

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉNATURALISATION DES STÉRÉOTYPES MASCULINS DANS LA
SÉRIE TÉLÉVISÉE QUÉBÉCOISE *MINUIT, LE SOIR*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
PASCALE BUJOLD

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette recherche n'aura pas été un long fleuve tranquille.
Il y a deux ans que j'ai entamé cette épopée, aussi connue sous le nom de maîtrise.
Parsemée d'embûches, je crois finalement l'avoir conquise dignement.
Le présent mémoire en témoigne honnêtement, humblement.

Merci à ma directrice de recherche, Gabrielle Trépanier-Jobin.
D'avoir sans cesse cherché à repousser mes limites,
Je t'en suis plus que reconnaissante.

Merci à ma famille.
De m'avoir tolérée, contre les vents et marées de mon caractère.

Merci à Jean-Hugues,
Mon papa, qui a toujours été là, simplement.
La fierté dans tes yeux a été le carburant de cet accomplissement.

Merci à Micheline,
Ma maman, sans qui aucun mot n'aurait été transcrit sur ces pages blanches.
Tu m'as permis de donner le meilleur de moi-même.

Rendez-vous dans un autre monde ou dans une autre vie
Quand les nuits seront plus longues plus longues que mes nuits
Et mourir, oh mourir, mais de vivre et d'envie
Rendez-vous quand j'aurai dévoré mes appétits

Céline Dion, *Dans un autre monde*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
I.1 Mise en contexte	1
I.2 <i>Minuit, le soir</i>	3
I.3 Objectifs et questions de recherche	4
I.4 Structure du mémoire.....	7
CHAPITRE I - REVUE DE LITTÉRATURE.....	8
1.1 Études de genre au cinéma.....	8
1.2 Études de genre à la télévision	13
1.3 Études sur la masculinité dans les médias.....	17
1.4 Études sur les représentations alternatives de genre dans les médias	22
1.5 Études sur d'autres moyens de déconstruire l'hétéronormativité	25
1.6 Conclusion de chapitre.....	27
CHAPITRE II - CADRE THÉORIQUE.....	28
2.1 L'approche socioconstructiviste du genre.....	29
2.2 Performativité et performance du genre.....	33
2.3 Stéréotypes	37
2.3.1 Stéréotypes homme/femme.....	39
2.4 La naturalisation des stéréotypes	40
2.5 La dénaturalisation des stéréotypes de genre	44
2.5.1 La mise en scène de personnages <i>queer</i>	44
2.5.2 Jouer avec les règles du genre.....	46

CHAPITRE III - MÉTHODOLOGIE.....	50
3.1 Recherche exploratoire qualitative.....	50
3.2 Analyse de contenu qualitative	52
3.3 Subjectivité et bagage encyclopédique de l'analyste	53
3.3.1 L'intention de l'auteur.....	56
3.4 Corpus	57
3.5 Conclusion.....	59
CHAPITRE IV - ANALYSE DE LA SÉRIE <i>MINUIT, LE SOIR</i>	60
4.1 Description de l'émission.....	60
4.1.1 Protagonistes	60
4.1.2 Lieux principaux	62
4.2 Correspondance des protagonistes au modèle de la masculinité	63
4.2.1 Marc	64
4.2.2 Louis.....	68
4.2.3 Gaëtan	71
4.3 Influence des modèles sur la masculinité des personnages.....	79
4.3.1 Influence des pairs.....	79
4.3.2 Influence du père.....	81
4.3.3 Influence des médias	83
4.4 Modèles de masculinité générationnels	85
4.5. Insertion d'éléments subversifs.....	89
4.5.1 Homosexualité.....	89
4.5.2 Homosocialité	92
4.6 Synthèse de l'analyse	95
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	104

RÉSUMÉ

La présente recherche a pour but d'explorer le potentiel de dénaturalisation des conventions de la masculinité de la série télévisée *Minuit, le soir*. Bien que diffusée il y a plus d'une décennie, cette série télévisée véhicule des idées qui sont encore aujourd'hui innovantes sur le plan des représentations de la masculinité. Ce mémoire a pour objectif de voir en quoi cette production, conçue au Québec, met en scène des protagonistes d'une manière qui met en évidence ou questionne les règles de l'hétéronormativité. Suite à une analyse construite par une série d'allers-retours entre des théories et des séquences de la série, je souhaite proposer des constats hypothétiques qui pourraient éventuellement servir de point de départ à une étude de réception sur la série. Au terme de cette recherche, j'identifierai les stratégies de déconstruction des genres qui semblent à l'œuvre dans l'émission.

Diffusée à Radio-Canada de 2005 à 2007, *Minuit, le soir* raconte l'histoire de trois portiers dans une boîte de nuit montréalaise dirigée par une femme. Il s'agira d'analyser les quatre protagonistes de la série (comportements, physique, relations interpersonnelles, etc.) afin de voir s'ils déconstruisent certains stéréotypes associés à leur genre. Je m'intéresserai particulièrement au modèle hétéronormatif de la masculinité afin de voir comment les personnages négocient avec ses conventions. Plusieurs thématiques retiendront mon attention : les conflits générationnels, l'homophobie et l'homosexualité, la paternité, l'influence des médias, l'homosocialité, etc. Au terme de mon analyse, j'expliquerai que cette émission dénaturalise les stéréotypes de genre en répétant plusieurs codes hétéronormatifs pour mieux les mettre en évidence et les critiquer.

Mots-clés : série télévisée, genre, stéréotype, masculinité, hétéronormativité

INTRODUCTION

I.1 Mise en contexte

Les pratiques de consommation des médias audiovisuels connaissent depuis quelques années de grands bouleversements. L'offre de contenu est de plus en plus grande et diversifiée, alors que les spectateurs changent leurs habitudes télévisuelles et cinématographiques. L'émergence de plateformes telles que Netflix, Amazon Video, HBO GO, Tou.tv et bien d'autres engendre une complète redéfinition des paradigmes de consommation des spectateurs. Ce nouvel accès à la quantité phénoménale de contenu médiatique fait en sorte que les séries télévisées se retrouvent sur des sièges éjectables. Lorsqu'une émission est peu appréciée, le spectateur passe vite à autre chose. En 2015, alors qu'elle couvre la cérémonie des Emmy Awards, la journaliste Véronique Dupont (de l'Agence France-Presse) écrit dans La Presse :

La fragmentation de l'audience et les nouveaux modèles économiques de diffuseurs comme Netflix ou AMC, qui reposent sur les abonnements et non sur la publicité, permettent aussi de prendre davantage de risques créatifs. Netflix, AMC, HBO, ont pour « stratégie » de créer la sensation avec des séries phénomènes, « complexes, sophistiquées » qui font franchir le pas à de nouveaux abonnés. (Dupont, 2015)

Avec la redéfinition des habitudes de consommation des téléspectateurs, on assiste à la création de productions qui sont de plus en plus extravagantes. C'est entre autres le cas de *Game of Thrones*, qui a créé une véritable rupture avec tout ce qui s'était fait avant, notamment en ce qui concerne le budget (10 millions par épisode). À ce jour, *Game of Thrones* et *West World* restent deux des séries les plus dispendieuses de l'histoire du petit écran (Renfro, 2016 et Lemieux, 2016), déclassées depuis peu par la série *The Crown* de Netflix (Ganz, 2017). De toute évidence, les réalités

budgétaires québécoises sont bien différentes. En 2016, l'émission la plus coûteuse était la nouvelle adaptation des histoires de Séraphin Poudrier. Produite par Radio-Canada, *Les pays d'en haut* bénéficiait d'un budget de 800 000 \$ par épisode, alors que des séries lourdes comme *Blue Moon* et *l'Imposteur* ont eu droit à la somme de 500 000 \$ par épisode (Lemieux, 2016).

