



GRAAT On-Line #23 – June 2020

**Vers de nouvelles visions de la maternité dans *Friends* : Le rôle de la mauvaise mère,  
le maternage intensif et la maternité de Rachel Green**

**Jessica Thrasher Chenot**

**Université Le Havre Normandie**

*Friends*, sitcom américaine créé par Marta Kauffman, Kevin Bright et David Crane et diffusée sur la chaîne de grand public, NBC, entre 1994 et 2004 est considérée comme la quintessentielle série en termes des représentations humoristiques de la Génération X aux États-Unis pendant cette période. Encore disponible et plébiscitée aujourd’hui sur la plateforme streaming Netflix en France, la série continue, après 25 ans de diffusion quasi-constante, d’attirer de nouveaux spectateurs à l’échelle mondiale, tout en gardant une base de fans fidèles depuis sa diffusion originale. Dans le paysage télévisuel historique des sitcoms des networks, *Friends* s’est démarquée d’autres sitcoms populaires de son époque (*Roseanne*, *Home Improvement*, *Everybody Loves Raymond*), de par son traitement d’un groupe de jeunes amis, au lieu de celui d’une famille nucléaire qui est traditionnellement le sujet de prédilection du genre. Pour Donna Andréolle, « *Friends* fut la première série à s’affranchir du modèle de la famille de la classe moyenne pour se focaliser exclusivement sur » la Génération X. Cette rupture qui séparait *Friends* d’une tradition caractérisant le genre depuis ses premières apparitions sur la radio américaine, dès les années 1930, était assumée explicitement par l’équipe de production de Kaufman, Bright et Crane pour qui l’idée fondatrice de cette série se situerait autour de « ce moment de la vie où les amis deviennent la famille de substitution. (Wild 206)<sup>1</sup> » Kevin Bright

déclare : « nous nous sommes mis d'accord que le seul type d'émission que nous ne voulions pas faire serait la sitcom typique de "la famille dans le salon" (206).<sup>2</sup> »

Le rejet de la famille nucléaire traditionnelle dans *Friends* se manifeste en partie par des personnages parentaux des deux genres, bouffons et grotesques. Cependant, il s'agit bien d'un rejet dont l'articulation s'appuie plus lourdement sur une critique sanglante de la figure maternelle. Cet article propose donc d'étudier de plus près la figure de la mauvaise mère dans cette série télévisuelle iconique. Nous identifierons quelques-uns de ces personnages et nous poserons la question du sens de cette insistance marquée sur cette figure maternelle défaillante, critiquée et ridiculisée de près et de loin pendant dix ans. Nous verrons également que la sitcom elle-même propose de nouvelles formes de maternités comme une sorte de réponse à ces femmes, mères, si troublantes et déstabilisantes. Enfin nous examinerons de plus près le cas d'un des personnages principaux, Rachel Green, qui, lors de la huitième saison de la série, incarnera elle-même une figure maternelle. En assumant seule sa grossesse et maternité en tant que mère célibataire Rachel rompt à son tour l'idéologie de la bonne mère. Grâce à sa spécificité sérielle *Friends*, à travers ses dix saisons et plus de deux cents épisodes, peut proposer au spectateur (américain et international) une réflexion poussée et nuancée car ne cessant d'évoluer autour de cette figure mythique de la mère, mauvaise, bonne ou ambiguë.

### ***Génération X, le rejet de la famille nucléaire idéalisée et la figure de la mauvaise mère dans Friends***

En 1994, dans une logique de marketing et de commercialisation NBC prend la décision de placer sa nouvelle sitcom *Friends* dans son prestigieux bloc de programmation humoristique le jeudi soir, le *Must-See TV Thursday* (la télé à ne pas rater). Dans le sillon de ses prédécesseurs, *Seinfeld* et *Mad About You*, le succès pharaonique de *Friends* a, à son tour, inspiré d'autres sitcoms (*Caroline in the City*, *The Single Guy*, *Suddenly Susan*, *Veronica's Closet*, jusqu'à *Will and Grace*) qui ensemble ont fait du jeudi soir sur NBC une véritable institution en termes de comédie télévisuelle à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, et ce pendant des années. Ces séries ont toutes en commun le fait d'avoir rompu avec l'obsession générique de la famille nucléaire, phénomène qui est davantage souligné par

l'exode télévisuel des *suburbs*, lieux fictifs traditionnels de la sitcom, à la faveur des milieux urbains qui représenteraient mieux la désaffection et l'indifférence supposées de cette génération. Pour Donna Andréolle, « *Friends* fut la première série à s'affranchir du modèle de la famille de la classe moyenne pour se focaliser exclusivement sur » la Génération X.<sup>3</sup>

