

Club Illico à la conquête des ados : *L'Académie*, *La Déraperie* et la production de teen series québécoises à l'ère des services de TPC

Stéfany Boisvert, Dominique Gagnon and Théo Boisvert

Volume 10, Number 1, January 2024

Au-delà de Netflix : penser la diversité des pratiques et plateformes de télévision en ligne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1113449ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1113449ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université de Montréal Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

ISSN

1916-985X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boisvert, S., Gagnon, D. & Boisvert, T. (2024). Club Illico à la conquête des ados : *L'Académie*, *La Déraperie* et la production de teen series québécoises à l'ère des services de TPC. *Kinephanos*, 10(1), 36–69. <https://doi.org/10.7202/1113449ar>

Article abstract

This paper focuses on original TV series aimed at teenage audiences and distributed by Videotron's Club Illico platform. Through a textual analysis of two original series, *L'Académie* (2017-2020) and *La Déraperie* (2018-2020), this paper highlights the discursive and ideological orientations of these stories from a gender perspective. The analysis shows how counter-stereotypical narratives surrounding female adolescence nevertheless lead to the reproduction of a relatively classic narrative structure, ideologically influenced by some conceptions of femininity and an emphasis on interpersonal relationships. By distinguishing the *syntactic* and *semantic* construction of television series, the analysis therefore sheds light on teen series' representational issues in the era of VOD services.





Volume 10, no. 1

Au-delà de Netflix / Beyond Netflix

Janvier 2024 36-69

Club Illico à la conquête des ados: *L'Académie, La Dérive* et la production de teen series québécoises à l'ère des services de TPC¹

Stéfany Boisvert, Dominique Gagnon et Théo Boisvert

Université du Québec à Montréal

Résumé

Cet article se concentre sur les séries originales destinées à un public adolescent conçues pour la plateforme Club Illico de Vidéotron. Pour ce faire, l'article propose une analyse textuelle des séries originales *L'Académie* (2017-2020) et *La Dérive* (2018-2020), en cherchant plus précisément à mettre en lumière l'orientation discursive et idéologique de ces récits du point de vue du genre. L'analyse montrera comment la volonté de proposer un récit contre-stéréotypé concernant l'adolescence au féminin mène néanmoins à la reproduction d'une structure narrative relativement classique, infléchi idéologiquement par certaines conceptions de la féminité et une survalorisation du relationnel. En distinguant la construction *syntactique* et *sémantique* des séries télévisées, l'analyse permettra donc de mettre en lumière certains enjeux représentationnels des séries pour ados à l'ère de la télévision par contournement.

Mots-clefs: Séries pour ados; Club Illico; Télévision par contournement; Genre; Narration.

¹ Cette recherche a pu être réalisée grâce à une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

S'il est un constat qui est souvent formulé concernant la télévision au Québec, c'est bien celui que les jeunes délaissent les émissions locales au profit de séries étrangères, notamment états-uniennes (Millerand *et al.*, 2018 ; Thoër *et al.*, 2015). Il est d'ailleurs souvent rappelé que peu de contenus sont produits au Québec pour les moins de vingt-cinq ans, ce qui est habituellement justifié par l'âge moyen du public cible de la télévision linéaire. Pour ne donner qu'un exemple, en 2019, les 55 à 64 ans étaient les seuls à visionner la télévision linéaire pendant plus de trois heures par jour, tant chez les anglophones que les francophones (Fonds des Médias du Canada, 2019).

L'arrivée des services de télévision par contournement (TPC), communément appelés des services de vidéo à la demande, n'a fait qu'exacerber cette crainte d'une perte progressive du public pour les séries québécoises. Dans un contexte où l'avènement des services de TPC permet le visionnement de productions télévisuelles sans l'entremise d'une entreprise de diffusion de radiodiffusion (EDR), il est désormais possible d'être complètement exempté de toute mise en contact avec des productions locales. Qui plus est, l'hégémonie des plateformes états-uniennes à l'instar de Netflix, Amazon Prime Video et Disney+ confine pour l'instant les services de TPC canadiens au statut de « petits joueurs » (Gosselin, 2021). Au Canada, les plateformes issues du marché domestique ne rejoignent en effet que 10% des foyers canadiens (Gosselin, 2021). Même au Québec, le taux d'abonnement aux services de propriété canadienne (Club Illico, ICI TOU.TV, Crave) apparaît nettement inférieur à celui des plateformes étrangères. Club Illico, la plus populaire plateforme locale, n'occupe ainsi que la quatrième place des abonnements (16%), après Netflix (57%), Amazon Prime Video (29%) et Disney+ (18%) (ATN, 2022, p. 19).

Dans un contexte caractérisé par une compétition féroce entre les services de TPC afin d'attirer les spectateur·rice·s, plusieurs plateformes décident donc d'investir dans la production de séries pour adolescent·e·s, puisque ce type de contenu connaît une popularité indiscutable sur les plateformes de streaming : songeons simplement à la popularité des séries *Stranger Things*

(2016-), *13 Reasons Why* (2017-2020), *Riverdale*² (2017-2023), *ÉLITE* (2018-), *Baby* (2018-2020), *Sex Education* (2019-) ou *Heartstopper* (2022) sur Netflix. Au Québec, la plateforme Club Illico s'est notamment lancée depuis 2016 dans la production de séries visant ce public adolescent. À l'heure où les *teen series* connaissent un accroissement significatif sur différentes plateformes, il nous semble donc intéressant d'analyser plus en détail les séries pour ados qui ont été conçues au Québec afin de comprendre comment ces contenus jeunesse, destinés prioritairement à une diffusion sur un service de TPC, se positionnent par rapport aux tendances transnationales propres à ce genre télévisuel.

Afin de documenter la production de séries pour ados au Québec, le présent article proposera une analyse textuelle de deux séries originales de Club Illico, à savoir *L'Académie* (2017-2020) et *La Dérape* (2018-2020). Ce faisant, en accord avec les récents travaux de Byers (2005, 2006) et Levine (2009), notre objectif est de pallier le manque d'études concernant les séries pour ados produites au Canada et au Québec face à l'hégémonie des productions états-unienues, principalement celles de Netflix (Cousin, 2018 ; Jenner, 2018 ; Lotz, 2018 ; Lobato, 2018, 2019), et ainsi contribuer à une compréhension plus complexe des phénomènes de sérialité reliés aux contenus jeunesse à l'ère numérique. À travers une analyse narratologique et une analyse critique des discours de ces séries, l'étude mettra en lumière l'orientation discursive et idéologique des récits du point de vue du genre (*gender*), permettant ainsi de mieux comprendre comment ces productions originales tentent de se positionner par rapport aux conventions génériques des *teen dramas*. Ce faisant, l'objectif de cet article est aussi de vérifier si la production de séries destinées prioritairement à un service de TPC, et donc à une distribution en ligne plutôt qu'à une diffusion sur une chaîne de la télévision linéaire, s'accompagne de certaines transformations dans les récits et personnages proposés. Certain·e·s chercheur·e·s affirment en effet que la production de séries destinées au Web plutôt qu'à la télévision linéaire peut favoriser une transformation des récits et discours, notamment en

² Il est important de préciser que *Riverdale* n'est pas une série exclusive à Netflix, puisqu'elle est initialement diffusée sur le network The CW. Cela étant dit, il est manifeste que la popularité de cette série est largement due à sa distribution quasi concomitante sur Netflix.

encourageant la création de représentations plus progressistes ou novatrices, compte tenu des modes de financement distincts de la télévision en ligne et des affordances spécifiques à une distribution sur Internet (notamment la plus grande possibilité de financer et rendre accessibles des productions indépendantes) (Christian, 2018 ; Lotz, 2017, 2018 ; Johnson, 2019). Nous tenterons donc de déterminer si de tels constats s'appliquent à la production sérielle québécoise, à travers l'analyse de deux séries pour ados de Club Illico. Une recension des articles promotionnels publiés à leur sujet permettra par ailleurs d'appuyer certains constats d'analyse.

L'article mettra ainsi en lumière l'importance accordée par ces deux séries au traitement d'enjeux féministes ainsi qu'à la construction de personnages contre-stéréotypés, dans une volonté manifeste de renouveler les thématiques abordées dans les séries pour ados. En comparant la construction sémantique et syntaxique des œuvres, nous montrerons cependant que la volonté de proposer un récit contre-stéréotypé concernant l'adolescence s'accompagne souvent de la reproduction d'une structure narrative relativement classique. Une prise en compte du contexte médiatique et économique propre au Québec aidera à contextualiser ces résultats d'analyse, une fois ceux-ci présentés.