Au fil des années, la tendance s'est tournée vers des téléséries « à saveur de films ». « Les grandes téléséries qui nous sont offertes actuellement rivalisent avec les meilleurs films que tu as vus à Toronto ou à Cannes », écrivent Cassivi et Dumas (2016). Dû à un désir de surpasser la compétition, les grandes chaînes ont commencé à produire des émissions avec l'ambition, le budget et les effets spéciaux qui étaient jadis réservés aux productions cinématographiques hollywoodiennes. Dans leur article *La série québécoise du nouveau millénaire : une série télé distinctive*, Pierre Barrette et Yves Picard parlent de ce phénomène comme étant l'avènement d'une forme de *téléphilie* : « La série télévisée se rapproche davantage désormais d'une certaine idée du 7^{ième} art, celle justement qui anime la cinéphilie depuis au moins un demi-siècle » (2015 : 108).

Alors que la forme des téléséries évolue, les thèmes qu'on y aborde sont de plus en plus variés. On cherche la nouveauté, l'inédit, le petit quelque chose de spécial qui accrochera les plus coriaces « zappeurs ». Les grands réseaux, les chaînes spécialisées et les plateformes web prennent donc davantage de risques. Certaines séries cherchent à épater grâce à leurs exploits techniques, alors que d'autres vont plutôt aborder certains sujets tabous. On tente de se démarquer à travers des thématiques uniques qui risquent de déstabiliser les spectateurs tout en captivant leur attention. Le petit écran nous a jadis habitués à des productions grand public offrant un portrait plutôt conventionnel de l'homme et de la femme, mais on observe dorénavant une volonté d'ébranler le spectateur dans ses convictions les plus profondes. C'est le cas, notamment, des séries télévisées qui mettent de l'avant des thématiques ou des

personnages appartenant à la communauté LGBTQ (lesbienne, gai, bisexuel, trans et *queer*). *Orange is the New Black* (2013-), *Transparent* (2014-), *Glee* (2009-2015), *Modern Family* (2009-) ne sont que quelques exemples de séries américaines dont certains personnages dérogent au modèle conventionnel de la masculinité et de la féminité. Au Canada et au Québec, la tendance semble également prendre de l'ampleur depuis quelques années avec des séries telles que *La vie, la vie* (2001-2002), *Cover Girl* (2005), *Les hauts et les bas de Sophie Paquin* (2006-2009), *Tout sur moi* (2006-2012) et *Lâcher prise* (2017-).

On peut supposer qu'une certaine portion de l'auditoire est réticent devant ces représentations de genre moins hétéronormatives. Comme l'explique Gabrielle Trépanier-Jobin (2013), les spectateurs n'ont pas tous la même ouverture d'esprit lorsqu'il est question de « s'aventurer en terrain inconnu » (2013 : 234). Malgré cela, les scénaristes et les diffuseurs font de plus en plus preuve d'ouverture d'esprit face à l'insertion de personnages qui ne se conforment pas aux conventions sociales de leur genre d'appartenance. Une grande part de la société semble donc prête à voir apparaître à la télévision des personnages et des histoires défiant l'hétéronormativité, alors que les diffuseurs semblent prêts à prendre davantage de risques.

I.2 *Minuit, le soir*

Bien que ses personnages principaux n'appartiennent pas à la communauté LGBTQ, la série de fiction dramatique québécoise *Minuit, le soir* semble être un des précurseurs de cette tendance. Même si de plus en plus de productions médiatiques grand public ont tendance à mélanger les éléments normatifs et subversifs, *Minuit, le soir* semble se démarquer en poussant plus loin la déconstruction des codes hétéronormatifs. Lors de sa sortie, en 2005, cette série avait bouleversé de nombreux paradigmes télévisuels, tant au niveau de la réalisation qu'en ce qui concerne le

scénario. Diffusée à Radio-Canada, réalisée par Podz, cette production avait créé un véritable engouement et plusieurs critiques avaient souligné son originalité.

L'émission tourne autour de la vie quotidienne de Marc, Gaëtan et Louis, qui sont amis et travaillent comme portiers (*doormen*) au même bar depuis longtemps. Les trois protagonistes perdent soudainement leurs repères lorsqu'une certaine Fanny devient propriétaire du bar où ils travaillent et le transforme en boîte de nuit populaire qu'elle nomme le Sas. Du jour au lendemain, Marc, Gaëtan et Louis doivent s'adapter à de nouvelles contraintes : leur employeur est une femme, leurs nouveaux collègues masculins sont plus jeunes, plus beaux, plus instruits. Pour les trois *doormen*, ces changements soudains apportent leur lot de frustrations et de remises en question. *Minuit, le soir* est une fenêtre sur le monde obscur des boîtes de nuit montréalaises, mais les thèmes abordés dépassent largement ce contexte. La série traite de sujets divers comme la peur du vieillissement, l'homosexualité, l'amour à sens unique, le viol, les problèmes érectiles, la paternité, la prostitution, etc. Dans cet univers mystérieux où des âmes torturées cohabitent, on entre dans l'intimité des trois personnages masculins et d'un personnage féminin au métier atypique. Chacun des personnages cherche, à sa façon, à composer avec les normes de genre et les codes hétéronormatifs.

I.3 Objectifs et questions de recherche

L'objectif principal de ma recherche est de montrer comment *Minuit, le soir* bouscule certains stéréotypes de genre d'une manière qui peut faire réfléchir les spectateurs sans trop les brusquer. Plus précisément, il s'agira d'analyser la mise en scène, les comportements et les discours des personnages principaux, afin de comprendre comment ils incarnent les codes du schème hétéronormatif ou y dérogent. Cette recherche s'articulera autour de la question suivante : Comment la série télévisée

Minuit, le soir dénaturalise-t-elle les stéréotypes de la masculinité? Certaines sous-questions guideront également notre analyse :

- Comment la série *Minuit, le soir* expose-t-elle le caractère construit des conventions de la masculinité?
- Comment l'émission montre-t-elle le caractère changeant du modèle de la masculinité?
- Comment les protagonistes incarnent-ils ou se distancient-ils des codes de la masculinité?
- Les comportements et les discours des personnages semblent-ils influencés par des modèles de la masculinité?
- Comment la forme (les jeux de caméra, l'éclairage et le montage) contribue-t-elle à cette dénaturalisation?
- Comment la série *Minuit, le soir* se démarque-t-elle des autres séries télévisées grand public qui incorporent quelques éléments innovateurs?

Il s'agira d'analyser des séquences tirées des trois saisons de l'émission *Minuit, le soir*, afin de voir comment elles déconstruisent certains stéréotypes associés au sexe masculin sans nécessairement mettre en scène des personnages de la communauté LGBTQ. Le but sera de voir si certains éléments de l'émission détiennent le potentiel de dénaturaliser les normes de la masculinité même si les protagonistes performant, la plupart du temps, les rôles et les comportements traditionnellement associés aux hommes. L'objectif de la recherche n'est pas de mesurer l'impact de la série sur son auditoire ni de voir si elle transforme la conception que les spectateurs ont des hommes. Il s'agit plutôt d'analyser comment *Minuit, le soir* introduit des éléments pouvant potentiellement subvertir le système binaire des genres, grâce à un discours nuancé et destiné à un grand public.

Durant mon parcours universitaire en études cinématographiques et ma revue de littérature, j'ai constaté que les objets filmiques et télévisuels produits au Québec sont moins présents dans le champ des études de genre. À mon avis, le fait d'utiliser un objet médiatique créé au Québec permettra à cette recherche de se différencier par rapport à d'autres écrits portant sur ce type de problématique. De plus, il semble nécessaire d'étudier les productions d'ici et leurs représentations du masculin et du féminin afin de mieux comprendre où se positionnent les Québécois sur les questions de genre et voir si les mentalités ont évolué ces dernières années. Considérant que les objets culturels agissent comme les reflets plus ou moins décalés des enjeux et croyances de la société dans laquelle ils s'inscrivent (Poirier, 2004), il m'apparaît éclairant d'analyser une série d'ici. Les études sur le genre (*gender studies*) occupent un espace grandissant au sein des recherches médiatiques. La présente étude s'inspirera des concepts développés dans les recherches de cette discipline pour démontrer qu'il se fait aussi, chez nous, des représentations qui questionnent les codes de genre hétéronormatifs.