Née entre 1961 et 1981, cette génération est la première à voir le jour non seulement suite au libre accès à la pilule et à l'avortement légal mais aussi lors de la révolution sexuelle promulguée par les Baby-Boomers. bercée par des changements démographiques considérables liées en partie aux revendications de la deuxième vague du féminisme, cette génération a grandi avec une relative absence parentale. Le démographe William Strauss et Niel Howe écrivent (non sans jugement) que la Génération X, la treizième génération américaine depuis les pères fondateurs, a grandi pendant une période où l'attention parentale portait plus sur les besoins (matériaux, personnels, professionnels) des adultes aux dépens de ceux des enfants, que ces enfants sont, en effet, les moins voulus de toutes les générations américaines précédentes.<sup>4</sup> Ces faits sociétaux ont prêté à des appellations alternatives telle que « *divorce generation* », « *latchkey generation* » (référence aux clefs que ces enfants portaient sur eux pour pouvoir rentrer dans les maisons vides après l'école), ou encore « *MTV generation* », non seulement en hommage à la chaîne musicale câblée apparue en 1981 mais aussi en raison du supposé passe-temps préféré (regarder la télévision) de ces jeunes personnes qui se trouvaient seules à la maison, en manque d'attention parentale.

En vue de ces faits sociétaux, il n'est pas étonnant que l'un des traits de caractères souvent attribués à cette génération soit un cynisme aigu envers l'image de la famille nucléaire parfaite et heureuse, image idéale véhiculée elle-même par les représentations des sitcoms des années 1950 et 1960, par exemple.<sup>5</sup> À la télévision comme au cinéma des années 1990, période où la Génération X atteint l'âge adulte, cette désillusion ne manque pas d'apparaître, et les images de la famille nucléaire affaiblie et décevante prolifèrent, notamment à la télévision dans *Married...with Children* (Fox 1987-1997), *The Simpsons* (Fox, 1989 -), *Roseanne* (ABC, 1988-1998) et au cinéma dans *Reality Bites* (1994). A priori plus gaie et moins acerbe que ces derniers, *Friends*, de par sa vision désabusée de la

parentalité traditionnelle en général et ses représentations critiques des mères des personnages principaux en particulier, fait néanmoins partie de cette tradition. Ces mères, personnages secondaires, font régulièrement irruption dans l'espace diégétique de *Friends*. Sources de péripéties narratives à résoudre, elles perturbent et déstabilisent à répétition leurs enfants, les personnages principaux. C'est un phénomène qui persiste à travers les dix saisons mais qui est particulièrement criant pendant les deux premières, créant ainsi une toile de fond idéologique pour cette sitcom : on doit se méfier de la famille nucléaire, qui, loin d'être source de stabilité, constance et réconfort est à garder à distance et surtout à repenser entièrement.

Ainsi Judy Geller, mère de Ross et Monica Geller, une femme fortement associée aux stéréotypes négatifs de la mère juive – figure si malmenée par la culture populaire américaine – cause régulièrement des difficultés à ses deux enfants adultes. Judy est obsédée par la réussite professionnelle et personnelle de son fils, Ross, docteur en paléontologie et professeur à l'université, aux dépens de sa fille, Monica, désespérément célibataire et simple employée dans un restaurant. Judy est hypercritique envers Monica (sa carrière, son physique, sa vie amoureuse) et son désamour pour sa fille est poussé plusieurs fois à l'extrême, toujours à des fins humoristiques, pour suggérer qu'elle est tellement obnubilée par son fils qu'elle oublie même l'existence de sa fille.<sup>6</sup> Le vif désir qu'éprouve Judy de voir son fils Ross marié la pousse à transgresser lourdement les limites de la bienséance maternelle, avec des résultats catastrophiques.<sup>7</sup>

Dans un autre registre, Nora Bing, la mère de Chandler, quitte son mari lorsqu'elle apprend qu'il est homosexuel. Cet événement qui se déroule dans le récit prédiégétique et qui est montré sous forme de flashbacks est présenté dans *Friends* comme l'origine de tous les maux dont souffre Chandler, jeune adulte mal adapté et névrotique par excellence. Nora, en revanche, devient auteure de romans à l'eau de rose, jouissant d'un succès international. La sexualité débordante et assumée de sa mère est source d'humiliation régulière pour Chandler. Dans un épisode de la première saison un baiser entre Nora et Ross secoue profondément l'amitié entre Chandler et Ross, l'un de ses meilleurs amis, et mène à une confrontation chargée d'émotion entre mère et fils.<sup>8</sup>

