et Roger Kumble, *Cruel Intention*, 0h15min

35 Roger Kumble, *Cruel Intentions*, 0h14min

36 Qu'on pourrait traduire par « métamorphose » ou « transformation ».

37 Qu'on pourrait traduire par « films d'accession à la majorité »

38 Melissa Mazmanian, *Reviving Emma in a Clueless World : The Current Attraction to a Classic Structure* sur le site [jasna.org](http://jasna.org), 1999. « Emma is much more nebulous », je traduis.

39 Boutang, Sauvage, *op. cit.*, p.13. Et le lycée est évidemment le lieu privilégié de ces films adolescents.

40 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h07min. « A fluke accident during a routine liposuction », je traduis.

41 Boutang, Sauvage, *op. cit.*, p.25

42 L'intrigue des *Liaisons Dangereuses* se déroulant autour de 1769.

géographiquement assez générique<sup>43</sup>, tout comme celui de *She's All That* qui se déroule dans le « Southern California High School », sans grand rapport avec le Londres début du siècle de Bernard Shaw. On se demande alors pourquoi les studios hollywoodiens sont allés chercher des récits classiques venus d'Europe pour construire leurs scénarios dans la fin des années 90. Sans doute, comme le suggère Melissa Mazmanian, parce qu'il s'agit là de récits de mœurs ou d'éducation, aisément transposables dans nos contextes contemporains et soulevant des questionnements d'actualité. Mais, comme le formule là encore Mazmanian : « La question devient alors, par quels aspects du roman de mœurs sommes-nous attirés ?<sup>44</sup> ».

Une des réponses à cette question est sans doute l'approche de la féminité qu'explorent les œuvres littéraires classiques à l'origine de nos teen movies. Cet intérêt pour la figure de la jeune femme est d'autant plus moderne que la figure de l'adolescent n'existait pas encore véritablement à l'époque d'écriture des œuvres classiques (comme nous l'avons expliqué en introduction). Les modifications narratives présentes dans les films notamment, qu'elles soient majeures ou superficielles, sont néanmoins toutes significatives car elles permettent d'adapter les récits au contexte sociétal contemporain. La modification des fins de *10 Things I Hate About You* et *She's All That* témoignent de cette volonté d'actualiser l'intrigue au nouveau statut de la femme de la fin du XXème siècle : Laney de *She's All That* sort bien avec Zach à la fin du film (contrairement à *Pygmalion* où Eliza Doolittle n'épouse pas Henry Higgins malgré leur relation ambiguë) mais avec une inversion des rôles puisque c'est Laney qui fait changer Zach de trajectoire de vie (il veut s'orienter dorénavant vers les études d'art plutôt que le sport), de même Patrick ne mate pas le sale caractère de Kat (*10 Things*) mais tombe amoureux d'elle et Bianca gagne en indépendance sous l'influence de sa mégère de sœur. Cette leçon d'« empowerment<sup>45</sup> » correspond en effet bien plus aux normes féministes de l'époque que la morale shakespearienne de *The Taming of the Shrew* ! Le personnage de Kat est d'ailleurs ouvertement un personnage féministe qui aime la « nourriture thaï, la prose féministe et la musique de nana vénère<sup>46</sup> ». On la voit notamment lire du Sylvia Plath ou encore du Betty Friedan<sup>47</sup>. Cher incarne un féminisme très différent de celui de Kat : elle joue au contraire de ses atouts féminins même si elle valorise tout de même le fait de rester vierge. Il est intéressant de voir que le féminisme de Kathryn Merteuil (*Cruel*) est au contraire édulcoré par rapport au roman de Laclos même si elle s'écrit de rage : « Il ne faudrait pas que j'ai trop confiance en moi ni que j'apprécie un peu trop le sexe !<sup>48</sup> », exprimant une frustration quant au tabou qui continue d'entacher le plaisir féminin. On le voit, toutes nos œuvres sont donc centrées autour de personnages féminins et de leur accession à la sexualité, l'intimité ou la féminité. Catherine Driscoll remarque à ce sujet que les teen romance movies sont essentiellement des « intrigues d'accession à la majorité centrées sur des motifs tels que la virginité, la fin du lycée et la métamorphose<sup>49</sup> ». Nos teen movies actualisent donc effectivement les problématiques aux mœurs contemporaines tout en prônant une morale acceptable pour un public de jeunes filles influençables, comme le notent Boutang et Sauvage : « Les teen movies au féminin accordent une importance symbolique très forte à la virginité<sup>50</sup> ». La bienséance et les codes moraux restent de mise dans le schéma hollywoodien, *Cruel Intentions* faisant là encore figure d'exception.