Si *Minuit, le soir* a fait couler beaucoup d'encre lors de sa diffusion, que ce soit au sujet de sa scénarisation, de sa réalisation ou de sa direction photo, je crois qu'il serait pertinent de revisiter cette production avec une approche différente et sous un autre angle. Rares sont les séries québécoises qui osent explorer l'intériorité des personnages et leur constante négociation de l'identité de genre avec autant d'intensité. Pour cette raison, cette production télévisuelle me semble mériter une attention particulière afin de mieux comprendre comment peut opérer la déconstruction des stéréotypes de genre dans les médias.

I.4 Structure du mémoire

Dans ce mémoire, je m'attarderai d'abord sur les recherches, articles et études présentant des caractéristiques semblables à mon mémoire, afin d'en faire ressortir les éléments qui pourraient m'être utiles pour analyser la série *Minuit, le soir*. J'en profiterai pour démontrer en quoi ma recherche se démarque des autres travaux effectués sur le sujet ou en quoi elle leur est complémentaire. Le second chapitre de ce mémoire sera consacré à l'élaboration d'un cadre théorique. J'expliquerai à quel courant de pensée se rattache ma conception de l'identité de genre. Je fournirai également un aperçu des différents concepts et théories qui nourriront mon analyse de la série *Minuit, le soir*, dont celui de stéréotype de genre, de masculinité, de performance (Goffman), de performativité (Butler), de naturalisation (Hall) et de dénaturalisation (Trépanier-Jobin). Puisque « [c]hacun regarde le film muni de lunettes particulières dont l'optique est précisément définie par un cadre d'interprétation spécifique » (Esquenazi, 2012 : 42), il sera question, dans ce chapitre, d'exposer les « lunettes » que je porterai afin d'interpréter l'objet médiatique choisi. Le troisième chapitre sera réservé à l'exposition de la méthodologie qui guidera ma recherche. Plus précisément, j'expliquerai les spécificités de l'approche qualitative exploratoire pour laquelle j'ai opté, ainsi que l'approche à partir de laquelle mon analyse de contenu sera réalisée. J'indiquerai comment j'assurerai la légitimité de mes interprétations, tout en précisant mon angle d'analyse. Pour conclure ce chapitre, je mentionnerai quels épisodes, extraits, personnages et saisons de la série passeront sous ma loupe. Finalement, le dernier chapitre du présent mémoire servira à l'analyse de la série *Minuit, le soir*. Cette cinquième section aura pour but de répondre à la question principale telle qu'élaborée dans les objectifs de recherche : comment la série *Minuit, le soir* dénaturalise-t-elle les codes rigides de la masculinité?

CHAPITRE I

REVUE DE LITTÉRATURE

Le présent chapitre a pour but de fournir un aperçu des études qui ont été menées au sein du domaine de recherche dans lequel je m'inscris, soit les études de genre médiatiques et plus particulièrement les études de genre télévisuelles. Il s'agit non seulement de faire un portrait de cette discipline d'un point de vue occidental, en m'attardant à ce qui a été écrit en Amérique du Nord et en Europe, mais également de fournir des outils conceptuels qui serviront à l'analyse de *Minuit, le soir*. Nous verrons que certaines recherches posent un regard critique sur la manière dont la féminité et la masculinité sont construites dans les médias, tout en mettant en évidence la nécessité de diversifier les représentations de genre. Nous constaterons ensuite que d'autres recherches soulignent l'ambivalence de certaines représentations médiatiques populaires, c'est-à-dire le fait qu'elles comportent, malgré leur caractère conventionnel, certains éléments subversifs prenant des formes diverses. Nous verrons enfin que certaines recherches se consacrent à l'étude des représentations médiatiques alternatives ou parodiques qui font voler les stéréotypes de genre en éclats. Au terme de ce parcours, j'indiquerai où se positionne ma recherche dans le champ d'études de genre médiatiques et ce qu'elle peut apporter à ce domaine de recherche.

1.1 Études de genre au cinéma

Les études de genre médiatiques se sont développées durant les années 1970, entre autres au sein des études cinématographiques anglo-saxonnes. Des auteurs comme Claire Johnston (1975) comparent les personnages féminins et masculins des films

hollywoodiens pour conclure que les femmes occupent généralement des positions passives et font peu progresser les intrigues, alors que les hommes font avancer l'action. En 1975, Laura Mulvey publie l'article incontournable *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dans lequel elle fait un constat semblable à celui de Johnston et explique que les corps des personnages féminins sont l'objet du regard qu'exerce le personnage masculin actif et qui sert de relais au regard spectatorial grâce à l'emploi de diverses techniques cinématographiques (cadrage, *pan*, *zoom in*, etc.).

Ces textes fondateurs ont ouvert la voie à une série d'ouvrages et d'articles sur le genre, la passivité des personnages féminins et le contrôle du regard au cinéma. Dans son article *When the Woman Looks*, Linda Williams (1996) avance l'idée que les sujets féminins des films d'horreur sont punis lorsqu'ils adoptent un regard curieux, généralement réservé aux hommes. Carole Clover (1993) émet un constat semblable dans son étude sur les *slashers* comme *Texas Chain Saw Massacre* (1974), en plus de souligner que la *survival girl* (ou *final girl*) active et courageuse de ce genre de film est un personnage rafraîchissant par rapport à la myriade de personnages féminins passifs que l'on retrouve dans le paysage médiatique. Mary Ann Doane (1991) conteste, pour sa part, cette lecture du *slasher* qu'elle conçoit plutôt comme une réaction sadique face à l'anxiété que suscite la montée du féminisme durant les années 1970. Doane traite également de la figure de la femme fatale des films noirs qui « utilise son propre corps comme un déguisement » et comme une mascarade, alors qu'elle met en scène une féminité excessive pour échapper aux contraintes de la société patriarcale (ma trad., 1982 : 82). Parce qu'elle possède des caractéristiques généralement associées aux personnages masculins comme la force, la ruse, l'indépendance, la femme fatale renverse les rapports de force traditionnels entre les hommes et les femmes (Burroughs Hannsberry, 1998; Rouleau, 2008). La plupart des auteurs qui étudient ce stéréotype reconnaissent toutefois que les films noirs ne subvertissent pas entièrement le schème patriarcal, dans la mesure où ils associent la sexualité et le pouvoir des femmes à quelque chose de dangereux et redoutable. Pour

calmer l'angoisse que suscite le pouvoir féminin et rétablir l'ordre patriarcal, le personnage masculin finit presque toujours par neutraliser ou tuer la femme fatale (Doane, 1982). Dans son mémoire *La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain*, Joëlle Rouleau (2008) s'intéresse également à la mise en scène des femmes au grand écran. La figure de la femme fatale est le point de départ de sa réflexion où elle analyse l'évolution de la mise en image de ces protagonistes féminins et constate que « des caractéristiques qui étaient jusqu'à maintenant considérées comme typiquement féminines se sont vues attribuées à des personnes du sexe masculin, et vice-versa » (2008 : 25). Elle nomme ce phénomène « transmutation » pour décrire cette façon qu'a le cinéma contemporain de rendre fluide nos conceptions binaires des genres.