Un troisième personnage secondaire, Sandra Green, mère de Rachel, est quant à elle dépeinte comme frivole, gâté et privilégiée. Lorsque Sandra annonce dans la deuxième saison qu'elle aussi compte divorcer de son mari, Rachel voit sa vie s'effondrer, victime d'une mère égoïste et indifférente à sa souffrance et à ses besoins psychologiques. Rachel est donc forcée de trouver, comme ses camarades, refuge chez sa famille de substitution, sa famille amicale. C'est également une forme d'égoïsme qui hante le spectre du personnage de la mère de Phoebe, Lily Buffay. Lily se suicide lorsque ses jumelles sont âgées de quatorze ans, sans personne pour les protéger (le beau-père est en prison) ; la mère abandonne ainsi ses deux filles qui se retrouvent à la rue. La série fait régulièrement référence à ce geste maternel mortifère pour expliquer l'excentricité du personnage de Phoebe et Phoebe elle-même s'en sert pour se dédouaner de ses comportements les plus bizarres et farfelus. Dans *Friends* la maternité défectueuse n'est donc pas réservée aux personnages présents à l'écran mais peut encombrer la vie de ces jeunes personnages principaux grâce à des incursions parfois inattendues du passé, qui constituent une reconnaissance implicite de l'omniprésence et de l'importance de la parentalité.

Bien que ces figures maternelles relèvent d'une diversité certaine, leur maternité, leur statut de mère est ou était ancré pour chacune (à l'exception de Lily Buffay) dans une configuration familiale très traditionnelle : un couple hétérosexuel marié dont la progéniture leur est liée biologiquement – la famille « sanguinuptuale » de Samuel Chambers. Dans *Friends* cette version emblématique de la famille américaine avec une mère idéale, version tant louée par la sitcom à travers le vingtième siècle, fait défaut. Loin d'être idéalisées par cette série, ces femmes ne répondent pas aux besoins de leurs enfants. Elles transgressent sans cesse les limites de la bienséance à cause de leurs pulsions, leurs propres besoins, mettant à mal leurs propres enfants. Ce sont des « unruly women », selon Kathleen Rowe, ou plus précisément des « unruly mothers », des femmes excessives qui débordent régulièrement du cadre de la bonne mère.

### *La comédie de la mauvaise mère*

Si le mauvais père est aussi présent dans *Friends*, il est bien moins fréquent. Pour éclairer ce déséquilibre, pour comprendre pourquoi c'est bien la figure maternelle qui est

tant mise à mal dans cette série, il convient de se souvenir du caractère générique de *Friends*. Brett Mills nous rappelle que la sitcom est un genre qui ne peut être comprise qu'à la lumière de son intention comique (*comic intent*). Le rôle institutionnel et générique de la sitcom est de faire rire. En tant que genre, la sitcom peut traiter de sujets variés, peut même expérimenter avec sa forme, mais elle doit toujours être reconnaissable en tant que genre humoristique.

Pour expliquer les mécanismes du rire, du comique et de l'humour les théoriciens de l'humour ont pu proposer à travers les siècles de nombreuses hypothèses dont Mills fait un rappel dans ses travaux sur la sitcom ; la théorie de la supériorité prônée par Platon ou Aristote, par exemple, ou la *relief theory* de Freud. Cependant, en ce qui concerne les images de parents et plus particulièrement de mères que *Friends* véhicule, il y en a une qui semble plus utile pour éclairer ces représentations si accablantes. Mills note que la théorie d'incongruité (théorisée par Kant et Schopenhauer, entre autres) fonctionne grâce à son lien intime et nécessaire aux normes. L'humour est produit lorsqu'une situation ne répond pas à nos attentes, lorsqu'une situation est anormale. Ainsi, plus une situation, une institution, une relation sociale est soumise à des normes, à des codes attendus et connus de tous, plus elle devient terrain propice à un humour d'incongruité, capable à la fois de détourner nos attentes tout en étant reconnaissable par le plus grand nombre. Puisque la maternité américaine, le rôle de la mère aux États-Unis est historiquement un terrain particulièrement assujéti à des normes de comportement rigides, c'est également un site d'humour potentiel considérable.