---

43 Les décors du film ont été tournés dans le Stadium Highschool de la ville de Tacoma dans l'État de Washington, qui n'a pas de spécificités régionales ou sociales caractéristiques.

44 Melissa Mazmanian, *op. cit.*, « The question then becomes, what aspects of the novel of manners are we attracted to ? », je traduis.

45 Une traduction peu élégante existe en français pour ce concept : « l'empouvoirement ».

46 Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, 0h35min. « Thai food, feminist prose and angry girl music », je traduis.

47 Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, Kat lit *The Bell Jar* de Sylvia Plath à 0h13min et *The Feminine Mystique* de Betty Friedan à 1h01min.

48 Roger Kumble, *Cruel Intentions*, 0h43min. « God forbid I exude confidence and enjoy sex ! », je traduis.

49 Catherine Driscoll, *op. cit.*, p.2. « coming-of-age plots focused on motifs like virginity, graduation and the makeover », je traduis.

50 Boutang, Sauvage *op. cit.*, p.76



## Légitimation d'un cinéma populaire critique et réflexif

Les intrigues classiques sont donc fondues dans le moule hollywoodien mais cela n'empêche pas certains de nos teen movies de prendre leurs distances vis-à-vis des codes spécifiques du genre de la romance. C'est notamment le cas de *Clueless* et de *10 Things I Hate About You* qui ne cessent de déjouer les normes et les attentes du spectateur. *Clueless* convoque les poncifs de la romance tout en les parodiant ou en les dénigrant : par exemple, Cher méprise « le rôle de demoiselle en détresse<sup>51</sup> » de Tai, de même lors de la fête, du vin tombe sur la chaussure de satin, évoquant ainsi Cendrillon sous une forme dépréciée. Toutes ces scènes se moquent des clichés et confrontent le spectateur à ses attentes formatées, la scène la plus révélatrice étant sans doute le *happy ending* final dans lequel apparaît de loin et en plongée une scène de mariage. Le spectateur pense immédiatement au mariage de Cher et Josh, alors que la voix off de Cher s'empresse de démonter cette attente convenue par un cinglant : « Jamais de la vie ! J'ai seulement 16 ans et on est en Californie, pas dans le Kentucky !<sup>52</sup> ». Dans *10 Things*, c'est le personnage de la conseillère d'orientation négligente qui casse les codes, non seulement car c'est une figure d'autorité dérisoire et parce qu'elle s'adonne à l'écriture d'un roman érotico-sentimental, singeant ainsi toute une littérature à l'eau de rose qui est pourtant aux racines même de la teen romance movie. On voit donc que ces scènes instaurent une distance vis-à-vis du teen movie traditionnel, comme pour s'en détacher. Ces jeux sur les codes de la romance permettent de hisser ces deux teen movies, *Clueless* et *10 Things I Hate About You*, à un statut particulier. En se moquant et en s'affranchissant des codes, ils participent paradoxalement à un renouvellement et à la légitimation du genre du teen movie, en valorisant son caractère auto-réflexif. Au contraire *She's All That* revendique sans distance aucune son appartenance à la comédie sentimentale populaire puisque la dernière réplique de Laney est « Je me sens comme Julia Roberts dans *Pretty Woman*<sup>53</sup> », et ne propose donc aucun renouvellement des formes. C'est en grande partie pour ses aspects méta-discursifs que *Clueless* est devenu un film générationnel qu'on pourrait qualifier de « culte ». C'est d'autant plus paradoxal que le film entretient un rapport complexe avec les mœurs de son époque sur laquelle il porte un regard extrêmement critique.