Un nombre important d'ouvrages et d'articles a également été écrit sur les princesses de Disney. De manière générale, ces textes critiquent la passivité du personnage féminin principal au corps filiforme et attendant d'être sauvée par son prince charmant (Bell, Haas et Sells (dir.), 1995; Davis, 2006). Plusieurs études notent toutefois l'évolution du personnage de la princesse au fil du temps : elle défie de plus en plus l'autorité paternelle, devient plus active, autonome et indépendante (Giroux, 1999). Certains personnages féminins de Disney remettent même en question la division binaire des rôles entre les hommes et les femmes. C'est, par exemple, le cas de Mulan qui s'habille et agit comme un homme, pour pouvoir accéder à une position sociale jadis réservée aux hommes et devenir un soldat de l'armée (Giroux, 1999 : 107). Comme c'est le cas dans bien des films de Disney, les aspects subversifs du personnage féminin sont contrebalancés par des aspects plus conservateurs. Lors du dénouement du film *Mulan* (1998), par exemple, Mulan refuse un poste gouvernemental prestigieux afin de revenir auprès de sa famille et de se marier.

Bien que beaucoup d'études sur les films de Disney se concentrent davantage sur le personnage de la princesse, certains textes font une analyse sommaire des

personnages masculins et de leur rapport à la virilité. Généralement, les rois sont de petite taille, plutôt dodus et présentent des traits faciaux « doux » afin d'être représentés comme inoffensifs et gentils. C'est par exemple le cas du père de la princesse Jasmine dans *Aladdin* (1992) (Giroux, 1999 : 108). En contrepartie, les prétendants qui courtisent les princesses présentent des caractéristiques typiquement masculines : ils sont braves, beaux, grands et courageux. Dans *The Beauty and the Beast* (1991), le personnage de Gaston incarne le stéréotype de l'homme viril, mais le personnage féminin refuse tout de même de l'épouser. Selon Jeffords (1995), *The Beauty and the Beast* illustre d'ailleurs l'évolution de la masculinité sous l'influence du mouvement féministe des années 1980; la Bête, initialement rustre et agressive, devient graduellement sensible, tendre, galante et délicate, ce qui lui permet de gagner l'affection de Belle et briser son mauvais sort.

Dans son livre *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, Yvonne Tasker (1993) étudie, pour sa part, les personnages de films d'action en saluant et critiquant la mise en scène des héroïnes qui s'emparent du pouvoir traditionnellement réservé aux hommes. À titre d'exemple, Tasker démontre en quoi les films *Alien* (1979) et *Thelma et Louise* (1991) ne réalisent pas pleinement leur potentiel subversif. Dans *Alien*, le personnage de Ripley doit adopter des caractéristiques masculines (corps musclé, tenu de combat, agressivité, etc.) pour jouer son rôle de capitaine, mais elle reste hypersexualisée et soumise au regard masculin lorsqu'on la voit se dévêtir avant d'aller dormir (1993 : 150). *Thelma et Louise* transgressent des lois juridiques et des conventions de la féminité alors qu'elles quittent leur foyer, abandonnent leur mari et commettent plusieurs délits (Tasker, 1993 : 138) :

Cinematic images of women who wield guns, and who take control of cars, computers, and the other technologies that have symbolized both power and freedom within Hollywood's world, mobilize a symbolically transgressive iconography. At the most fundamental level, images of the active heroine disrupt the conventional notion - often significantly present as an assumption within feminist film criticism - that women

either are, or should be, represented exclusively through the codes of femininity. (1993 : 132)

Toutefois, *Thelma et Louise* ne manipulent le revolver qu'une seule fois dans le film, puisqu'on cherche à les représenter comme des « héroïnes sympathiques » et des criminelles ni trop violentes, ni trop cruelles (1993 : 139). Tasker développe l'idée du « rape revenge », une trame narrative qui justifient la violence féminine par le désir de vengeance d'une agression sexuelle. Le film *Thelma et Louise* est construit autour de ce type de récit afin que les agissements criminels des protagonistes reposent sur des motifs valables et socialement acceptés pour des femmes (1993 : 21, 152 et 161).

Dans son mémoire *Le stéréotype, un vecteur hégémonique : Une analyse intertextuelle au sein du répertoire cinématographique nord-américain*, Gauthier Pouillet (2012) étudie la représentation des figures de la masculinité et de la féminité dans trois comédies romantiques du cinéma nord-américain sorties en 2011 : *Something Borrowed*, *Friends with Benefits* et *Crazy, Stupid, Love*. Le projet de l'auteur consiste à démontrer que ce genre cinématographique comporte des stéréotypes récurrents; la femme incarne la princesse des temps modernes, alors que l'homme se présente comme son prince charmant. Cette mise en scène du couple idéal renforce l'hégémonie patriarcale d'une manière qui fait aussi du tort aux hommes en leur demandant de porter plusieurs fardeaux. En effet, les protagonistes masculins des comédies romantiques doivent répondre aux attentes de la gent féminine à plusieurs niveaux : physiquement, affectivement, monétairement, etc. (2012 : 75). Ce type de film essaie également de mettre en scène des personnages qui dérogent aux règles de leur genre : « la mère indigne ou le *douchebag*, la célibataire névrosée ou le meilleur ami gay » (2012 : 81). Malgré ces quelques représentations en marge des normes de genre, le couple blanc hétérosexuel reste représenté comme un idéal symbolique de bonheur et de réussite.

Ces études révèlent que depuis longtemps, plusieurs genres cinématographiques comportent des personnages qui sont à la fois conventionnels et innovateurs, conformistes sur certains aspects et subversifs sur d'autres. À la lumière de ces ouvrages, il me semble donc intéressant de voir comment *Minuit le soir* problématise la masculinité et la féminité d'une manière plus systématique que le font la plupart des productions grand public. Ces recherches m'encouragent en outre à étudier comment se dessinent les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes dans la série *Minuit le soir* et comment se distribuent les caractéristiques typiquement féminines et masculines, de même que les rôles passifs ou actifs entre les personnages de la série.

1.2 Études de genre à la télévision

Parallèlement aux études de genre dans le domaine du cinéma se sont développées plusieurs recherches sur les représentations de genre à la télévision. Dans les années 1980 et 1990, un nombre impressionnant d'ouvrages féministes a été écrit sur les *soap operas* et leurs personnages (Cantor et Suzanne Pingree, 1983; Modleski 1982; Nochimson, 1992; Stempel Mumford, 1995). L'un des constats revenant le plus fréquemment au sujet de ce genre télévisuel est que ses personnages féminins sont associés à la sphère domestique et au rôle de mère, alors que ses personnages masculins sont associés à la sphère publique et au rôle de pourvoyeur (Trépanier-Jobin, 2013). Toutefois, la division des rôles dans les *soap operas* évolue au fil des décennies. Après 1980, les personnages féminins se retrouvent de plus en plus souvent sur le marché du travail, mais demeurent cantonnés dans des fonctions qui nécessitent des aptitudes langagières et psychosociales (journalistes, infirmières, secrétaires, etc.), alors que les personnages masculins occupent des emplois plus prestigieux qui requièrent du leadership (avocat, entrepreneur, etc.) (2013 : 273-274). Au fil des années 1990, les personnages féminins des *soap operas* se mettent

graduellement à occuper le même type d'emploi que les personnages masculins, mais continuent à consolider l'idée que c'est aux femmes qu'incombent la responsabilité des enfants et la nécessité de concilier travail et famille (2013 : 275).