Pour tenter d'expliquer en quoi ce rôle maternel en particulier est si propice à des contraintes normatives et, par extension, à un détournement comique si fréquent et fiable, nous proposerons quelques pistes de réflexion. Tout d'abord la maternité est universelle. C'est la poète et théoricienne féministe Adrienne Rich qui en 1976 nous rappelle l'évidence, « toute vie humaine sur cette planète est née d'une femme.<sup>9</sup> » Un des seuls points que l'on a tous en commun est le fait d'avoir été portés dans le corps d'un être doté d'un appareil reproductif femelle et d'en avoir été dépendant. Ce fait est universellement rassembleur. Chaque personne sur terre est passée par une période plus ou moins longue et plus ou moins heureuse de dépendance totale envers une figure maternelle. Les mères

et la maternité sont ainsi des notions qui sont à la portée de tout le monde (plus ou moins acceptées, plus ou moins assumées), bien que l'expérience maternelle ne le soit pas forcément. Comme la figure paternelle, la mère résonne d'une manière ou d'une autre pour chacun et chacune.

Mais à la différence de la figure paternelle, celle de la mère est étroitement liée aux femmes et à la féminité. Ainsi la mère est déçue de pouvoir réel ou visible. Historiquement, elle ne jouit pas des mêmes droits (juridiques, culturels, médicaux) que son homologue masculin. La maternité se trouve à l'intersection de la responsabilité liée à la parentalité (responsabilité de vie ou de mort, entre autres) et de l'impuissance historique liée à la condition féminine. Grâce à son statut de femme (dont la maternité soit une preuve irréfutable), la mère fait partie de ces classes de personnes qui font déjà l'objet d'humour et de plaisanteries, ciblées comme inférieures par une masculinité dominante.

La maternité est également intimement liée à la sexualité : en dehors de miracles ou d'interventions médicales, une femme qui a porté un enfant a toutes les chances d'avoir eu des rapports sexuels. Ces liens entre sexualité, corporalité féminine, plaisir féminin, grossesse et accouchement, dans une société qui chérie l'enfantement tout en étant fort mal à l'aise avec la sexualité féminine, créent un besoin de régler, de codifier le comportement sexuel féminin/maternel dans une organisation patriarcale.

Enfin la mère donne naissance à l'enfant, symbole de l'espoir, de l'avenir, de renouveau salvateur. Une société qui se prend au sérieux ne peut pas faire confiance à n'importe qui pour « dresser » ses nouvelles générations. Les gestes, les soins, l'attention portés aux jeunes enfants et à la jeunesse sont primordiaux. Un comportement adéquat est donc nécessaire.

Ce cumul d'enjeux rend la figure maternelle et l'institution de la maternité hautement normalisables et la mère et la maternité sont des lieux de contestation idéologique. Dans son livre, *The Cultural Contradictions of Motherhood*, la sociologue Sharon Hays identifie ce qu'elle appelle « intensive mothering » comme étant « l'idéologie dominante du maternage socialement approprié aux États-Unis contemporains.<sup>10</sup> » Le maternage intensif selon Hays est une idéologie genrée qui exige

aux mères de consacrer énormément de temps, d'énergie et d'argent à l'éducation de leurs enfants. Dans son étude, Hays examine cinq éléments, caractéristiques de cette idéologie, qui délimitent le comportement de la mère idéale. La bonne mère est impliquée dans un système centré autour de son enfant (« child-centered »), elle se laisse guider par des experts (« expert-guided »), son implication auprès de ses enfants est émotionnellement intense (« emotionally absorbing »), elle doit accomplir un nombre de tâches importantes au service de ses enfants (« labor-intensive »), et enfin elle doit dépenser beaucoup d'argent pour assurer une enfance correcte et heureuse à sa progéniture (« financially expensive »). Ces cinq éléments constituent un comportement « normal » pour la bonne mère. Dans cette veine, les écarts par rapport à ces normes deviennent source potentielle d'humour, ce qu'exploite parfaitement la sitcom *Friends*.