1. Quand Club Illico cherche à séduire les ados

Par volonté d'attirer les jeunes spectateur·rice·s qui ont majoritairement déserté la télévision traditionnelle et, plus largement, les services francophones, on observe depuis quelques années une volonté plus affirmée des plateformes canadiennes et québécoises d'orienter une partie de leurs productions originales autour des contenus jeunesse ou « pour ados ». C'est notamment le cas de Club Illico, pour lesquels les adolescent·e·s sont clairement devenu·e·s une catégorie de consommateur·rice·s à cibler à travers la production de contenus exclusifs. Le fait de s'adresser directement à cette catégorie sociodémographique peut en effet s'avérer rentable pour une plateforme, soit en encourageant les jeunes à s'y abonner, ou alors en les encourageant à demander à leurs parents d'en défrayer les coûts. Plus encore, l'intérêt des jeunes pour le *binge watching* et les réseaux socionumériques peut contribuer à la plus grande visibilité et découvrabilité de ces contenus. Comme le soulignait Marie-Ginette Lepage, vice-présidente

Développement et gestion de produits chez Vidéotron : « L'écoute en rafale a été adoptée par plusieurs, et c'est principalement les adolescents qui alimentent ce genre d'écoute. Pour eux, c'est devenu la norme » (citée dans Papineau, 2016). Club Illico annonçait ainsi, fin 2016, la commande de deux séries originales s'adressant à ce public cible et s'inscrivant dans la catégorie large des *teen dramas*³ : *L'Académie* (2017-2020) et *La Dérive* (2018-2020).

Les *teen dramas* se définissent globalement comme des récits feuilletonnants qui misent sur la répétition de situations dramatiques, de conflits relationnels, de même que sur le report des résolutions (Moseley, 2008, p. 54). En tant qu'œuvres sérielles à dominante émotionnelle (*emotional drama*), les *teen dramas* abordent certes une grande diversité de thématiques, mais elles accordent néanmoins une priorité aux relations amoureuses et à « l'intimité affective » (Biscarrat, 2019, p. 106) et ce, majoritairement sous un prisme hétéronormatif (Davis, 2004, p. 129 ; Dhaenens, 2013 ; Kielwasser et Wolf, 1992).

Comme le laisse deviner la précédente conceptualisation, les *teen series* ont donc fréquemment été considérées comme un genre télévisuel plutôt conservateur (Kielwasser et Wolf, 1992), ou du moins fortement ambivalent (Dhaenens, 2013) quant à ses représentations des relations amoureuses et des normes de genre à l'adolescence. Certaines séries ont cependant été remarquées pour leurs discours féministes, voire leur volonté explicite de déconstruire les modèles stéréotypés de la féminité (Osgerby, 2004, p. 83), qu'il s'agisse de la représentation d'une adolescente contestataire dans *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995), de la « *girl next door* », *Buffy the Vampire Slayer*, qui s'avère être une tueuse de vampires à la force supérieure à n'importe quel homme (The WB/UPN, 1997-2003), ou encore de la brillante détective *Veronica Mars* (UPN/The CW, 2004-2007). Les séries pour ados auraient donc aussi, paradoxalement, le potentiel de proposer une déconstruction des normes sexuelles et de genre, surtout en ce qui concerne les personnages féminins.

³ Ce choix d'investir dans la production de *teen dramas* a été fait après avoir constaté que certaines séries entrant dans cette catégorie, telles que *Gossip Girl*, avaient attiré plus d'un million de visionnements (Papineau, 2016) sur la plateforme Club Illico.

En ce sens, il est intéressant de constater que les deux séries originales pour ados de Club Illico mettent en scène une majorité de jeunes femmes dans les rôles principaux, reprenant à leur compte l'une des caractéristiques les plus centrales de ce genre télévisuel. En procédant à une analyse détaillée de l'ensemble de ces deux séries, lesquelles ont chacune eu droit à trois saisons, nous avons ainsi évalué la construction narrative des personnages et du récit, de même que les discours véhiculés concernant la sexualité et le genre afin de saisir comment ces productions locales se positionnent par rapport au genre transnational des *teen series* à l'ère de la télévision en ligne.

2. Méthodologie

En accord avec les préceptes des *Cultural Studies*, les deux séries ont été analysées à travers la combinaison de différentes approches méthodologiques qui ont favorisé la triangulation des données et constats (Saukko, 2003, p. 23). Plus précisément, nous avons procédé à une analyse textuelle des deux productions, à savoir une analyse qualitative de leur contenu et de leur forme (Creeber, 2006), en combinant une approche narratologique, générique (étude de l'architextualité de la production et de ses accointances avec le genre des *teen series*) et une analyse critique de discours. Compte tenu de la longue durée de ces productions, nous avons débuté par une analyse inductive de chaque série, tel que suggéré par Macé (2006), à savoir un premier visionnement avec prise de notes sommaire qui permet d'identifier les caractéristiques les plus saillantes du récit et des personnages. Ensuite, un deuxième visionnement a servi à compléter l'analyse en procédant à une étude plus détaillée de la construction narrative du récit et des personnages.

L'analyse narratologique a été réalisée en s'appuyant sur les indications méthodologiques proposées pour l'étude de la construction narrative des récits et des personnages de séries télévisées (Sepulchre, 2011 ; Mittell, 2015 ; Gaudreault et Jost, 2017). En plus de noter les arcs narratifs importants, nous avons vérifié s'il y avait certaines particularités narratives ayant un impact sur les significations véhiculées par le récit, par exemple des changements ponctuels de focalisation (perspective adoptée pour raconter l'histoire), de temporalités narratives

(*flashbacks*, *flashforwards*) ou encore d'autres procédés qui visent à rendre la narration plus complexe (Mittell, 2006, 2015), instructive ou immersive. L'analyse de la construction narrative des personnages s'est plus spécifiquement appuyée sur la méthode proposée par Sepulchre (2004, 2006, 2011), en portant notamment attention aux procédés différentiels de construction des personnages (Hamon, 1977 ; Sepulchre, 2011) qui permettent de bien évaluer leur construction narrative et leur hiérarchisation au sein du récit.

L'analyse narratologique a également été réalisée en s'assurant de bien distinguer les niveaux sémantique et syntaxique du récit, ce qui s'est avéré utile afin de bien évaluer ce qui relève de la forme de la narration (la manière de raconter l'histoire et d'agencer les scènes) du contenu du récit en tant que tel. Comme le soutient Rick Altman (1984, 1999), il est nécessaire d'analyser les grands genres audiovisuels en distinguant leur construction sémantique et syntaxique. Ainsi, si le plan sémantique renvoie à la liste d'éléments diégétiques d'une histoire⁴, le plan syntaxique renvoie quant à lui aux relations entre ces éléments et aux significations qui résultent de leur mise en forme (Altman, 1984, p. 10), autrement dit de leur narration. Alors que de nombreuses recherches ont tendance, selon Altman, à se concentrer sur l'un ou l'autre de ces niveaux, la constitution d'un genre audiovisuel (comme celui des séries pour adolescent·e·s) se concrétise toujours à travers l'interaction des plans sémantique et syntaxique. C'est donc la coordination sémantique/syntaxique qui permettrait précisément au genre de perdurer dans le temps, et d'être reconnu comme tel, malgré ses évolutions (thématiques, esthétiques, narratives, etc.) (Altman, 1999, p. 90). Le fait de distinguer ces deux plans de construction du récit lors de notre analyse a ainsi permis d'évaluer plus clairement si des changements étaient perceptibles dans les séries pour ados de Club Illico et, si oui, si ces évolutions portaient sur le contenu des histoires (sémantique), la manière de les raconter (syntaxe), ou les deux. Afin de compléter nos observations, une analyse critique de discours a finalement été réalisée pour les moments de dialogue/monologue jugés les plus significatifs. Comme en témoigneront les sections qui suivent, les séries *La Dérive* et *L'Académie* affichent

⁴ Le plan sémantique renvoie à la « list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like » qui constitue l'histoire (Altman, 1984, p. 10).

une volonté manifeste de bouleverser les normes de la féminité en valorisant l'autonomie et l'agentivité des personnages principaux, refusant ainsi une représentation de jeunes femmes passives, que ce soit dans leur quotidien ou leurs relations amoureuses. Cependant, cette volonté de promouvoir des contre-stéréotypes féminins s'accompagne parfois d'une reproduction d'une construction syntaxique valorisant le relationnel et les romances hétéronormatives, autrement dit une structure narrative plus conservatrice centrée principalement sur les relations amoureuses.

3. *L'Académie*, ou l'adolescence à l'école de l'amour

La première série jeunesse à avoir fait son apparition sur Club Illico, *L'Académie* (2017-2020), reprend à son compte une tendance narrative actuellement très populaire au sein des *teen dramas*, soit celle d'un récit centré sur un groupe d'adolescent·e·s étudiant dans un collège d'élite ou privé: songeons à *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012, HBO Max, 2021-2023), *Riverdale* (The CW, 2017-2023), *Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018-2020), ou encore *ELITE* (Netflix, 2018-). Le récit apparaît d'ailleurs délocalisé: aucune référence géographique ne permet, de prime abord, de situer l'histoire au Québec, hormis la langue parlée par les protagonistes (sur cette tendance des séries de Club Illico à délocaliser les récits, cf. Boisvert, 2019a, 2019b ; Barrette, 2024 (dans ce numéro)).

L'Académie se concentre principalement sur trois adolescentes, Agathe (Léa Roy), Marie (Juliette Gosselin) et Wendy (Sabrina Bégin Tejeda), qui entament leur dernière année de secondaire dans un collège d'élite prônant une éducation alternative. Le récit débute au moment où Agathe, la *leader* du trio, tente de convaincre ses deux amies de renoncer avec elle à toute relation amoureuse pour leur dernière année au secondaire, après avoir mis fin à une relation toxique avec un jeune homme qui a tenté de la forcer à avoir des rapports sexuels.