Plusieurs auteures relèvent que les *soaps* comportent malgré tout des éléments subversifs. Nochimson observe, par exemple, que les personnages féminins expriment davantage leurs désirs et participent plus activement au jeu de la séduction que c'est le cas dans d'autres genres médiatiques (2013 : 277). Modleski (1982) relève, pour sa part, que certains *soaps* présentent la maternité sous un angle imparfait, plutôt que comme étant l'épanouissement suprême pour une femme qui ne devrait avoir aucune autre ambition que d'élever ses enfants. Ces éléments innovateurs sont toutefois contrebalancés par des éléments davantage conformes au modèle binaire des genres. De façon générale, l'homme dans le *soap opera* a beaucoup plus d'occasions de prendre la parole, même lorsqu'il s'agit de sujets féminins (Cantor et Pingree dans Trépanier-Jobin, 2013 : 278). De plus, les femmes sont montrées comme étant proches de leurs émotions, alors que les hommes ne s'abandonnent pas aux confidences avec autant de facilité (Stempel Mumford dans Trépanier-Jobin, 2013 : 275).

Plus récemment, l'auteur Justin Charlebois (2012) s'est intéressé aux *teen series*; un genre télévisuel qui découle du *soap opera*, mais qui s'adresse à un public de jeunes adultes et aborde des thématiques qui les concernent. Son ouvrage *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills, 90210* analyse plus en détail cette série télé des années 1990 afin de mettre en lumière les dispositifs de construction des identités de genre. L'auteur soutient que les personnages sont construits, entre autres, à travers leurs relations interpersonnelles. Si des personnages aux sexualités non normatives (généralement homosexuels) sont mis en scène, explique l'auteur, c'est souvent pour occuper des positions dites « subordonnées » et renforcer l'hétéronormativité : « subordination occurs through various practices which include

but are not limited to physical violence, gay-baiting, heterosexism, and misogyny » (2012 : 23). Ainsi, le stéréotype de l'adolescent jeune, beau, athlétique et riche, tel que mis en scène dans *Beverly Hills 90210*, est renforcé grâce à des personnages qui sont montrés comme étant inférieurs en raison de leur différence par rapport à ce modèle de masculinité.

Des études ont également été menées sur d'autres types de séries télévisées. Dans un article pour la revue *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, Geneviève Sellier analyse les séries policières françaises comme *Falco* (2013-2016), *Profilage* (2009-2016) et *Le juge est une femme* (1993-2016), pour constater que certaines d'entre elles reconfigurent les stéréotypes de genre en redistribuant plus équitablement les qualités dites « féminines » ou « masculines » entre les personnages des deux sexes (2015 : 25-46). Sellier souligne l'existence de protagonistes qui démontrent des caractéristiques psychiques généralement attribuées au sexe opposé. Des hommes pleurent et révèlent leur vulnérabilité, tandis que les héroïnes ont des caractères forts et se retrouvent en position d'autorité (2015 : 13). Les séries policières françaises restent toutefois conservatrices, car les héroïnes féminines demeurent généralement prises dans leur « nature » de femme et de mère (2015 : 28). C'est notamment le cas de la série *Profilage*, dans laquelle la vivacité d'esprit de l'héroïne est contrebalancée par une sensibilité et des caractéristiques typiquement féminines :

Ses qualités intellectuelles et humaines hors du commun font l'objet d'une forte valorisation narrative (c'est quasiment toujours elle qui trouve la clé de l'énigme), mais elle est dotée de traits caricaturalement « féminins » (coquetterie, fragilité, intuition, pulsion maternelle irrépressible) et d'une vulnérabilité extrême. La capacité pour une femme de réussir dans un métier hautement qualifié est clairement valorisée, mais associée à une exhibition constante de sa « féminité » sous la protection d'un homme à la virilité affirmée. (Sellier, 2015 : 19)

De manière similaire, Fanny Lignon (2015) critique l'apparente subversion de la féminité dans la série policière *Élodie Bradford* (2004-2007), dont elle analyse le générique d'ouverture et le premier épisode :

La « féminité », tout d'abord, est montrée comme un handicap qui entrave l'héroïne dans l'exercice de sa profession tant sur le plan psychologique (la peur du sang, son attirance pour les hommes, les sentiments qu'elle ne peut s'empêcher d'éprouver...) que sur le plan physique (son gabarit, ses vêtements, ses chaussures...). Élodie Bradford, toutefois, a réussi à surmonter ce handicap. Elle est devenue lieutenant, elle résout des énigmes et elle arrête des couples, ce qui sous-entend qu'elle a réussi à juguler sa « nature » de femme. (2015 : 43-44)

Au final, la série ne fait que renforcer les idées préconçues sur la soi-disant « nature » sensible des femmes, que ces dernières doivent combattre pour faire leur place dans un monde d'hommes.

Dans un article intitulé *Once upon a time there were three little girls...": girls violence and Charlie's Angels*, Jacinda Read (2004) traite du rôle des femmes au grand écran. Selon elle, la figure de l'héroïne d'action apparaît aux États-Unis dès les années 1960 dans les émissions *Batman* (1966-1968) et *The Avengers* (1961-1969) (2004 : 207). La série télévisée *Charlie's Angels* (1976-1981), plus tard adaptée au cinéma, ouvre la porte à des personnalités féminines indépendantes, sexuellement épanouies et fortes (mais jamais autant qu'un homme) (2004 : 208). Selon Read, l'héroïne dans les récits d'action, comme *Wonder Woman* (1975-1979) ou *Catwoman* (1966-1967), subvertit certaines conceptions stéréotypées des rôles homme/femme, sans toutefois réussir à échapper complètement à sa condition féminine, notamment à cause des costumes hypersexualisés qui mettent en évidence les courbes de son corps à travers des vêtements moulants et érotisants.

L'espace dans lequel on met en scène les personnages féminins et masculins peut également être révélateur. Dans son mémoire *La représentation du genre masculin et*

du genre féminin dans le téléroman québécois (le cas de Lance et compte), Sophie Émond (2009) constate que la figure de l'entraîneur est mise en scène différemment selon son genre. En effet, les entraîneurs femmes sont moins montrés sur la glace en train de travailler et davantage montrés dans leur espace domestique que leurs collègues masculins et cela, même s'ils partagent le même statut et, donc, les mêmes tâches et le même pouvoir. Malgré l'intégration de figures féminines non normatives dans l'univers télévisuel, les protagonistes féminins échappent rarement à leur condition de femmes.

Comme les études de genre cinématographiques, les études de genre télévisuelles indiquent que les représentations populaires adressées à un vaste public comportent, depuis plusieurs décennies, des éléments innovants dont le potentiel subversif est souvent atténué par des éléments plus normatifs. Une forme d'ambivalence entre ce qui relève du conventionnel et de l'innovateur est identifiée dans ces études de genre médiatiques. Il sera intéressant de voir si cette cohabitation d'éléments subversifs et conservateurs est présente dans *Minuit, le soir* et si elle s'effectue différemment.

1.3 Études sur la masculinité dans les médias

Puisque les études sur les stéréotypes de genre au cinéma et à la télévision ont surtout été développées dans le champ d'étude féministe et puisque les représentations de genre sont généralement plus préjudiciables aux femmes, une plus grande attention a été portée aux personnages féminins dans la littérature sur le sujet. Plusieurs de ces études comparent et contrastent les personnages féminins et masculins, mais les recherches qui portent exclusivement sur la masculinité à l'écran sont plus rares et plus récentes.

Yvonne Tasker (1993) consacre une bonne partie de son ouvrage *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema* à analyser la mise en scène de la masculinité dans les films d'action. Selon elle, le personnage masculin doit répondre à deux besoins; il doit faire progresser l'intrigue et, en même temps, correspondre à une certaine apparence physique impeccable (1993 : 16). Tasker explique que les films d'action des années 1980 illustrent une nouvelle tendance : le « physical acting », où le corps musclé des protagonistes est synonyme d'héroïsme (1993 : 91). Les parcours d'acteurs tels qu'Arnold Schwarzeneger et Sylvester Stallone témoignent de cette évolution de la mise en scène de la masculinité, alors que les protagonistes jouent davantage avec leur corps qu'avec des dialogues bien ficelés (1993 : 95). Même si le corps des hommes sont de plus en plus érotisés dans ce type de film, explique l'auteure, les protagonistes masculins conservent tout de même leur statut privilégié dans la hiérarchie homme/femme. Malgré qu'ils soient devenus objet du regard, ils restent au centre de la trame narrative en occupant une position active et triomphent à tout coup (1993 : 116).