En ce qui concerne la sitcom, les situations humoristiques impliquant les mères des personnages principaux sont peu flatteuses et elles fonctionnent en partie parce que ces mères contournent les attentes de la bonne mère et du maternage intensif. Ces femmes surprennent par leur égoïsme, leur sexualité débordante et embarrassante, leur manque d'empathie envers leurs propres enfants. Toutes ces attitudes inattendues servent la sitcom pour faire rire les spectateurs, tant elles sont incongrues. Les représentations des mauvaises mères de *Friends* se trouvent donc dans cet écart qui sépare les attentes collectives sociétales envers une maternité appropriée et normale et ces figures maternelles fictionnelles dont les actions outrancières élicitent les rires des spectateurs et renforcent la logique de cette sitcom qui consiste à dire que la famille nucléaire tant idéalisée est en réalité une déception, voire une tromperie, une illusion.

### ***La maternité ambiguë de Rachel Green***

Bien que la sitcom démarre par un regard extrêmement critique de la famille traditionnelle jugée décevante, bien que ses créateurs n'aient jamais imaginé créer une sitcom familiale traditionnelle, la diégèse de *Friends* retourne d'une manière répétée, quasi obsessionnelle, à travers ses dix saisons, aux questions liées à la famille et aux parentalités. Sans exception, les personnages principaux féminins accomplissent d'une manière ou d'une autre des tâches maternelles fondamentales : concevoir, porter, soigner,

élever des enfants. *Friends* met en scène pas moins de quatre grossesses et accouchements. Sept enfants sont nés au cours de ces dix années. Plus surprenant encore, chacun de ces arcs narratifs met en lumière une configuration maternelle ou familiale particulière qui s'éloigne plus ou moins de la famille hétéronormative traditionnelle. Toujours dans un registre comique, *Friends* fut la première série américaine du *prime time* à montrer la maternité d'un couple lesbien, le parcours d'une mère porteuse ainsi que des arcs narratifs d'infertilité et d'adoption.

Si les mères des personnages principaux figurent dans cette série à des fins humoristiques pour répondre aux besoins génériques de la sitcom, qu'en est-il lorsqu'un personnage principal devient elle-même mère ? Est-elle sujette aux mêmes attentes, sa maternité devient-elle source d'humour ? Ou au contraire est-elle épargnée de ce traitement comique ? La réponse varie en fonction de chaque personnage et de chaque situation et chacune mérite une attention particulière afin de dégager plus finement les implications de ces représentations. Nous proposons de commencer cette réflexion en tournant notre regard vers un exemple.

Rachel Green est peut-être le personnage qui évolue le plus dans *Friends*. De la jeune femme matérialiste et gâtée par son père qui quitte son fiancé le jour de leur mariage, à la cadre supérieure dans l'industrie de la mode et mère d'une fille, le récit de la série existe en grande partie grâce à sa décision de quitter le chemin traditionnel qui l'attendait en tant que jeune femme juive de Long Island. Au début de la série le personnage de Rachel est fortement associé au stéréotype dévalorisant de la *Jewish American Princess* (JAP). Ses traits de caractères classiques : un matérialisme vorace et une dépendance pécuniaire d'une figure masculine capable de répondre à ses besoins, en commençant par son père, puis son mari, qui regrettera son choix matrimonial dès que sa princesse évoluera vers un autre stéréotype tout aussi redoutable, la mère juive (également évoquée dans cette série par le biais du personnage de Judy Geller).

Riv-Ellen Prell démontre l'ascendance de ce stéréotype sexiste de la JAP dans le paysage culturel des États-Unis des années 1960s et 1970s. Il coïnciderait avec l'assimilation culturelle quasi-complète des juifs dans la société américaine suite à leur entrée massive dans les classes moyennes et aisées. Ainsi la JAP dotée d'une voracité

matérielle qui subsiste grâce au succès professionnel de la gente masculine juive reflèterait les angoisses liées aux processus d'assimilation et aux pressions associées à cette appartenance aux classes supérieures, appartenance fondée elle-même sur un consumérisme flagrant. Comme l'indique Prell, la JAP « n'a qu'une seule obsession : posséder des choses. Sa poursuite des « bons » meubles, linges de maisons, vêtements, chausseurs, accessoires, tapis, sets de tables, et des centaines d'autres objets, sans parler des quartiers, voitures et vacances la définit.<sup>11</sup> » Lorsque dans ses premiers épisodes *Friends* montre le personnage de Rachel, une jeune femme « accro » au shopping, dépendante de son père qui rembourse ses achats, ou plus attirée par un précieux saucier en Limoges que par son propre fiancé, la sitcom fait appel à des clichés culturels bien identifiés par le spectateur américain.