De prime abord, il est donc manifeste que *L'Académie* tente de se distinguer des orientations idéologiques de la majorité des *teen dramas* en débutant le récit autour de la thématique du refus de la romance, habituellement prédominante au sein de ce genre télévisuel. Dès le premier épisode, lors d'une soirée entre copines, Agathe propose en effet son idée de « pacte » :

Ça me tente pas de me compliquer la vie avec des histoires de gars. On n'a pas besoin d'eux pour avoir du fun. [...] J'ai pensé à ça pis je me disais qu'on pourrait faire un genre de pacte. Genre, pas de niaisage de romance jusqu'au bal de finissants. [...] Pas de chum, pas de blonde, pas de *french* pis même pas le droit de *cruiser* (s01e01).

Ce monologue charnière de la série associe donc, d'une manière qui pourrait apparaître comme une référence métatextuelle aux *teen dramas*, la romance et « les histoires de gars » à des complications inutiles. En ce sens, cette prémisse peut être interprétée comme une tentative de bouleverser les normes narratives des récits pour ados.

La construction narrative des trois personnages principaux s'oppose également, sous plusieurs aspects, aux stéréotypes de la féminité. Par exemple, Agathe est représentée comme une meneuse, une femme de tête qui ne craint pas de défier l'autorité et possède un tempérament très orgueilleux, des caractéristiques habituellement associées aux personnages masculins dans ce type de série. Attachante et sensible, elle est aussi parfois représentée comme étant têtue, ce qui l'amène à manquer de sensibilité à l'endroit de ses amies — ce qui semble s'opposer à cette propension des séries à promouvoir l'intelligence émotionnelle supposément innée des filles. De son côté, Wendy est une jeune femme indépendante, politisée et altruiste, reconnue comme ayant un petit côté « grande gueule » et qui adopte souvent un comportement protecteur envers ses amies. Il importe aussi de souligner que Wendy s'affiche ouvertement comme lesbienne, en plus d'être interprétée par une jeune comédienne racisée — un choix créatif qui demeure très rare pour un rôle principal dans une série pour ados. Ce faisant, la série déconstruit la tendance hétéronormative des *teen dramas* en développant un arc narratif important autour des relations amoureuses de Wendy, notamment son idylle avec Scarlett (Marianne Fortier), un autre personnage récurrent. Marie, quant à elle, représente le modèle plus traditionnel de la jeune femme romantique, sensible et immature. Elle est néanmoins représentée comme étant une jeune femme déterminée qui accorde une grande importance à ses succès scolaires; ses remarques cocasses, pleines d'esprit, servent aussi fréquemment de ressorts comiques dans la série. On perçoit ainsi, à travers la prémisse de la série et la valorisation de personnages

féminins forts et intelligents, une volonté de déconstruire certains stéréotypes négatifs comme celui de la passivité et de la dépendance féminine. Comme l'affirme la créatrice et autrice de la série, Sarah-Maude Beauchesne :

Ma vision de scénariste, c'est de mettre au cœur de mes histoires la force des personnages féminins. Je veux que les filles soient des vraies filles avec des vraies questions, qu'elles ne soient pas superficielles et, si elles le sont, qu'elles se posent des questions, qu'elles ne soient pas des pâles copies de femmes (citée dans Dumais, 2018).

En plus de ces choix scénaristiques, plusieurs arcs narratifs de la série permettent d'aborder certains cas de violence perpétrée envers les femmes, se faisant ainsi l'écho d'enjeux féministes qui ont fait l'objet d'une attention accrue dans un contexte post-*MeToo*. L'arrivée d'une nouvelle étudiante à l'académie durant la saison 1, Scarlett, fournit notamment le prétexte pour aborder l'enjeu des campagnes de salopage (*slut shaming*) qui affectent de nombreuses adolescentes dans un contexte scolaire. Après avoir embrassé l'amoureux d'une amie, Scarlett devient en effet la victime de rumeurs sur sa sexualité supposément délurée. Les étudiant·e·s surnomment ainsi Scarlett la « poubelle à Cliche⁵ » et la rumeur voulant qu'elle ait couché avec tous les garçons de son ancienne école s'ébruite rapidement. L'importance accordée au vécu de Scarlett dans une telle situation (s01e03) contribue à conscientiser les spectateur·rice·s face à la violence psychologique subie par cette jeune femme; plus encore, certains moments de dialogue contribuent à déconstruire le double standard de genre qui se trouve à l'origine de telles stratégies d'intimidation, en encourageant une valorisation de la liberté sexuelle des jeunes femmes.

Scarlett : Toi, tu penses-tu que c'est vrai que j'ai couché avec tout le monde?

Wendy : Je te jugerai jamais pour ça. Tant mieux si t'as eu du fun, y'a rien de mal là-dedans.

Scarlett : Je suis vierge, Wendy.

Wendy : [Tout bas] Shit...

⁵ Cliche est le nom de famille de Scarlett.

Dans le précédent dialogue, la campagne de discrimination perpétrée à l'endroit de Scarlett est certes désamorcée par la révélation de sa virginité, mais elle l'est aussi grâce aux propos de Wendy qui revendique le droit pour les femmes de rechercher le plaisir sexuel sans être jugées. À plusieurs reprises, le personnage de Wendy revendique d'ailleurs l'importance de reconnaître l'agentivité sexuelle des femmes. Lors d'une autre discussion avec Marie, Wendy aborde en effet le sujet de la masturbation et rappelle l'importance pour les femmes d'être à l'écoute de leur désir (ou absence de désir), et non de celui des hommes :

Marie : [...] j'aimerais ça être un peu moins complexe pis aimer le sexe comme tout le monde!

Wendy : Calme tes nerfs! Ça va arriver à un moment donné. Peut-être juste que... Ben, que t'apprivoises ton jardin secret toute seule de ton bord avant.

Marie : Apprivoise mon jardin secret... [...] Tu peux-tu préciser ce que tu veux dire par ça?

Wendy : Que tu te masturbes, Marie!

Marie : Je sais, j'te niaise! J'fais ça tout le temps!

Wendy : C'est ça! Ben, promets-moi une chose, s'te plait. Force-toi jamais. Si ça te tente pas, là, c'est ben correct (s03e02).

Dans un même ordre d'idées, durant la saison 3, un étudiant de l'Académie filme à leur insu Agathe et son copain durant un rapport sexuel et transmet ensuite cette vidéo à l'ensemble des élèves. Cette péripétie permet à la série d'aborder l'enjeu de la *revenge porn* et de l'atteinte à la pudeur qui affecte surtout les femmes — Agathe étant bien sûr celle sur qui s'abat l'opprobre des élèves et les propos dégradants⁶. Marie s'empressera ensuite de soutenir moralement son amie, permettant du coup de rappeler le statut de victime d'Agathe dans cette histoire (s3e05). La directrice de l'école rappellera également que la circulation de cette vidéo constitue un partage de pornographie juvénile, et donc un acte criminel. Le développement du récit de Marie permet également d'aborder quelques autres problématiques touchant les jeunes femmes, notamment celle des troubles alimentaires et de la dysmorphie corporelle. Il y est aussi question

⁶ Sur un ton condescendant, Victor dira d'ailleurs à Agathe : « J'espère qu'il t'a fourrée ben comme il faut pour que ça vaille la peine ».

de l'importance du consentement sexuel au sein des couples lorsque Marie, durant la saison 3, est réticente à avoir des rapports sexuels avec son copain Théo. Une discussion entre Marie et Théo, plus tard durant la saison, permet ensuite de régler les différends au sein du couple et de revaloriser la communication et le consentement (s03e08)⁷. Par le traitement de ces nombreuses thématiques, il apparaît manifeste que *L'Académie* cherche à s'opposer à la tendance, encore souvent présente et critiquée, à la reproduction d'un double standard concernant la représentation de la sexualité féminine et masculine dans les séries pour ados (McKinley, 1997 ; Marghitu, 2021, p. 16-17).

Plus encore, certains dialogues et détails visuels viennent rappeler l'importance de la solidarité féminine. Dès le premier épisode, Agathe arbore ainsi fièrement un t-shirt « *Females of the future* », ce qui donne le ton. Quelques épisodes plus tard, après une dispute, Marie rappelle à ses amies que « [l]a plus belle histoire d'amour, c'est nous trois » (s01e06). À la fin de la saison 2 (s02e10), un monologue de Marie à l'intercom de l'école rappelle également l'importance de la solidarité féminine. Lors de l'épisode ultime de la saison 3, Agathe, Marie et Wendy décident finalement de se rendre au bal ensemble — « c'est comme *girl power* pis toute », comme le dit d'ailleurs Clément — et portent des smokings aux couleurs complémentaires, dans une volonté manifeste de s'opposer aux codes vestimentaires des séries pour ados, où les scènes de bal sont légion. À la suite de leur arrivée au bal, Agathe affirme d'ailleurs : « Ma plus grande force, c'est les femmes qui m'entourent » (s03e10). Le récit se termine donc de la façon dont il avait débuté, c'est-à-dire en valorisant l'amitié entre filles.

En ce sens, en ce qui concerne les thématiques de la série, nous pouvons percevoir une tentative d'opposition à l'un des stéréotypes de genre les plus importants, soit celui de la féminité définie principalement par la dépendance aux garçons et l'intérêt central pour les relations amoureuses.