Dans le même ordre d'idées, John Fiske explique, dans son ouvrage *Television Culture (Studies in Communication Series)*, « que le cinéma commence à construire le masculin comme un spectacle, comme un objet d'identification narcissique pour les hommes et de désir érotique pour les femmes » (ma trad., 1987 : 207). Si Laura Mulvey (1975) critiquait l'objectivation des sujets féminins, Fiske croit, quant à lui, que les protagonistes masculins sont susceptibles de subir graduellement le même traitement, alors qu'ils deviennent à leur tour des objets fétiches agréables à regarder. Sauf dans quelques cas, les films d'action « à la Hollywood » ne font donc que renforcer les stéréotypes du héros masculin fort, violent et au physique parfait, qui doit sauver ou venger une femme. Les *Bond movies* (1967-) illustrent bien cette idée; l'agent secret est mis en scène afin d'être désirable pour les spectatrices, alors que les qualités héroïques de James Bond incitent les hommes à s'identifier au protagoniste. Les personnages principaux des films *The Terminator* (1984), *Die Hard* (1988), et

plus récemment *Deadpool* (2016), témoignent toutefois de l'évolution des stéréotypes masculins dans les films d'action. *Deadpool* (2016), par exemple, met en scène un « superhéros » maladroit, émotif, dont la peau hideuse a été la proie des flammes.

Jeremy Agnew consacre, pour sa part, un ouvrage entier à décortiquer la figure du cowboy des westerns qui est, selon lui, hautement stéréotypé afin de favoriser l'identification du spectateur au personnage (2014 : 139). La figure du cowboy symbolise un idéal de masculinité à atteindre, alors qu'il évolue dans un environnement potentiellement dangereux avec une aisance déconcertante. Cette vision du héros « au-dessus de la loi » comme idéal de masculinité devient plus nuancée après la Seconde Guerre mondiale. Le cowboy de la fin des années 1940 est plus troublé psychologiquement que son prédécesseur. L'auteur explique :

This new hero was often a melancholy drifting loner who had no home or settled life, lived by his gun, and always wore the same clothes [...] the hero became troubled, complex, fallible and even eccentric. In the 1950s, the image shifted from the wandering cowboy-gunfighter to one bent on personal revenge. Even the villain now had a psychological taint that drove his villainy. Movie screenplays of the 1950s tended to emphasize moody psychological dramas and pseudo-psychological analyses [...] (2014 : 152)

Le cowboy conserve tout de même ses qualités héroïques, ce qui pousse toujours le spectateur à s'identifier à cette figure qui reste néanmoins virile (2014 : 152). Les cowboys, qui possèdent toujours un revolver, doivent le manier avec des compétences exceptionnelles : plus ils atteignent leur cible avec rapidité et précision, plus ils obtiennent de pouvoir et de respect et plus ils renforcent leur image d'homme viril (2014 : 152-156). Après cet âge d'or, au début des années 1970, le western voit sa popularité diminuer. Les paradigmes qui définissent ce type de récit changent, tout comme la façon de mettre en scène les héros (Tasker, 1993 : 68). Les films de l'acteur et réalisateur Clint Eastwood symbolisent ces changements; de *High Plains Drifter* (1973) à *Unforgiven* (1992), ils ébranlent le stéréotype du cowboy intouchable

pour en montrer une version plus sensible et moins détachée de ses émotions (Cornell, 2009).

Parmi les ouvrages qui parlent de la représentation de la masculinité dans les médias, on retrouve également *Cable Guys : Television and Masculinities in the Twenty-First Century*, qui étudie les hommes et leur rapport à la masculinité dans les séries « masculino-centrées » des années 2000 comme *The Sopranos* (1999-2007), *Breaking Bad* (2008-2013), ou encore *Sons of Anarchy* (2008-2014) (Lotz, 2014). Selon l'auteure, ces séries ébranlent les modèles traditionnels de la masculinité, notamment celui de l'homme entièrement consacré à la sphère publique et délaissant la sphère privée. Ces différents protagonistes renégocient ce stéréotype, alors qu'ils cherchent à combler les besoins financiers de leur famille tout en étant des pères adéquats et des maris exemplaires. C'est le cas, par exemple, de Walt dans *Breaking Bad*, qui tente, grâce à des moyens peu orthodoxes, de s'assurer que sa famille ne manquera de rien après son décès. Lotz explique en quoi la figure du père dans les téléséries a évolué :

This thematic of the father who cares deeply but struggles in his attempts to figure out how to be the father that he wants to be, needs to be, and is expected to be consequently diverges significantly from established television narratives about men and provides a notable shift from storytelling that has consistently asserted fatherhood as uncomplicated or natural. (2014 : 70)

Le thème de la paternité est central dans ces nouvelles séries « masculino-centrées » : de plus en plus d'hommes sont dépeints comme ayant de la difficulté à trouver leur place au sein de leur cellule familiale. L'importance de la relation parents-enfants n'est plus uniquement réservée aux personnages féminins : davantage de protagonistes masculins croient que pour être un « homme bon », il faut avant tout être un bon père de famille (2014 : 58). Malgré un profond désir d'être une figure parentale adéquate, ces protagonistes y parviennent rarement : c'est le cas notamment de Walt qui finit par détruire sa famille en poursuivant ses activités criminelles et en

cachant la vérité à sa femme. Lotz (2014) traite également de la redéfinition du stéréotype de l'homme médecin à la télévision. Elle analyse entre autres le personnage de House de la série éponyme; un médecin doué à qui il manque cruellement l'aspect humain de cette profession, car il est incapable d'entretenir des relations saines avec ses patients et ses collègues : « A relationship with House always seemed far more trouble than it was worth », conclut l'auteure (2014 : 2). House déstabilise l'image typique du jeune médecin beau et passionné, notamment popularisée par la série *ER* (1994-2009) et ses personnages tels que Doug Ross (incarné par George Clooney), dont la personnalité et les charmes font l'envie de tous.

La série *House* (2004-2012) passe également sous la loupe de Rebecca Feasey dans son ouvrage *Masculinity and Popular Television*. Selon elle, son protagoniste sarcastique, bête et antisocial diffère du stéréotype « doctor-hero » à la *ER*, dans lequel les personnages masculins présentent des aptitudes relationnelles et émotionnelles généralement réservées aux personnages féminins pour faire fantasmer les spectatrices :

For example, when he is faced with an overly populated waiting room, instead of looking at the patients alongside the other doctors on duty, Dr. House introduces himself to the potential patients by telling them his name and his specialisms before commenting that he is bored, at the clinic against his will, stoned and addicted to vicodin (1:03 'Occam's Razor'). (2008 : 77)

House déconstruit l'image du docteur parfait et héroïque en la remplaçant par celle d'un professionnel blasé qui éprouve de nombreuses difficultés communicationnelles. Feasey (2008) croit aussi que le médium télévisuel est un espace propice à la renégociation de la masculinité. Elle analyse la série *24* (2001-2010) dans laquelle l'agent antiterroriste ne parvient pas à exceller dans aucune sphère de sa vie : au travail, il doit enfreindre les lois pour mener à terme ses missions, alors qu'à la

maison, il est incapable de communiquer avec sa femme ou sa fille. Dans *24*, comme dans beaucoup d'autres séries télévisées, la figure du héros laisse place à celle de l'antihéros « aux prises avec une faiblesse émotionnelle plutôt que doté d'une vaillance professionnelle » (ma trad., 2008 : 87). Si les personnages masculins n'ont généralement pas à concilier travail et famille, ils excellent normalement dans leur sphère professionnelle. Or, ce n'est pas entièrement le cas de Jack Bauer dans *24*, puisqu'il ne réussit pas à triompher aisément contre ses ennemis. Lotz partage le point de vue de Feasey à propos du protagoniste de *24* : « although Bauer consistently and improbably prevailed, he was a reluctant and put-upon hero who lacked the bravado and much the swagger » (2014 : 3). Feasey adresse, par contre, une critique féministe à cette série, puisqu'elle constate que les femmes faisant partie de la vie personnelle de Jack sont complètement éjectées de la sphère publique : « the women in his life turn out to be passive victims or treacherous turncoats, *24* makes it clear that they are either unnecessary or unwelcomed in the world of work » (2008 : 86).