Ce regard critique est incarné par la voix off de Cher qui ponctue le film et joue le rôle de commentatrice des mœurs contemporaines. L'une des scènes les plus marquantes reste sans doute celle où Cher commente la mode masculine de la fin des années 90 : sur un ralenti de quatre garçons qui s'avancent en contre-plongée, filmés à la manière des défilés de mode, Cher dit : « Bon, okay, je ne veux pas trahir ma génération ni rien, mais vraiment je ne comprends pas comment les mecs s'habillent aujourd'hui. Mais enfin, franchement, on dirait qu'ils viennent juste de sortir du lit<sup>54</sup> ». Cher entretient un rapport très complexe avec l'ultra-contemporain : elle est à la fois totalement immergée dans son temps, Josh dit d'ailleurs qu'elle vit dans un monde « contempo casual<sup>55</sup> », mais elle n'en est pas moins critique, adoptant une posture moraliste et ironique sur les mœurs et les codes de beauté de son époque. Lors d'une séance photo avec Tai, Cher commente en disant : « Est-ce qu'elle n'a pas l'air classique ? [...] On dirait une des nanas de Botticelli<sup>56</sup> ». L'expression « l'air classique (classic) » est signifiante et montre que Cher valorise la beauté classique, harmonieuse et épurée à l'opposé des extravagances de la mode de la fin des années 90, dans un rapport nostalgique et problématique au passé. Un autre personnage regarde aussi vers une période révolue : c'est Christian, l'ami homosexuel de Cher, qui adopte un look crooner des années 50 et s'exprime dans un slang de l'époque. Ainsi donc, le film culte et générationnel qu'est *Clueless* emprunte ses références à toutes les époques et toujours avec une distance étudiée. Cette fusion de

51 Amy Heckerling, *Clueless*, 1h08min. « Damsel in distress act », je traduis.

52 Amy Heckerling, *Clueless*, 1h30min. « As if ! I'm only sixteen and this is California not Kentucky ! », je traduis.

53 Robert Iscove, *She's All That*, 1h26min. « I feel just like Julia Roberts in *Pretty Woman* », je traduis.

54 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h47min. « So, okay, I don't want to be a traitor to my generation and all, but I don't get how guys dress today. I mean, come on, it looks like they just fell out of bed », je traduis.

55 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h08min. « Contemporain cool », pourrait-on traduire en français.

56 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h31min. « Doesn't she look classic ? [...] She looks like one of those Botticelli chicks », je traduis.

toutes les époques dans l'ultra-contemporain est typique de la perte de repères et de références qui caractérise la postmodernité<sup>57</sup>. Ce mélange et ce brouillage des références sont d'ailleurs très représentés aussi dans *Cruel Intentions*, lui aussi devenu culte, puisque l'esthétique globale du film s'apparente à du gothique revisité : la demeure des Valmont-Merteuil est la Harry F. Sinclair House, dans l'Upper East Side de New York, construite en 1897 dans une imitation du style gothique français, Merteuil s'habille de tenues vaporeuses et proches du style gothique, de même Valmont est vêtu tout de noir avec une grande cape qui évoque inévitablement l'époque renaissance (ou la tenue de Néo dans *Matrix*<sup>58</sup>). Cette reprise de la mode gothique remise au goût du jour évoque effectivement lointainement les romans gothiques et libertins du XVIIIème siècle britannique. Là encore les codes vestimentaires et esthétiques sont réappropriés et remaniés pour se mélanger dans les modes ultra-contemporaines. Il semble clair désormais que la tendance à Hollywood à la fin des années 1990 n'est plus à la création originale, comme c'était le cas dans le teen movie des années 80, mais à la réécriture et au réemprunt. Ainsi *Cruel Intentions* comme *Clueless* interrogent le rapport de l'hypermodernité aux différentes strates temporelles, et notamment l'oubli des références et le mélange éclectique qui la caractérisent et qui forment le terreau de la culture populaire de la fin des années 90.