⁷ Sarah-Maude Beauchesne a rappelé elle-même l'importance accordée au traitement de la thématique du consentement sexuel dans sa série : « On a une responsabilité vis-à-vis de notre public, on se doit de faire attention [...] Le consentement, il faut le montrer et le remonter. Le mettre en scène dans différentes situations, poser des limites claires. Personnellement, j'aurais tellement voulu que cette notion circule plus autour de moi quand j'étais plus jeune... Qu'elle soit présente, dite, dans la fiction quand j'avais cet âge-là » (citée dans Ferraris, 2018).

Toutefois, en procédant à une analyse de l'ensemble de la construction syntaxique de l'œuvre, il apparaît manifeste que cette volonté affichée de célébrer l'émancipation des filles face aux normes de genre ne s'accompagne pas, au final, d'une transformation significative de la structure narrative. En effet, peu de temps après le pacte « pas de romance » du premier épisode, la directrice de l'institution annonce que l'Académie devient mixte et que 15 garçons y sont maintenant inscrits. À la suite de cette annonce, sur laquelle se conclut le tout premier épisode de cette fiction, la construction du récit cumule les scènes où prédominent les discussions concernant le relationnel, la remise en cause du pacte ainsi que les rencontres et discussions avec les garçons. Plus encore, la majorité des arcs narratifs et conflits présentés dans les trois saisons concerne les garçons et, plus largement, les relations amoureuses. La deuxième saison débute ainsi par une séquence de montage au ralenti qui représente les trois adolescentes avec leur amoureux·se du moment. Une analyse plus minutieuse de la construction syntaxique de la série permet ainsi de mettre en évidence une constante pour les trois saisons : à chaque saison, le récit multiplie les péripéties pour les personnages principaux féminins, ce qui a pour effet qu'elles sont peu souvent ensemble durant les épisodes intermédiaires, pour ensuite se conclure avec la réunion des trois filles et le rappel de l'importance de l'amitié. En ce sens, il y a bel et bien un écart observable entre ce que la série affirme être ses thématiques centrales et la manière dont l'histoire est racontée. La toute dernière image de la série est d'ailleurs celle d'Agathe et de Clément qui s'embrassent, leur histoire d'amour tumultueuse ayant constitué l'un des fils conducteurs principaux de la fiction. Par conséquent, la série affirme ne pas vouloir s'intéresser aux relations amoureuses, mais priorise pourtant cette thématique pérenne des *teen dramas*.

4. La Dérape : le récit d'une adolescente dans un « monde de gars »

Dans un registre thématique relativement différent, la deuxième série pour ados commandée par Club Illico s'intitule *La Dérape* (2018-2020) et raconte l'histoire de Julia (Camille Felton), une adolescente ayant grandi aux États-Unis qui revient s'installer à Québec avec son père (Sébastien Delorme). Passionnée tout comme son père de sport automobile et férue en mécanique, Julia fait la rencontre de l'équipe de *go kart* locale BRR. Rick St-Pierre (Guy Jodoin), le propriétaire de ce club de *go kart*, offre alors un poste de mécanicien au père de

Julia et encourage cette dernière à se joindre à son équipe après l'avoir vue courser et réussir le circuit en un temps record. Julia doit cependant faire face aux refus obstinés de sa mère qui craint tout sport automobile depuis le décès tragique du fils aîné de la famille, Thomas, dans un accident de Nascar. Après avoir réussi à convaincre sa mère de la laisser vivre sa passion, Julia rejoint l'équipe et réussit, grâce à son talent inégalé, à faire de BRR l'équipe gagnante du circuit provincial de karting. Les saisons suivantes permettront à Julia de continuer à gravir les échelons au sein du sport automobile, le récit se concluant d'ailleurs sur son départ pour les États-Unis où elle essaiera d'aller percer dans la Nascar. Sans conteste, le personnage principal de cette série entend donc déconstruire plusieurs normes de genre: Julia est en effet représentée comme une fille forte, une adolescente affirmée, voire « tête de cochon », qui possède un bon sens de la répartie et un tempérament téméraire. Qui plus est, elle priorise, et de loin, les sports et la mécanique automobile à son succès scolaire ou à toute autre sphère d'intérêt associée à la culture féminine traditionnelle. Les quelques *flashbacks* ou scènes oniriques inclus dans ce feuilleton mettent par ailleurs en scène le frère décédé de Julia, ce qui contribue à souligner les similitudes identitaires de l'héroïne avec son frère et son père, donc avec les hommes de la famille. Julia est également représentée comme étant entreprenante et comme manifestant une agentivité sexuelle. Par exemple, c'est elle qui est représentée comme prenant l'initiative des rapports sexuels durant les deuxième (s02e03) et troisième saisons, notamment durant une scène où elle dit à son copain qu'elle a « envie » de lui et l'invite chez elle (s03e04).

La Dérape aborde par ailleurs quelques enjeux sociaux qui permettent le développement d'une réflexion intersectionnelle sur les formes d'oppression auxquelles sont confrontés les femmes et d'autres groupes marginalisés. La prémisse de la série permet notamment de représenter le sexisme dont les femmes sont victimes dans le milieu du sport automobile; Rick, le propriétaire de BRR, un homme macho mais au grand cœur, émet à quelques reprises des commentaires désobligeants envers les femmes. Ainsi, le fait que Julia soit rapidement reconnue comme la meilleure pilote de l'équipe est perçu par Rick comme un facteur de motivation pour les garçons : « T'sais, s'faire clancher par une fille, c'est pas pire humiliant! » (s01e04) De même, dans la saison 3, Julia se joint aux rangs d'une nouvelle équipe professionnelle entièrement féminine nommée Athéna; Normand, le directeur technique de l'équipe, confie alors à Rick

qu'il ne croit pas en l'avenir d'une équipe féminine et dit craindre le moment où elles « vont tomber dans leur semaine toute la gang en même temps » (s03e05). L'enjeu du sexisme dans un milieu traditionnellement défini comme masculin est ainsi fréquemment rappelé par l'entremise de personnages secondaires et de brefs moments de dialogue. La précarité financière de la famille de Julia, explicitée dès le début de la série, permet par ailleurs d'accorder une importance à la représentation de rapports socioéconomiques inégalitaires, et notamment d'aborder l'enjeu du classisme à travers les personnages de Rick et de son fils Matt (Maxime Gibeault). Ce dernier insulte en effet Julia à plusieurs reprises durant la première saison et la méprise en tant que « pauvre ». Il est également montré que la famille St-Pierre, très aisée financièrement, bénéficie de plusieurs privilèges, notamment auprès de la police (s01e07). Contrairement à la plupart des séries pour ados, les rapports de classe ne sont donc pas gommés dans *La Dérive*. L'inclusion du personnage secondaire de Sasha (Karl-Antoine Suprice), un adolescent racisé, permet aussi d'aborder l'enjeu des rapports ethnoculturels et du racisme au Québec, puisqu'il est mentionné que la famille de ce jeune homme a été victime de commentaires discriminatoires de la part de Rick (s01e02). Un arc narratif important de la saison 2 concerne par ailleurs la radicalisation d'Alex qui se laisse influencer par le chef d'un ordre secret qui milite pour la préservation de la culture québécoise et fomenté des plans d'attaques terroristes afin de « protéger » la nation de la « menace » musulmane. Si cette péripétie trouve rapidement une conclusion — Alex prend conscience de la violence de cette idéologie et réussit à déjouer les plans du groupe —, celle-ci permet néanmoins d'aborder explicitement l'enjeu du racisme, de l'islamophobie et du suprémacisme blanc, tout en montrant comment ce dernier s'accompagne souvent de formes d'oppression envers les femmes. L'ordre secret est en effet explicitement qualifié de « *boys club* »⁸ ce qui permet de rappeler qu'il s'agit bien, comme d'autres clubs, d'un regroupement prioritairement composé

⁸ Soulignons qu'une jeune femme, Géraldine, fait également partie de l'ordre secret. La présence d'une femme au sein de ce regroupement est d'ailleurs justifiée comme relevant d'une nécessité « en 2019 ». Or, au sein de ce regroupement, Géraldine se voit attribuer un rôle subalterne : malgré ses objections, elle se voit confier une tâche de surveillance, contrairement aux hommes qui ont l'intention de prendre part activement à l'attaque planifiée dans un restaurant marocain. La série semble donc chercher à montrer que les femmes peuvent être elles aussi partie prenante de mouvements suprémacistes et de pratiques oppressives, mais que même dans ce contexte, des rapports de genre inégalitaires persistent, notamment lorsque les avancées sociales sont instrumentalisées afin de réaffirmer la position hégémonique des hommes.

de riches hommes blancs et qui relève d'un « mécanisme de pouvoir [...], une chorégraphie qui est un rouage du patriarcat, la mécanique qui permet à la domination masculine de s'actualiser » (Delvaux, 2019, p. 21).