À lumière de ces ouvrages, il semble intéressant de voir si, dans la série *Minuit, le soir*, les personnages masculins sont plus actifs que les personnages féminins, si leur corps est objectifié, s'ils sont davantage associés à la sphère publique qu'à la sphère privée, s'ils sont plus violents que pacifiques ou encore plus émotifs que rationnels et enfin s'ils détiennent des aptitudes communicationnelles et relationnelles.

1.4 Études sur les représentations alternatives de genre dans les médias

Plusieurs ouvrages en études féministes se consacrent à l'analyse de productions médiatiques dont les personnages *queer* bouleversent les standards de féminité et de masculinité en démontrant que l'orientation sexuelle d'une personne n'est pas déterminée par son sexe biologique. Teresa de Lauretis est l'une des premières à avoir démontré que les sexualités non hétérosexuelles « peuvent être comprises et

imaginées comme des formes de résistance à l'homogénéisation culturelle, contrant les discours dominants à l'aide d'autres constructions du sujet dans la culture » (2007 : 97). Dans *Technologies of Gender* (1987), la théoricienne s'intéresse à la façon dont différentes technologies sociales, notamment le cinéma, influencent nos perceptions de la féminité et de la masculinité. Dans son article « Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly* », elle y analyse le film *M. Butterfly* de David Cronenberg (1993), qui traite le genre comme une performance :

M. Butterfly est une re-présentation ironique — une déconstruction et une réappropriation — du fantasme public populaire présent dans l'opéra de Puccini. Le film ironise et déconstruit le récit culturel de la féminité qui est celui du livret de l'opéra en montrant qu'il s'agit d'un fantasme orientaliste fondé sur des hiérarchies de genre, de race et sur une domination politique. (1999 : 166)

Dans son article *Du masculin au féminin : Personnages transgenres* (2013), Frédéric Bouchard traite également de la dénaturalisation des genres au cinéma. L'auteur propose un vaste panorama de ce qui s'est produit dans les dernières décennies en matière de personnages *queer*. Il discute entre autres du film *Transamerica* (2005) qui renverse l'idée que le sexe psychique d'une personne est toujours en phase avec son sexe biologique. Ce film met en scène un protagoniste transgenre qui, en attente d'une opération de changement de sexe, construit son identité de femme à travers une transformation physique. En plus d'avoir recourt à de nombreuses interventions (chirurgie, électrolyse, hormones, etc.), Bree se maquille et s'habille tous les matins afin que son apparence physique concorde avec le genre auquel elle s'identifie.

La dénaturalisation des genres au grand écran peut s'effectuer à partir d'autres types de personnages puisque le terme *queer* ne renvoie pas uniquement à la transsexualité. Gabrielle Trépanier-Jobin (2011) le démontre dans son ouvrage *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma québécois*, alors qu'elle

analyse la figure de la lesbienne dans le film *Rebelles* (2001) de Léa Pool. Trépanier-Jobin soutient que ce film renégocie nos conceptions hétéronormatives des sexualités en s'appuyant sur la théorie que Monique Wittig (2007) élabore dans son livre *La pensée straight*. Cette expression renvoie aux discours qui imposent l'hétérosexualité comme un fait de nature et qui s'opposent à toutes sexualités qui divergent de ce schéma binaire (2011 : 39). Trépanier-Jobin fait une série d'allers-retours entre la pensée de Wittig et l'œuvre de Léa Pool afin de montrer comment *Rebelles* « contribue à libérer la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles » (2011 : 43). À la lumière de cette analyse, on comprend que la société et ses valeurs hétéronormatives peuvent avoir de graves conséquences sur les individus qui ne sont pas en adéquation avec ce modèle. Même si la théorie de Wittig traite du lesbianisme plutôt que de l'homosexualité masculine, il semble pertinent de retenir cette idée de la « pensée *straight* » comme force destructrice et de voir si les conventions de l'hétérosexualité pèsent lourd pour certains personnages dans *Minuit, le soir*.

Même si la mise en scène de personnages *queer* semble un excellent moyen de s'attaquer à la binarité des genres, je m'intéresse davantage aux représentations qui questionnent les stéréotypes de genre en mettant en scène des personnages qui se conforment, à première vue, au modèle de la masculinité, mais dont la négociation constante des codes hétéronormatifs fait réfléchir. Autrement dit, je m'intéresse aux productions qui dénaturent les genres sans appartenir à la catégorie des représentations alternatives ou des productions médiatiques *queer* et qui donnent la chance aux spectateurs de se familiariser plus lentement avec des idées féministes. Mon attention s'est donc davantage dirigée du côté des ouvrages qui analysent des productions médiatiques problématisant la masculinité autrement qu'en mettant en scène des personnages homosexuels, travestis et transsexuels.

1.5 Études sur d'autres moyens de déconstruire l'hétéronormativité

Dans *Hetero : Queering Representations of Straightness*, Sean Griffin (2009) et ses collaborateurs étudient des films qui déconstruisent la binarité des genres malgré leur mise en scène de personnages hétérosexuels. Dans le chapitre « Fuck Boy Meets Girl », Allan Campbell cite en exemple le travail du réalisateur Quentin Tarantino qui ébranle les normes de genre en mettant en scène des amitiés masculines dont l'intensité est aussi forte que le désir qu'éprouvent les personnages masculins pour le sexe opposé : « Men are torn between alliances with other men and sexual obligations with women » (2009 : 212). Dans le même ordre d'idée, Feasy considère la série *Friends* (1994-2004) comme un espace de négociation des codes hétéronormatifs, non seulement grâce à la présence de personnages lesbiens et bisexuels, mais aussi grâce à « ses représentations de l'amitié masculine et de l'homosocialité » (ma trad., 2005 : 5). La série *How I Met Your Mother* (2005-2014) joue également avec les codes de représentations des amitiés entre hommes, alors que les trois protagonistes masculins entretiennent des liens très forts et doivent respecter le « Bro Code »¹ (guide des règles de l'amitié entre hommes) créé par le personnage de Barney (Lotz, 2014). La représentation de l'homosocialité comme manière de redéfinir la masculinité me semble une piste d'analyse intéressante pour étudier la série *Minuit, le soir*, dans laquelle l'amitié masculine est l'un des thèmes centraux.