À ces emprunts sauvages au passé s'ajoutent un grand nombre de références hyper-contextuelles, qui parfois même deviennent difficiles à décrypter pour le spectateur des années 2010, d'autant plus s'il n'est pas de culture américaine. C'est tout à fait frappant dans *Clueless* : de nombreuses références aux ragots ou aux pop stars de l'époque sont difficiles à saisir hors contexte (celle à Ike et Tina Turner<sup>59</sup> par exemple, ou celles à Kenny G<sup>60</sup> ou Luke Perry<sup>61</sup>). Tout se passe comme si le film était tellement ancré dans son époque qu'il ne pouvait plus être visible par des spectateurs actuels et qu'il se sabotait lui-même en se mettant une date de péremption, tout le contraire d'un classique du canon littéraire donc. Comme si le film devenait une sorte de performance indissociable du temps et de l'époque dans lesquels il a été produit, un produit de consommation immédiate et donc éphémère. On peut bien sûr y voir, de la part d'Amy Heckerling, une critique très poussée de la société du spectacle, qui crée des produits culturels voués à l'obsolescence programmée. Cette critique s'accompagne aussi d'un discours très méfiant sur les avancées technologiques et l'ère médiatique qui s'annonce. Quand elle fait faire à Tai le tour des groupes d'élèves, Cher cite en premier lieu le groupe d'Alana qui gère la chaîne télé : « Ils pensent que c'est la chose la plus importante au monde<sup>62</sup> ». La critique de la télévision et de la télé-réalité tient une grande place dans nos œuvres, qui défendent sans doute en creux le médium cinématographique. L'émission *The Real World*, qui est aussi mentionnée dans *Clueless*, joue surtout un rôle prédominant dans *She's All That* puisque l'un des personnages secondaires est l'un des acteurs de l'émission. Ce personnage, Brock, est obsédé par sa propre image et regarde ses apparitions télévisuelles en boucle. Le personnage de Joey dans *10 Things I Hate About You*, mannequin égocentrique, incarne lui aussi cette obsession de l'image médiatique auto-réflexive en testant ses poses dans la vie réelle<sup>63</sup>. Mais la scène la plus frappante de dénonciation de la société du spectacle, est celle où Zach dans *She's All That* se rêve dans *The Real World* avec Brock, son ex-copine Taylor et Laney<sup>64</sup>. La scène tourne au cauchemar quand les autres personnages se liguent contre lui et traduit l'inconscient d'un monde où les moindres secrets sont révélés au grand jour et disséqués. Cette dénonciation est plus marquée encore dans *Cruel Intentions*, qui, dès le début du

57 Comme l'explique Jean-François Lyotard dans *La Condition Postmoderne : rapport sur le savoir*. D'après Lyotard, la postmodernité (ou le postmodernisme) est caractérisée par la fin des métarécits qui ont guidés la modernité sur le chemin du progrès. La seconde guerre mondiale et l'informatisation de la société postindustrielle ont mis fin aux grandes idéologies positivistes de la modernité, et l'ère actuelle est au désenchantement.

58 *Matrix*, autre film culte, sorti la même année 1999.

59 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h03min

60 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h09min

61 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h46min

62 Amy Heckerling, *Clueless*, 0h23min. « They think that's the most important thing on earth », je traduis.

63 Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, 0h45min

64 Robert Iscove, *She's All That*, 0h57min

film, dénonce les dangers d'Internet, alors en plein essor : dans la première scène, Sebastian Valmont joue un mauvais tour à sa psy en publiant les photos nues de la fille de cette dernière sur le Web. Il va d'ailleurs formuler sa méfiance des ordinateurs plus tard dans le film quand il dit sa préférence pour les lettres manuscrites car « les emails, c'est bon pour les geeks et les pédophiles<sup>65</sup> ».