La série *La Dérive* se distingue aussi par l'importance qu'elle accorde aux parents; bien que demeurant des personnages secondaires, leurs dynamiques et tensions amoureuses font l'objet d'un développement narratif assez considérable, ce qui détonne avec la tendance des *teen series* états-uniennes depuis la fin des années 1990 à l'effacement progressif des figures parentales, et surtout maternelles (Banks, 2004, p. 21). Cela s'explique probablement par la nécessité pour une telle série québécoise de rejoindre un public intergénérationnel, dans un contexte de petit marché et de diffusion ultérieure de la série sur le réseau généraliste TVA⁹.

Toutefois, tout comme nous l'avons montré avec *L'Académie*, cette volonté de proposer un récit contre-stéréotypé mène malgré tout à la reproduction d'une structure narrative relativement classique, infléchie idéologiquement par certaines conceptions de la féminité. Certes, le récit de *La Dérive* octroie une importance non négligeable aux scènes d'action et de course, détournant donc en partie les codes narratifs des *teen dramas* où prédominent les scènes de discussion sur les relations interpersonnelles. Cependant, la structure narrative de la série priorise clairement la thématique du relationnel et des premières relations amoureuses entre garçons et filles, tout en minorant l'importance des discours concernant le sport, la technique et la mécanique automobile. Autrement dit, malgré l'inclusion ponctuelle de quelques scènes qui concernent la course automobile et les démarches de Julia en vue de développer sa carrière, la majorité des scènes concerne les dynamiques amoureuses entre les personnages. Ceci est particulièrement le cas dans la deuxième saison qui s'articule en grande partie autour de la sexualité, des conflits romantiques et de plusieurs cas d'infidélité. Comme le résume d'ailleurs

⁹ Cette volonté de favoriser les pratiques de visionnement intergénérationnel et familial est d'ailleurs souvent mentionnée par les producteurs et diffuseurs. Comme l'affirme notamment la productrice Sophie Despars : « On mise davantage sur le *coviewing* » (citée dans Lambert, 2016). De même, la vice-présidente Commercialisation et contenu chez Vidéotron, Caroline Paquet, souligne que *La Dérive* propose « un univers qui intéressera autant les parents que leurs enfants », et qu'elle est donc « [p]arfaite pour l'écoute en rafale en famille » (communiqué de presse de Vidéotron, 2018).

Christian Laurence, auteur et réalisateur de la série : « j’avais envie d’explorer les relations psychologiques des personnages. Les liens qu’ont tissés les personnages deviennent intéressants. Il y a aussi les triangles amoureux, l’éveil de la sexualité... » (BUM Interactif, 2018).

Certes, les lourdes contraintes budgétaires qui pèsent sur la production de séries télé au Québec, dont les budgets ont drastiquement chuté dans les dernières années et sont incomparables à ceux des plateformes états-uniennes¹⁰ —, est probablement l’un des facteurs ayant restreint le nombre de scènes de course automobile pouvant être tournées. Néanmoins, il nous semble également manifeste que cette marginalisation des scènes concernant la course ou le parcours professionnel de Julia sont aussi dues aux tendances narratives des séries pour ados. En effet, qu’elles soient conçues pour des services de TPC ou pour la télévision linéaire, les séries pour ados tendent à valoriser la teneur émotionnelle d’un moment plutôt que de mettre pleins feux sur l’action, y compris lors du traitement de scènes traumatiques. Sur ce point, *La Dérive* ne diffère donc pas d’autres séries québécoises pour ados qui ont été diffusées sur la télévision linéaire durant la même période, comme *Clash* (Super Écran, 2018-2021), *Campus* (VRAK, 2021) ou *Jérémie* (VRAK, 2015-2019).

Dans *La Dérive*, lorsque des scènes portent sur la course automobile, des techniques de réalisation et de montage sont souvent employées afin d’y valoriser le vécu émotionnel des personnages et la thématique du relationnel. Par exemple, lors d’une scène très significative (s01e03), Julia enseigne les rudiments de la mécanique automobile à son coéquipier Alex (Samuel Gauthier), après avoir constaté qu’il était incapable d’entretenir son kart lui-même. Julia se lance alors dans une description technique des différentes pièces de l’engin, mais après quelques secondes seulement, une musique extradiégétique sature la bande-son, empêchant

¹⁰ Par exemple, les première et deuxième saisons de *Stranger Things* ont bénéficié respectivement d’un budget de 6 et 8 millions de dollars américains par épisode (Ryan et Littleton, 2017). Pour la quatrième saison, Netflix disposait d’un budget de 30 millions de dollars américains par épisode (Flint, 2022). À titre de comparatif, au Canada, le budget moyen pour une série télé de fiction en langue française pour l’année 2020-2021 s’élevait à 619 000\$ par épisode/heure de contenu, et à 288 000\$ par épisode/heure de contenu pour une série jeunesse (ACPM et al., 2021, p. 41).

d'entendre ses paroles. De cette façon, la construction narrative de la scène laisse sous-entendre que les propos techniques de Julia sont moins importants que la question de l'idylle naissante entre les deux protagonistes, ce que la musique choisie et les plans rapprochés sur les visages souriants et complices de Julia et Alex permettent d'ailleurs de confirmer. Par conséquent, ce qui nous semble à l'œuvre dans *La Déraper* est cette volonté, à travers le contenu de certains dialogues, de proposer un modèle différent et contre-stéréotypé de la féminité adolescente, tout en reproduisant une structure narrative (construction syntaxique) relativement conformiste, où la question du relationnel l'emporte sur d'autres champs d'intérêt, d'une manière similaire à ce qu'on retrouve dans les séries pour ados depuis fort longtemps.

5. *L'Académie* et *La Déraper* : déconstruction ou modernisation d'une binarité?

Sans nier les différences entre les deux séries, une analyse comparative a permis de mettre en lumière certaines similitudes que nous pourrions identifier à bon droit comme étant des tendances narratives centrales des *teen series*. Malgré la diversité des thématiques abordées et la multitude d'arcs narratifs, une importance centrale semble encore être accordée aux relations amoureuses et — dans une moindre mesure — amicales. Ce faisant, la structure narrative contribue à reproduire une vision relativement binaire du social opposant les garçons et les filles. Comme le résume Stefania Marghitu : « In ways more blatant than other genres, teen TV is a gender factory, much like high schools themselves, where the subject matter continually fixates on good and bad versions of masculinity and femininity » (2021, p. 5).

Dans *L'Académie*, l'ensemble du récit tend à renforcer une telle vision binaire et normative des genres. Les disputes entre les personnages principaux féminins sont majoritairement dues aux garçons et aux relations amoureuses. En ce sens, les relations gars-filles sont majoritairement envisagées sous l'angle amoureux, la seule amitié mixte explorée par la série étant celle de Scarlett et Théo, et même cette dernière est affectée par la peur et la jalousie de la copine de Théo (Marie). Dans *La Déraper*, une plus grande mixité de genre est certes possible grâce à la prémisse de la série, soit celle de l'incursion de Julia dans un univers traditionnellement défini comme masculin; le récit priorise néanmoins les interactions amoureuses entre filles et garçons. Même l'amitié entre deux personnages secondaires (Cathie et Matt) se conclut, dans un

revirement de situation fort précipité, par le développement d'une idylle amoureuse (s03e09). Dans un même ordre d'idées, le récit des deux séries s'articule autour de nombreux triangles amoureux (quatre dans *L'Académie*, trois dans *La Dérive*), ce qui représente depuis longtemps une caractéristique phare des *teen series* et contribue à la reproduction d'une vision relativement binaire et hétéronormative des identités de genre (Pasquier et Heurtin, 1997 ; Lauzen, Dozier et Horan, 2008).

En tant que « fabriques du genre » (Marghitu, 2021), ces fictions reprennent également à leur compte une tendance narrative phare des *teen series*, soit celle de l'inclusion du personnage de la *mean girl* — une jeune femme qui agit à titre d'opposante aux personnages principaux féminins et qui, par ses comportements ou traits de caractère (trahison, égoïsme, sexualité plus libre, jalousie, etc.) exemplifie un « mauvais » modèle de féminité. Par la négative, elle contribue également à valoriser la féminité exprimée par les adolescentes plus centrales au sein du récit. Dans *L'Académie*, le personnage de Julie Couture (surnommée « Julie-la-conne » par les autres filles) apparaît sporadiquement dans l'histoire afin de nuire à Agathe, Wendy ou Marie, les insulter et les harceler. De même, dans *La Dérive*, deux personnages secondaires féminins occupent une fonction similaire (Géraldine et Audrey-Ève), soit celle de contrecarrer les plans amoureux et professionnels de Julia, dans un cas en cherchant à séduire son petit ami, dans l'autre en séduisant son père et en tentant de saboter les plans professionnels de la jeune femme au sein de l'équipe Athéna. À l'instar de nombreuses séries, ces « mauvais » modèles de féminité connaissent toutefois une rédemption vers la fin du récit, ce qui permet de revaloriser, en dernière instance, leur adhésion à des normes de bienséance, de bienveillance et de solidarité.