Pourtant le personnage de Rachel évolue rapidement. Son aménagement en colocation avec Monica signale une première rupture avec ce stéréotype, rupture ensuite confirmée par l'ascension professionnelle et l'indépendance croissante de la jeune femme, (bien que son intégration professionnelle dans l'industrie de la mode maintienne un lien direct et constant avec ses racines de JAP). Lorsque sa grossesse accidentelle est confirmée durant le premier épisode de la huitième saison, le récit de Rachel en tant que mère semble tout aussi propice à l'humour fondé sur l'incongru que ces femmes de la génération précédente : le stéréotype de la JAP, modèle d'égoïsme et de consommation matérialiste, rencontre l'idéologie dominante de la maternité de l'époque, le *maternage intensif*, symbole de dévouement et de sacrifice personnel auprès de la nouvelle génération. En effet, les traits de caractères négatifs portés par ce personnage seront source d'humour pendant cette grossesse fictionnelle et suivront la jeune femme une fois devenue mère.

De plus, la grossesse de Rachel se situe dans les marges de la maternité normative : le personnage refuse catégoriquement de rentrer dans le cadre patriarcal du mariage hétéronormatif. Repoussant l'offre de mariage de Ross, Rachel s'embarque et embarque la sitcom ainsi que ses spectateurs dans un arc narratif de maternité célibataire que personne n'a vu sur le petit écran américain depuis 1992, lors de la représentation maternelle très controversée de *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998). En d'autres termes,

imaginer que cette jeune femme célibataire d'un matérialisme obsessionnel pourrait échapper aux rires « disciplinaires » des spectateurs n'a rien d'évident. Cependant, le personnage de Rachel cheminera bien vers l'idéologie prédominante de la bonne mère et ce sera en partie grâce à son association au stéréotype de la *Jewish American Princess*.

Un épisode en particulier démontre cette convergence de dynamiques. Dans « The One With the Cake » (S10E4), Rachel organise une fête pour le premier anniversaire de sa fille Emma, entrant en concurrence avec Ross, le père de l'enfant. L'épisode démarre par un puissant rappel aux spectateurs des origines JAP de Rachel. Affairée à ranger minutieusement les affaires d'anniversaire, Rachel rappelle à Phoebe ses propres anniversaires, festifs et abondants, de son enfance : « Quand j'étais petite, pour mon anniversaire, mon papa cachait un cadeau dans chaque pièce. Et il me dessinait une carte aux trésors [pour pouvoir les trouver tous]. » Mettant en relief cette jeunesse privilégiée, Phoebe répond, « j'adore les traditions familiales comme ça ! Pour Ursula et moi, à notre anniversaire, notre beau-père vendait son sang pour nous acheter à manger. » La réplique choc de Phoebe fait rire les spectateurs de la précarité de sa jeunesse, tandis que les comportements parentaux évoqués, radicalement opposés, soulignent l'opulence relative dans lequel a grandi Rachel, mais aussi l'indifférence et l'insensibilité envers ses amis auxquelles elle est encore sujette bien qu'elle soit devenue mère elle-même. Le soin que prend la sitcom de préciser le rôle du père dans cette jeunesse opulente sert à réinscrire le personnage de Rachel dans la tradition de la JAP.

La suite de l'épisode persiste dans son emploi du stéréotype mais l'apprivoise sous l'effet du statut maternel du personnage. L'appartement de Rachel est décoré pour l'occasion avec un soin extravagant, une multitude de cadeaux attend le bébé, un gâteau en forme de lapin spécialement commandé du New Jersey avec l'image de l'enfant en sucre glace dessus attend les convives. L'accumulation d'objets est manifeste et confine à l'indécence. Mais la lecture de cet épisode ne tend pas vers une critique du matérialisme de Rachel. Au contraire, tout ici démontre que la jeune mère adhère aux doctrines d'un maternage intensif et souhaite gâter son enfant de façon excessive. Le cumul d'objets, les attentions extrêmes ne sont pas montrés pour critiquer ou dénoncer l'égoïsme de la figure maternelle. Au contraire, en organisant un anniversaire débordant d'objets choisis avec

un sens infini du détail, le comportement maternel de Rachel est plutôt démontré comme étant hors reproche, tant elle est dévouée et attentionnée envers sa fille.