On constate donc une certaine méfiance et réticences de nos teen movies par rapport à l'entrée dans l'ère médiatique, il est notable de voir que ces productions populaires expriment avec tant d'acuité les craintes d'une époque et d'une génération. De manière générale, nous avons pu voir que nos quatre films n'entretiennent pas tous les mêmes rapports de filiation et d'héritage avec leurs oeuvres-sources, se plaçant entre l'hommage, la distance ou la parodie, mais que les œuvres classiques sont toujours adaptées au genre très codifié et normé du moule hollywoodien par de nombreux transferts, transpositions et actualisations notamment sur la construction de la féminité au XX<sup>e</sup> siècle. Et cependant, tous nos films ne fonctionnent pas sur des schémas similaires : *Clueless* et *Cruel Intentions* notamment se démarquent des normes balisées du teen movies, d'avec lesquelles ils prennent de la distance et de la hauteur dans une posture métacritique, qui a permis de les élever au rang de films « cultes » et de légitimer une partie de la production de teen movies. C'est ainsi qu'ils sont parvenus à se détacher des modèles classiques et génériques pour construire une culture populaire propre et une critique acerbe non seulement des mœurs et modes de leurs époques, mais aussi de l'ère médiatique qui les a produits.

Alice Jacquelin

Alice Jacquelin est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de Lettres Modernes. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat en Littérature Comparée à l'Université de Poitiers où elle est également chargée d'enseignement. Ses travaux de recherche, dirigés par Denis Mellier, portent sur le polar contemporain en littérature, cinéma et séries TV, en France et aux États-Unis. Elle s'intéresse à toutes les formes de la culture populaire et notamment la comédie romantique hollywoodienne sur laquelle elle a déjà communiqué à l'Université de Londres sur le thème : « How to fall in love in a non-place ? On three romantic comedies set in airports ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie primaire

Amy Heckerling, *Clueless*, USA, prod. Scott Rudin et Robert Lawrence, 1995  
basé sur Jane Austen, *Emma*, 1815

Robert Iscove, *She's All That*, USA, prod. FilmColony, 1999  
basé sur George Bernard Shaw, *Pygmalion*, 1914  
et remake de George Cokur, *My Fair Lady*, USA, prod. Jack L. Warner, 1964

Gil Junger, *10 Things I Hate About You*, USA, prod. Touchstone Pictures, 1999  
basé sur William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, 1594

Roger Kumble, *Cruel Intentions*, USA, prod. Original Film New Market Capital Group, 1999  
basé sur Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, 1782

### Bibliographie secondaire

Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1975 [1960]

Adrienne Boutang, Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Paris, Éd. Jean Vrin, 2011

Olivier Davenas, *Teen !: Cinéma de l'adolescence*, Paris, Éd. Moutons Électriques, 2013

Catherine Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, 2011

Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Jean-François Lyotard dans *La Condition Postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1972

---

65 Roger Kumble, *Cruel Intentions*, 0h43min. « Emails are for geeks and pedophiles », je traduis.

Melissa Mazmanian, *Reviving Emma in a Clueless World : The Current Attraction to a Classic Structure* sur le site [jasna.org](http://jasna.org), 1999

Raphaëlle Moine, « Chapitre premier. Théories et pratiques du remake » in *Remakes : Les films français à Hollywood* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2007. URL : <http://books.openedition.org/editionscnrs/694>

Rebecca Rogers, « THIERCÉ (Agnès). – Histoire de l'adolescence (1850-1914) », revue *Histoire de l'éducation* [En ligne], 89 | 2001, mis en ligne le 14 janvier 2009. URL : <http://histoireeducation.revues.org/864>

Timothy Shary, *Teen Movies : American Youth on Screen*, Columbia, Wallflower Press, 2005

Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence 1890-1914*, Paris, Belin, 1999