Une analyse narratologique mène par ailleurs au constat que ces séries accordent une plus grande visibilité à la diversité sexuelle et de genre, et donc à la *queerness* de certains personnages; cependant, les identités et sexualités non-normatives y demeurent dans une position secondaire. Sur ce point, le caractère novateur de *L'Académie*, dont l'un des personnages centraux est Wendy, une adolescente lesbienne et racisée, se doit d'être souligné. Son attirance envers les femmes et l'intersection de son orientation sexuelle avec son identité

ethnoculturelle sont abordées dans plusieurs scènes. Une autre femme racisée avec laquelle Wendy développera une relation amoureuse (Ève), apparaît aussi comme un personnage secondaire récurrent de la saison 3. Par ailleurs, sa principale flamme, Scarlett, affirme explicitement ne pas vouloir être « étiquetée » (s02e02) quant à son orientation sexuelle, ce qui permet de mettre de l'avant un discours s'opposant au binarisme, et qui rejoint plutôt une vision de la *queerness* en tant que non-identité valorisant l'indétermination et la fluidité de la sexualité (Anzaldúa, 1991 ; Edelman, 2004 ; Giffney, 2009). De même, durant la troisième saison, le récit s'attarde sur Wendy et Scarlett qui contestent ouvertement les propos homophobes et les tentatives d'imposition de codes vestimentaires sexistes par Agnès, la mère de Julie Couture et présidente du conseil d'administration de l'Académie. En revanche, tout en reconnaissant qu'une place non négligeable soit accordée à la diversité sexuelle et de genre dans *L'Académie*, les identités et sexualités queer demeurent moins souvent représentées que celles des personnages blancs hétérosexuels. Autrement dit, les identités et sexualités non-normatives font l'objet d'un moins grand investissement narratif, ce qui contribue à leur marginalisation au sein du récit. Plus encore, les relations non-hétérosexuelles font l'objet d'une moins grande monstration.

Du côté de *La Dérape*, cette marginalisation apparaît encore plus flagrante. En effet, cette série accorde très peu de place à la diversité sexuelle et de genre, les seuls personnages identifiés comme queer étant secondaires ou tertiaires. Ce faisant, la série reproduit une tendance tenace au sein des médias audiovisuels qui consiste à reléguer les personnages racisés et/ou queer à des rôles secondaires (Kohnen, 2017, p. 50-51 ; cf. aussi White, 1999, p. 152). Comme le résume Melanie E.S. Kohnen : « Discourses of whiteness and heterosexuality thus reinforce one another via narrative organization » (2017, p. 51). Ainsi, deux personnages qui ne font l'objet que de deux brèves apparitions dans la saison 3 affirment explicitement leur attirance pour des personnes de même genre. Or, le contexte de ces scènes, et surtout le caractère insistant du personnage masculin qui ne cache pas son attirance envers Alex, semble contribuer à représenter les personnages queer comme étant hypersexualisés, voire harcelants.

Plus intéressant encore est le cas du personnage récurrent de Cathie (Romane Denis), une amie de Julia. Présente depuis le début de la série, Cathie est une jeune femme brillante, cultivée et politisée dont le caractère anticonformiste mène souvent ses ami·e·s à encenser sa personnalité unique et « intense ». Alors que rien n'est mentionné sur sa sexualité durant la majorité du récit, un arc narratif de la troisième saison mène à des rapprochements avec Matt St-Pierre. Un soir, en la ramenant chez elle, Matt tente de l'embrasser, mais Cathie le repousse alors violemment. Ses propos révèlent ensuite qu'elle est attirée par les femmes.

Moi, ça, c'est...c'est non. Je veux pas que tu m'embrasses, Matt. Je veux pas que personne m'embrasse! Sauf peut-être une femme. Parce que oui, figure-toi que moi, je suis aux femmes. En tout cas, je pense...Je pense que si [elle bégaye un peu] je voulais qu'un jour on me touche, ça serait probablement plus une femme. Mais en même temps, je veux pas facque on le saura jamais. Pis de toute façon, ça, c'est pas des affaires de personne [elle hausse le ton] sauf de moi! Facque non, ma réponse est non, Matt St-Pierre! Mon consentement s'arrête ici! (s03e07)

Cette scène, qui place Cathie sur le spectre de l'asexualité, de l'aromantisme ou du saphisme, contribue à associer ce personnage à une sexualité non-normative. Or, le côté radical d'une telle déclaration est ensuite rapidement désamorcé, puisque Cathie décide dans l'épisode suivant de donner une deuxième chance à Matt et lui demande de reproduire la même scène du baiser. Alors que Matt s'interroge sur cette volte-face, Cathie répond du tac-au-tac : « Personne décide de ce que je préfère » (s03e09). Bien que ces propos n'invalident en rien le potentiel queer du personnage, il demeure néanmoins significatif que les désirs non-normatifs de la jeune femme aient été rapidement occultés au profit de la mise en scène d'une romance hétérosexuelle. Ce désaveu inscrit la série dans une logique de *queerbaiting*, c'est-à-dire la suggestion première de la *queerness* d'un personnage, souvent à des fins de promotion auprès des fans LGBT+, suivie de sa négation afin de ne pas déplaire aux publics *mainstream* (Ng, 2017 ; Bridges, 2018 ; Brennan, 2019). Ce constat est significatif, puisque la distribution de la série sur un service de TPC aurait pu au contraire favoriser un affranchissement de cette logique du *queerbaiting* qu'on retrouve souvent sur la télévision linéaire, et surtout sur les chaînes généralistes, étant donné que les créateur·rice·s n'ont plus à se soucier de rejoindre un public large ou craindre de froisser certains publicitaires. Comme l'ont montré certaines études, les

séries pour ados qui sont destinées à un portail en ligne peuvent en effet revendiquer une posture queer beaucoup plus explicite (Marghitu, 2021 ; Russo, 2021), ce qui ne semble pas être le cas pour *La Dérape*.

Les constats précédents concernant certaines similitudes entre les deux séries pour ados de Club Illico, soit la centralité du relationnel et des romances hétérosexuelles, nous semblent pouvoir s'expliquer comme résultant d'une volonté de moderniser les histoires, tout en reproduisant la structure syntaxique des *teen dramas* afin d'assurer la reconnaissance et la familiarité architextuelle des récits pour un public dont les pratiques de visionnement sont désormais transnationales. Ceci rejoint donc nos constats précédents concernant le renouvellement sémantique de ces séries (l'inclusion de personnages féminins forts et agentifs, l'opposition verbale à la romance dans *L'Académie*, le développement du récit de *La Dérape* dans un environnement rare pour une *teen series*, soit celui de la course automobile), mais leur priorisation conformiste des relations amoureuses à travers leur construction syntaxique. Nous pourrions ainsi proposer de considérer le passage à l'âge adulte à travers l'accomplissement émotionnel par les voies de la romance monogame, habituellement hétéronormative, comme étant la grande syntaxe des séries pour ados. Certes, il importe de ne pas considérer le genre de la série pour ados, ou n'importe quel autre, comme étant anhistorique (Altman, 1984), puisque sa sémantique tout comme sa syntaxe peuvent se modifier avec le temps. Néanmoins, en distinguant ces deux plans d'analyse, il nous semble possible de mieux comprendre comment les séries pour ados de Club Illico tentent de proposer un contenu local, original et contre-stéréotypé, tout en cherchant néanmoins à s'inscrire narrativement, c'est-à-dire syntaxiquement, dans le genre transnational de la *teen series*. Face à ces constats, une réponse en demi-teintes s'impose : les contenus des séries pour ados semblent évoluer et chercher à innover, en ce qui concerne les thématiques et la construction narrative des personnages, lorsqu'elles sont destinées à une diffusion sur un service de TPC; toutefois, la forme des récits, quant à elle, tend à demeurer la même.

Sans chercher à expliquer entièrement la situation par une prise en compte du contexte, il importe tout de même de préciser que les particularités du marché québécois peuvent expliquer

cette volonté de conserver une structure narrative relativement classique et des récits à dominante hétéronormative. En effet, bien que ces séries dites « originales » aient été prioritairement destinées à une distribution sur Club Illico, elles ont aussi été diffusées ultérieurement sur la télévision linéaire, plus précisément sur la chaîne généraliste TVA (diffuseur phare de l'entreprise Québecor). Contrairement aux États-Unis, les séries originales produites au Québec pour les services de TPC sont donc encore, dans la majorité des cas, destinées à une distribution *prioritaire* (c'est-à-dire en primeur), plutôt qu'à une distribution *exclusive*, en ligne. La petite taille du marché justifie la nécessité de multiplier les fenêtres de diffusion d'une série afin d'accroître sa visibilité et sa rentabilité. En ce sens, même si une série peut chercher à innover afin de rejoindre un public cible en ligne, et ainsi afficher ses accointances avec certaines séries états-uniennes jugées plus progressistes, il faut s'assurer qu'elle puisse également attirer un public plus large et intergénérationnel une fois diffusée sur la télévision linéaire. Cette situation force ainsi à conserver une structure narrative relativement formatée, caractérisée entre autres par l'imposition d'une durée fixe pour les épisodes et une construction narrative pouvant être harmonieusement entrecoupée de pauses publicitaires. La production sérielle se trouve ainsi coincée entre deux modèles de diffusion aux contraintes de production distinctes, ce qui peut poser un frein aux tentatives d'innovation narrative et idéologique.