Lorsque plus tard l'épisode se complique comiquement (une erreur de commande fait que le gâteau, au lieu d'être en forme de lapin a la forme d'un énorme pénis, mais toujours avec l'image de l'enfant), Rachel est dégoutée et outrée. Sa vision d'un premier anniversaire parfaitement irréprochable est détruite. S'ensuit une série de comportements maternels de plus en plus capricieux : la mère à la poursuite d'une perfection matérielle appelle la boulangerie pour hurler son mécontentement, elle tire les cheveux de son amie jusqu'à ce que cette dernière lâche les clefs de sa voiture de sport, et elle laisse ses invités faire du babysitting chez elle pour aller dans le New Jersey afin de remplacer l'abominable gâteau. Ici le matérialisme et la superficialité de la *Jewish American Princess* sont sublimés dans une performance de maternage intensif. Tout doit être mis en œuvre pour atteindre la perfection pour l'enfant qui a tout juste un an. La bonne mère est cette figure maternelle dotée d'une obsession du matériel, non pas pour son propre profit mais pour celui de son enfant. Le matérialisme et l'obsession de posséder et de consommer de la JAP se déploient ici au bénéfice de son enfant et trouvent une légitimité en tant que comportement maternel approprié et désirable. À travers cette représentation maternelle, la sitcom réconcilie ainsi des valeurs a priori contradictoires : l'égoïsme et l'individualisme tant déplorés lorsque associés aux mères des personnages principaux (Judy, Sandra, Nora) deviennent des traits de caractère désirables et idéalisés à partir du moment où ils sont mis au service du jeune enfant. Le dévouement et l'attention attendus d'une bonne mère trouvent une alliance improbable mais efficace dans l'identité de la JAP.

Enfin, puisque la sitcom ne s'ancre jamais dans une position idéologique ferme, cet épisode ouvre des pistes qui rendent d'autres lectures de la maternité de Rachel Green possibles. La tentative de remplacer le gâteau obscène échoue et la jeune mère retourne bredouille à Manhattan avec Ross. Elle lamente l'anniversaire gâché de sa fille : « Je m'en veux ! Elle a un an, elle est réveillée, on n'est pas là [...] On a gâché son anniversaire. Et les premiers souvenirs comptent. Beaucoup. D'après le titre du livre que tu m'as offert. » Dans l'espace de quelques phrases Rachel se démontre une mère dévouée, donc une mère

normale au comportement approprié, et une mère indigne, insensible aux besoins de son enfant. Son discours révèle à la fois une connaissance fine de l'idéologie du maternage intensif (elle sait que les premières expériences des très jeunes enfants sont précieuses, que les « rater » risque de blesser les petits êtres fragiles, et surtout qu'en tant que mère il faut s'en vouloir si ces moments ne se déroulent pas parfaitement) et un rejet cocasse et sans pitié de ces mêmes impératifs idéologiques. En effet, Rachel possède bien des livres des soi-disant experts de la petite enfance mais elle ne les lit pas. Pire encore, ce n'est pas elle qui s'en est procuré, mais Ross, le père de l'enfant. Elle est à la fois en conformité et en rupture avec ces préceptes du bon maternage. Elle les connaît mais ne les pratique pas tous forcément comme il le faudrait. Sa performance maternelle demeure ambiguë.

En même temps, cet ambiguïté maternelle chez Rachel crée de un espace dans cette sitcom pour la figure paternelle, qui va pouvoir combler ce manque potentiel de dévouement et s'installer dans une sorte de « paternage intensif » où le père se met à endosser quelques-unes des responsabilités jadis réservées aux femmes. Cette lecture est confirmée par l'ultime action de Ross dans cette scène dans la voiture. Espérant réparer la situation, Ross parvient à altérer le gâteau en forme de pénis en le façonnant en lapin. Il explique son procédé à Rachel au volant émerveillée : « J'ai transformé ces deux trucs en joues et j'ai fendu ça en deux pour les oreilles. » La caméra ne montre jamais le gâteau en question. Le spectateur se laisse guider par le personnage de Ross et comprend que ce dernier a bien émasculé le gâteau phallique. Les testicules deviennent ainsi les joues, et le gland est coupé dans sa longueur pour devenir les oreilles du lapin. Ross castre lui-même le dessert, symbole du patriarcat. En assumant son rôle de père dans un nouveau système de parentalité où le père peut et doit s'impliquer d'une manière aussi intense que la mère, il rend en même temps la masculinité inoffensive, aussi douce et bénigne qu'un innocent lapin. Rachel pour sa part se dit « très impressionnée », par son ingénuité de pâtissier, sans doute, mais aussi, par extension, par sa capacité à détourner les rôles genrés traditionnels, à assumer en tant qu'homme, en tant que père, ce travail si lourd qu'est la bonne éducation de l'enfant. La position de ce personnage masculin dans le siège du passager, tandis que la femme est au volant, confirme que le père peut désormais être appelé à occuper un espace « subordonné » dans la configuration familiale américaine,

mais également qu'il est digne de confiance en ce qui concerne les tâches si exigeantes et délicates liées à la petite enfance.