Précisons aussi que les plateformes de télévision en ligne recèlent certes un potentiel d'innovation et de représentation d'une plus grande diversité, mais que cela n'est jamais une garantie. Comme l'affirme Aymar Jean Christian (2018), le développement de la télévision en ligne, sous l'impulsion de plateformes populaires comme Netflix et Amazon Prime Video, peut en effet s'orienter vers une reproduction de stratégies de production de la *legacy television*, venant ainsi poser ainsi un frein à la diversité et à l'innovation (Christian, 2018). Un tel constat s'applique tout à fait au cas de la plateforme Club Illico, et plus largement de la TPC au Québec, dont le développement demeure assujetti aux grandes entreprises/sociétés de diffusion.

Plus encore, bien que nous cherchions à identifier dans cet article certaines tendances narratives des séries pour ados produites au Québec, rappelons qu'il serait présomptueux de conclure que

l'enjeu créatif que nous avons soulevé est exclusif à ce territoire, sur la base de deux séries seulement. Nos constats gagneraient donc à être mis à l'épreuve de productions étrangères afin de vérifier s'il ne renverrait pas à un enjeu plus global, et qui serait propre à la production sérielle à l'ère de l'hégémonie des grandes plateformes transnationales comme Netflix. Autrement dit, cette tension entre conservatisme et progressisme que nous avons mise en lumière est peut-être observable dans les séries pour ados produites dans d'autres contextes nationaux. C'est du moins ce que nous pouvons avancer comme hypothèse, sur la base des constats d'Amanda D. Lotz (2022) concernant ce type de série. Selon cette chercheuse, les *teen series* représenteraient effectivement un genre sériel particulièrement propice aux références transnationales, par volonté de rejoindre un public davantage délocalisé que celui des autres fictions: « One taste cluster — and corresponding taste community — where non-geographic proximity is clearly prioritized is among titles about young adults. For teen viewers, interest in stories about being a teen seems to be a much stronger aspect of identity than the proximity of local references » (2022, p. 170). Vue sous cet angle, la tension entre conservatisme et progressisme au sein des séries pour ados pourrait s'avérer presque inévitable, compte tenu de la volonté de rejoindre un large public dont l'intérêt commun pour des histoires d'adolescent·e·s peut cacher de grandes divergences idéologiques.

En terminant, mentionnons que malgré les ambivalences que nous avons observées, les séries *L'Académie* et *La Dérape* s'avèrent distinctives au sein de l'offre télévisuelle québécoise et ce, tout simplement parce qu'elles sont des séries pour ados. Rappelons en effet que la seule chaîne spécialisée québécoise visant un public adolescent (VRAK), dont les revenus étaient « en chute libre depuis au moins cinq ans » (Siag, 2023), a mis fin à ses activités le 1^{er} octobre 2023. La disparition de cette chaîne spécialisée témoigne de la difficulté à rentabiliser une programmation télévisuelle destinée aux adolescent·e·s au Québec. En ce sens, les services de TPC comme Club Illico affichent le potentiel, non négligeable, d'offrir une programmation de *teen series* locales que la télévision linéaire semble bien en voie de renier catégoriquement.

Conclusion

Notre analyse de deux séries pour ados de Club Illico a permis de montrer comment les choix de projets opérés par Vidéotron pour son service de vidéo sur demande en ligne visent, à première vue, à présenter des modèles identitaires alternatifs, voire contre-stéréotypés. Les deux fictions étudiées proposent en effet des récits qui déconstruisent certains stéréotypes de genre concernant la féminité adolescente.

Toutefois, en distinguant la construction *syntaxique* et *sémantique* des séries, l'analyse a permis de constater que les récits reproduisent malgré tout, à travers l'articulation de leur structure narrative, une vision genrée de l'adolescence qui priorise le relationnel et les romances entre filles et garçons. Plus spécifiquement, leur construction narrative demeure infléchie idéologiquement par certaines conceptions traditionnelles de la féminité, une survalorisation du relationnel et une marginalisation des identités et sexualités queer.

Ces constats peuvent aider à mieux comprendre certains enjeux représentationnels des séries pour ados à l'ère de la télévision par contournement. D'un côté, les services de TPC, par leur capacité à viser des publics plus restreints (*narrowcasting*) (Barker et Wiatrowski, 2017), peuvent se présenter comme des alternatives au manque de représentation de la diversité à la télévision linéaire — un argument de vente d'ailleurs privilégié par Netflix (Jenner, 2018 ; Wiart, 2022). De l'autre côté, la petite taille du marché québécois enjoint à ne pas risquer l'aliénation du public moyen envisagé, ce qui peut mener à une continuation des discours participant à la marginalisation de la diversité, tel que démontré par la pratique du *queerbaiting* dans *La Dérape*. Bien que l'étude approfondie de deux séries ne soit aucunement suffisante pour procéder à des généralisations, elle enjoint néanmoins à poursuivre les recherches concernant les contenus jeunesse produits au Québec et au Canada à l'ère numérique et, par le fait même, à réfléchir plus longuement aux stratégies de valorisation paradoxale de la diversité culturelle et de genre qu'on peut retrouver sur les plateformes de *streaming*.

Références

ALTMAN R. (1984), « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, p. 6-18.

ALTMAN R. (1999), *Film/Genre*, Londres, BFI/Palgrave Macmillan.

ATN (Académie de la transformation numérique) (2022), *NETendances 2021 - Portrait numérique des foyers québécois*, vol. 11, n° 3.

ANZALDÚA G. (1991), « To(o) Queer the Writer – Loca, escritora y chicana », in B. Warland (dir.), *InVersions: Writings by Dykes, Queers and Lesbians*, Vancouver, Press Gang publishers, p. 249-264.

ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DE LA PRODUCTION MÉDIATIQUE (AQPM), MINISTÈRE DU PATRIMOINE CANADA, TÉLÉFILM CANADA ET GROUPE NORDICITÉ LTÉE (2021), *Profil 2021: Rapport économique sur l'industrie de la production de contenu sur écran au Canada* [rapport], <https://www.aqpm.ca/medias/documents/Profil_2021_FR.pdf>.

BANKS M. J. (2004), « A Boy for All Planets: *Roswell*, *Smallville* and the Teen Male Melodrama », in G. Davis et K. Dickinson (dir.), *Teen TV: Genre, Consumption and Identity*, Londres, BFI Publishing, p. 17-28.

BARKER C. et WIATROWSKI M. (dir.) (2017), *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, Jefferson, McFarland & Company.

BARRETTE P. (2024), « La série *Blue Moon*, un laboratoire pour les séries originales de télévision par contournement (TPC) locale », *Kinephanos*, vol. 10, n° 1, p. 70-93.

BISCARRAT L. (2019), « Montrez ce sexe que je ne saurais voir : genre et sexualité dans la série *Sex Education* (Netflix, 2019) », *Mouvements*, vol. 3, n° 99, p. 104-110.

BOISVERT S. (2019a), « À l'ombre du géant Netflix : les orientations narratives et idéologiques des séries originales du portail en ligne Club Illico », *Quebec Studies*, n° 67, p. 135-157.

BOISVERT S. (2019b), « De la qualité et des hommes : la rhétorique transnationale de la légitimité télévisuelle et la distinction genrée des séries télévisées québécoises », *Contemporary French Civilization*, vol. 44, n° 2-3, p. 167-186.

BRENNAN J. (dir.) (2019), *Queerbaiting and Fandom*, Iowa City, University of Iowa Press.

BRIDGES E. (2018), « A genealogy of queerbaiting: Legal codes, production codes, 'bury your gays' and 'The 100 mess' », *Journal of Fandom Studies*, vol. 6, n° 2, p. 115-132.

BUM INTERACTIF (2018, 9 août), « “La dérape 2” en tournage près de Québec », *CKOI*, <<https://www.ckoi.com/nouvelles/showbiz/135899/la-derape-2-en-tournage-pres-de-quebec>>.

BYERS M. (2005), *Growing Up Degrassi: Television, Identity and Youth Cultures*, Toronto, Sumach Press.

BYERS M. (2006), « I Am (A) Canadien(Ne): Canadian Girls and Television Culture », in Y. Jiwani, C. Steenbergen et C. Mitchell (dir.), *Girlhood: Redefining the Limits*, Montréal, Black Rose Books, p. 227-242.

CHRISTIAN A. J. (2018), *Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television*, New York, New York University Press.

CREEBER G. (2006), *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, Londres, BFI Publishing.

COUSIN C. (2018), *Netflix & Cie: Les coulisses d'une (r)évolution*, Paris, Armand Colin.

DAVIS G. (2004), « 'Saying It Out Loud': Revealing Television's Queer Teens », in G. Davis et K. Dickinson (dir.), *Teen TV: Genre, Consumption and Identity*, Londres, BFI Publishing, p. 127-140.

DELVAUX M. (2019), *Le Boys club*, Montréal, Remue-ménage.

DHAENENS F. (2013), « Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in *Glee* », *Journal of Youth Studies*, vol. 16, n° 3, p. 304-317. doi: [10.1080/13676261.2012.718435](https://doi.org/10.1080/13676261.2012.718435)

DUMAIS M. (2018, 25 août), « Quand la télé traditionnelle s'offre une cure de jeunesse », *Le Devoir*, <<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/535134/quand-la-tele-traditionnelle-s-offre-une-cure-de-jeunesse>>.

EDELMAN L. (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durnham, Duke University Press.

FERRARIS F. S. G. (2018, 16 juin), « La série pour ados en mutation », *Le Devoir*, <<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/530345/grand-angle-la-serie-pour-ados-en-mutation>>.

FLINT J. (2022, 21 avril), « Netflix, Facing Reality Check, Vows to Curb Its Profligate Ways », *Wall Street Journal*, <<https://www.wsj.com/articles/netflix-facing-reality-check-subscriber-loss-stock-plummet-cut-costs-vows-to-curb-its-profligate-ways-11650547424>>.

FONDS DES MÉDIAS DU CANADA (2019, 5 avril), *Télévision linéaire au Canada : État des lieux* [rapport], <<https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/donnees-sur-lindustrie/television-lineaire-canada>>.

GAUDREAULT A. et JOST F. (2017), *Le Récit cinématographique: Films et séries télévisées*, 3e éd., Malakoff, Armand Colin.

GIFFNEY N. (2009), « Introduction: The 'q' Word », in N. Giffney et M. O'Rourke (dir.), *The Ashgate Research Companion to Queer Theory* (p. 1-13), Farnham, Angleterre et Burlington, Ashgate.

GOSSELIN F. (2021, 28 juillet), « La guerre des flux : vers une saturation budgétaire des consommateurs canadiens? », *Fonds des médias du Canada* [rapport], <https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/la-guerre-des-flux-vers-une-saturation-budgetaire-des-consommateurs-canadiens/?utm_medium=email&utm_campaign=Infolettre%20FMC%20%2020210813&utm_content=Infolettre%20FMC%20%2020210813+CID_4d1ef11b97a8565cb93b927d7a2b08e4&utm_source=Campaign%20Monitor&utm_term=Sur%20notre%20site%20Web>.

HAMON P. (1977), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

JENNER M. (2018), *Netflix and the Re-Invention of Television*, Cambridge, Palgrave Macmillan.

JOHNSON C. (2019), *Online TV*, Londres/New York, Routledge.

KIELWASSER A. P. et WOLF M. A. (1992), « Mainstream television, adolescent homosexuality, and significant silence », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 9, n° 4, p. 350-373.

KOHNEN M.E.S. (2017), *Queer Representation, Visibility, and Race in American Film and Television*, New York, Routledge.

LAMBERT M.-È. (2016, 13 décembre), « Deux nouvelles séries à saveur régionale », *La Voix de l'Est*, <<https://www.lavoixdelest.ca/arts/deux-nouvelles-series-a-saveur-regionale-f4846e861258c0efae5730563d70ff87>>.

LAUZEN M. M., DOZIER D. M. et HORAN N. (2008), « Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 52, n° 2, p. 200-214.

LEVINE E. (2009), « National television, global market: Canada's *Degrassi: The Next Generation* », *Media, Culture & Society*, vol. 31, n° 4, p. 515-531.

LOBATO R. (2018), « Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix », *Television & New Media*, vol. 19, n° 3, p. 241-256.

LOBATO R. (2019), *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*, New York, New York University Press.

LOTZ A. D. (2017), *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Ann Arbor, University of Michigan Library.

LOTZ A. D. (2018), *We Now Disrupt this Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge/Londres, The MIT Press.

MACÉ É. (2006), *La société et son double : Une journée ordinaire de télévision*, Paris, INA/Armand Colin.

MARGHITU S. (2021), *Teen TV*, New York, Routledge.

McKINLEY E. G. (1997), *Beverly Hills 90210: Television, Gender, and Identity*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

MILLERAND F., THOËR C., DUQUE N. et LÉVY J. J. (2018), « Le “divertissement connecté” au sein du foyer : une enquête auprès des jeunes Québécois », *Enfances, Familles, Générations*, n° 31. <https://doi.org/10.7202/1061776ar>

MITTELL J. (2006), « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap*, n° 58, p. 29-40.

MITTELL J. (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York/Londres, New York University Press.

MOSELEY R. (2008), « The Teen Series », in Creeber G. (dir.), *The Television Genre Book* (2^e éd.), Londres, BFI Publishing, p. 52-54.

NG E. (2017), « Queerbaiting and the Contemporary Media Landscape in Rizzoli & Isles and The 100 », *Transformative Works and Cultures*, n° 24.

OSGERBY B. (2004), « ‘So Who’s Got Time for Adults!’: Femininity, Consumption and the Development of Teen TV – from *Gidget* to *Buffy* », in G. Davis et K. Dickinson (dir.), *Teen TV: Genre, Consumption and Identity*, Londres, BFI Publishing, p. 71-86.

PAPINEAU P. (2016, 13 décembre), « Club Illico à la conquête des adolescents », *Le Devoir*, <<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/486956/club-illico-a-la-conquete-des-ados>>.

PASQUIER D. et HEURTIN J.-P. (trad.) (1997), « Télévision et apprentissages sociaux : les séries pour adolescents », *Sociologie de la communication*, vol. 1, n° 1, p. 811-830.

RUSSO S. (2021), « ‘You are, like, so woke’: Dickinson and the anachronistic turn in historical drama », *Rethinking History*, vol. 25, n° 4, p. 534-554.

RYAN M. et LITTLETON C. (2017, 26 septembre). « TV Series Budgets Hit the Breaking Point as Costs Skyrocket in Peak TV Era », *Variety*, <<https://variety.com/2017/tv/news/tv-series-budgets-costs-rising-peak-tv-1202570158/>>.

SAUKKO P. (2003), *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*, Los Angeles, SAGE.

SEPULCHRE S. (2004), « Quand les héros se font multiples : le cas de la série *PJ* », dans BEYLOT, P. et SELIER, G. (dir.), *Les séries policières*, Paris, L’Harmattan, p. 171-189.

SEPULCHRE S. (2006), « Les fictions à épisodes télévisuelles : Quelle place pour les personnages secondaires face aux héros multiples? », *Belphégor*, vol. 6, n° 1.

SEPULCHRE S. (2011), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck.

SIAG J. (2023, 4 septembre), « La fin programmée de Vrak », *La Presse*,
<https://www.lapresse.ca/arts/television/2023-09-04/la-fin-programmee-de-vrak.php#:~:text=L'%C3%A9quipe%20de%20la%20s%C3%A9rie,d%C3%A9branch%C3%A9e%20le%201er%20octobre>.

THOËR C., MILLERAND F., VRIGNAUD C., DUQUE N. et GAUDET J. (2015). « “Sur le web, je regarde des vidéos, des séries et des émissions” : catégorisation des contenus de divertissement visionnés en ligne par les jeunes de 12 à 25 ans », *Comunicazioni sociali - Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, n° 2, p. 191-207.

VIDÉOTRON (2018, 15 février), « La Dérape : Nouvelle série originale disponible dès maintenant sur Club Illico », <<https://corpo.videotron.com/salle-de-presse/la-derape-nouvelle-serie-originale-disponible-des-maintenant-sur-club-illico>>.

WHITE P. (1999), *UnInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press.

WIART L. (2022), « Quand Netflix fait de la diversité son meilleur argument commercial », *Nectart*, vol 1, n° 14, p. 72-83.

Stéfany Boisvert est professeure à l'École des médias de l'UQAM. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), elle est également codirectrice du Laboratoire de recherche sur la culture de grande consommation et la culture médiatique au Québec (LaboPop). Elle se spécialise dans l'étude de la télévision, de la sérialité, des nouvelles plateformes numériques et de la culture populaire, en s'intéressant plus particulièrement aux enjeux féministes, de genre et de diversité reliés aux nouvelles productions médiatiques et sérielles. Entre autres projets, elle réalise actuellement une recherche sur la production de contenus originaux francophones sur les services de télévision par contournement au Canada.

Dominique Gagnon est étudiante au doctorat en communication à l'Université du Québec à Montréal. Après s'être intéressée à la représentation de l'actualité politique dans l'émission Saturday Night Live dans le cadre de son mémoire de maîtrise, Dominique a décidé de se pencher sur les études de fans dans le cadre de ses études doctorales. Plus précisément, elle s'intéresse au phénomène des anti-fans, qui sont des individus proposant des lectures oppositionnelles de diverses productions médiatiques et culturelles et dont les pratiques sont encore à ce jour peu documentées empiriquement. Pour sa thèse, elle s'intéressera spécifiquement aux pratiques anti-fanniques autour de franchises médiatiques féminisées.

Théo Boisvert est étudiant-e à la maîtrise en communication à l'UQAM. Ayant toujours eu à cœur l'analyse de la diversité sexuelle et de genre dans les médias, iel s'intéresse actuellement à la manifestation de la queerness au travers de la monstruosité dans les productions médiatiques par des créateur-trice-s indépendant-e-s.

Abstract: This paper focuses on original TV series aimed at teenage audiences and distributed by Videotron's Club Illico platform. Through a textual analysis of two original series, *L'Académie* (2017-2020) and *La Dérape* (2018-2020), this paper highlights the discursive and

ideological orientations of these stories from a gender perspective. The analysis shows how counter-stereotypical narratives surrounding female adolescence nevertheless lead to the reproduction of a relatively classic narrative structure, ideologically influenced by some conceptions of femininity and an emphasis on interpersonal relationships. By distinguishing the *syntactic* and *semantic* construction of television series, the analysis therefore sheds light on teen series' representational issues in the era of VOD services.

Keywords: Teen series; Club Illico; Video on demand services; Gender; Narrative.