Qu'une sitcom en général, que cette sitcom qui dépeint les « destins de la génération X » en particulier, propose autant d'interprétations idéologiques liées aux dynamiques du genre et de la famille dans l'espace d'un seul épisode, n'a rien d'étonnant. Depuis ses débuts à la radio, ce genre comique a pu et a su jouer un rôle de médiateur culturel. Selon Daryl Hamamoto, « la sitcom radiophonique était le site artistique au sein duquel les incohérences, les antagonismes, et les conflits du système social élargi étaient débattus et résolus.<sup>12</sup> » Hamamoto évoque des conflits régionaux, ethniques, raciaux, ou encore religieux dans sa discussion de ce précurseur culturel. Mais dans un autre contexte historique et artistique la sitcom télévisuelle américaine des dernières décennies du 20<sup>e</sup> siècle sert aussi de lieu dans lequel sont débattus si non résolus des conflits sociaux plus intimes encore, liés à la famille, aux questions de genre et aux liens complexes et contestés qui les entremêlent.

## SOURCES

Andréolle, Donna. *Friends, Destins de la génération X*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

Chambers, Samuel A. *The Queer Politics of Television*. London, New York: I.B. Tauris. 2009.

Hamamoto, Darrell Y. *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. New York: Praeger. 1991, 1989.

Hays, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven, London: Yale University Press. 1996.

Howe, Neil and Bill Strauss. *13<sup>th</sup> Gen: Abort, Retry, Ignore, Fail?* New York: Vintage Books. 1993.

Mills, Brett. *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2009.

Prell, Riv-Ellen. *Fighting to Become Americans: Jews, Gender and the Anxiety of Assimilation*. Boston: Beacon Press. 1999.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: WW Norton & Company. 1986, 1976.

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press. 1995.

Wild, David. *Friends... 'Til the End: The One With all Ten Years*. Warner Brothers Worldwide Publishing and Time Inc. Home Entertainment. 2004.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Kevin Bright dans Wild (206). “[W]hen people are in their 20s and they leave home for the first time and start their own lives. It’s a time when your friends become your surrogate family. That was the beginning of *Friends*.”

<sup>2</sup> *Ibid.* “When Marta, David, and I began our partnership, we agreed that the only type of show we did not want to do was your typical ‘family in the living room’ sitcom.”

<sup>3</sup> Andréolle, 7.

<sup>4</sup> Howe et Strauss écrivent: “Thirteeners started out as, by any measure, the least wanted of twentieth-century American baby generations [...] Even those who were truly wanted by their parents had to confront an outer world that was unusually hostile to the interests of children (56).”

<sup>5</sup> Ces familles télévisuelles parfaites incluent les Nelson de *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1952-1966), les Anderson de *Father Knows Best* (NBC, CBS, 1954-1960), les Cleaver de *Leave it To Beaver* (ABC, CBS, 1957-1963) et les Stone de *The Donna Reed Show* (ABC, 1958-1966).

<sup>7</sup> Voir S9, E17, “The One With the Memorial Service” et S8, E23-24, “The One Where Rachel Has a Baby.”

<sup>8</sup> Voir S5, E “The One With All the Thanksgivings,” et S1, E11 “The One With Mrs. Bing.”

<sup>9</sup> Rich, 11. “All human life on the planet is born of woman.”

<sup>10</sup> Hays, 9. “[T]he ideology of intensive mothering is [...] the dominant ideology of socially appropriate child rearing in the contemporary United States.”

<sup>11</sup> Prell, 181-182. “The Jewish Princess has a single obsession: to own things. Her pursuit of the “right” furniture, linens, clothing, shoes, accessories, carpets, china, and hundreds of other objects, not to mention neighborhoods, cars and vacation spots, defines her.”

<sup>12</sup> Hamamoto, 4. “The radio situation comedy was the aesthetic site upon which the inconsistencies, clashes, and conflicts of the larger social system were argued and settled.”