La renégociation des codes hétéronormatifs peut prendre diverses formes. Gabrielle Trépanier-Jobin (2013) démontre, dans sa thèse de doctorat, que la parodie peut être une forme discursive propice à la dénaturalisation des genres féminins/masculins et des genres médiatiques. L'auteure analyse la série québécoise *Le coeur a ses raisons*

¹ Voici des exemples d'articles du *Bro Code* : « toujours répondre oui lorsqu'il s'agit de supporter un autre *Bro*, si un *Bro* révèle un secret à un autre *Bro*, ce dernier doit apporter ce secret dans sa tombe, un *Bro* ne doit jamais révéler l'existence du *Bro Code* à une femme, un *Bro* ne laisse jamais un autre *Bro* se marier avant l'âge de 30 ans, en toutes circonstances un *Bro* doit protéger son *Bro*, un *Bro* ne ment jamais sur l'apparence physique d'une conquête féminine, etc. » (ma trad., 2017)

(2005-2007) afin de montrer comment un tel objet médiatique peut déconstruire des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*. À la lumière de cette analyse, la parodie apparaît comme un moyen de mettre en évidence les processus qui renforcent les stéréotypes et les font apparaître comme des faits de nature, pour mieux les questionner. Trépanier-Jobin soutient que « la parodie exploite l'itérabilité et la systématisme du genre, de manière à les mettre en évidence » (2013 : 405). *Le coeur a ses raisons* emprunte les codes des *soap operas* (intrigues, thématiques, ambiance, type de personnages, etc.) et exagèrent certains de leurs éléments aux limites de l'absurde, d'une manière qui dénature les conventions de genre au double sens du terme (2013 : 316). L'auteure explique, par exemple, le traitement parodique des thèmes de la maternité et de la paternité dans la série :

La maternité y est par exemple dépeinte comme une source de « vergetures », plutôt que comme l'élément décisif qui donne un sens à la vie d'une femme (épisode 17, 3 min). Quant à la paternité, elle y est décrite comme une marque de virilité prouvant au monde entier que le père a eu une érection neuf mois plus tôt, et non comme la réalisation d'une vocation parentale (épisode 26)! Ces redéfinitions parodiques des thèmes clés du *soap opera* montrent, d'une part, que certaines femmes n'ont pas la fibre maternelle et, d'autre part, que le désir de se reproduire est parfois fondé sur une volonté de se conformer à un modèle de masculinité. (2013 : 316)

Puisque la maternité et la paternité sont deux thèmes importants dans la trame narrative des *soap operas* conventionnels, *Le coeur a ses raisons* reprend ces codes et les transforme en sujets délirants afin d'évoquer l'absurdité des conceptions stéréotypées des rôles hommes/femmes dans la cellule familiale, tels qu'ils sont généralement dépeints dans les *soap operas*. Bien que *Minuit, le soir* ne fasse pas partie de la catégorie des représentations parodiques, il sera intéressant de voir si cette production médiatique mobilise, à l'occasion, des procédés parodiques pour dénaturer les codes de la masculinité.

1.6 Conclusion de chapitre

La présente revue de littérature a permis de prendre connaissance des diverses études qui ont été faites dans le domaine des études de genre médiatiques. Certains théoriciens sont critiques à l'égard des constructions des genres dans les médias alors que d'autres cherchent à souligner la cohabitation d'éléments normatifs et subversifs au sein d'une même représentation. Survoler ces différentes études a permis de prendre connaissance des divers enjeux qui entourent les représentations de la féminité et de la masculinité dans les productions médiatiques. Après avoir parcouru de nombreux écrits, un constat général ressort, à savoir que les représentations de genre dans les médias sont rarement tout blanc ou tout noir. Bien que certaines productions semblent, à première vue, totalement alternatives, ou complètement normatives, elles comportent pour la plupart un discours ambivalent. En effet, même si certaines productions manifestent une volonté de sortir des sentiers battus, rares sont celles qui parviennent à subvertir totalement les idées préconçues sur les hommes et les femmes. Outillée par ces écrits et éclairée par les constats qui en sont ressortis, je serai en mesure de voir si *Minuit, le soir* s'inscrit dans cette lignée ou se distingue du reste de la production médiatique grâce à sa dénaturalisation plus systématique des stéréotypes de genre.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre a pour but de présenter les assises théoriques sur lesquelles sera fondée l'analyse de la série *Minuit, le soir*. Cinq théoriciens ont été retenus pour leur pertinence à l'égard de mon sujet de recherche et parce que leurs écrits apportent des éclaircissements sur la manière dont se construisent et se déconstruisent la féminité et la masculinité dans nos sociétés. Ces éclaircissements permettront de mieux comprendre les représentations du masculin véhiculées dans la production télévisuelle à l'étude. En premier lieu, il s'agira d'expliquer les différences entre les trois courants de pensée féministes et de résumer la pensée socioconstructiviste de Judith Butler à partir de laquelle j'aborderai mon sujet de recherche. Cette section aura donc pour but d'expliquer ce courant de pensée, tout en proposant un bref survol des notions centrales développées par Butler dans ses ouvrages *Trouble dans le genre*, *Défaire le genre* et *Le pouvoir des mots*. En second lieu, je démontrerai que la métaphore théâtrale élaborée par Erving Goffman et sa théorie sur la performance peuvent être mises en relation avec la théorie sur la construction des genres de Butler. Troisièmement, je mobiliserai les théories de Stuart Hall pour voir comment la naturalisation des idéologies et stéréotypes fonctionne dans notre culture, en me référant également aux écrits d'Éric Macé qui propose une vision plus moderne du fonctionnement des stéréotypes dans les productions télévisuelles. Finalement, je me référerai aux travaux de Judith Butler, Teresa de Lauretis et Gabrielle Trépanier-Jobin pour passer en revue différents moyens de dénaturiser les stéréotypes, que ce soit par la réalisation de performances du genre exagérées ou encore par la production de

représentations médiatiques alternatives ou parodiques. Au terme de ce parcours, je tenterai de situer *Minuit, le soir* par rapport à ces approches.

2.1 L'approche socioconstructiviste du genre

Dans le langage courant, le terme de genre est utilisé pour faire référence aux différences entre les hommes et les femmes qui ne relèvent pas de leur anatomie, alors que le terme sexe est employé pour désigner les différences biologiques. Trois approches du genre ont toutefois été répertoriées dans la littérature féministe (Baril, 2007). D'abord, l'essentialisme consiste à croire que le sexe d'une personne établit son genre, en délimitant ses traits de personnalité et les rôles qu'elle peut jouer dans la société. Le foundationalisme biologique propose, pour sa part, l'idée que le genre se construit différemment d'une société à l'autre, alors que le sexe demeure lié à la biologie. De ce point de vue, le sexe biologique a beaucoup moins d'influence sur les gens que les normes de genre. Les femmes sont plus émotionnelles, protectrices et craintives, et les hommes plus rationnels, agressifs et courageux, en raison de la manière dont ils ont été élevés dans leur famille et leur société, plutôt qu'en raison de leurs hormones. Ceci implique qu'il n'existe pas toujours une parfaite correspondance entre le genre d'une personne et son sexe. Une personne de sexe féminin peut faire preuve d'un courage typiquement masculin si elle a été élevée différemment ou si la force de ce trait de caractère outrepassé l'effet des normes sociales. Finalement, le constructivisme social défend la thèse selon laquelle le genre et le sexe sont tous deux des constructions sociales, au sens où plusieurs aspects de la féminité et de la masculinité considérés comme des composantes biologiques (par exemple le caractère émotionnel des femmes et le caractère rationnel des hommes) sont, au fond, des normes sociales ayant été naturalisées. La thèse du constructivisme social ne contredit pas celle du foundationalisme biologique, mais pousse l'idée plus loin en disant que le genre construit le sexe en raison de son effet naturalisant

(Trépanier-Jobin, 2013 : 170). L'approche socioconstructiviste du genre est aujourd'hui communément acceptée en études féministes et sera adoptée dans le cadre de cette recherche.

Judith Butler figure parmi les auteures qui ont élaboré une théorie du genre complexe à partir de la perspective socioconstructiviste. Dans son ouvrage *Trouble dans le genre* (1990), elle considère l'hétéronormativité et de la conception binaire des genres comme problématique. Son but, dans cet ouvrage, est d'ailleurs « d'ouvrir le champ des possibles en matière de genre » sans toutefois prescrire une solution concrète à ce problème (1990 : 43). Son livre *Défaire le genre* (2006) a également pour but de démystifier les engrenages qui influencent notre vision de ce que doit être un homme ou une femme. Ses écrits cherchent à expliquer la logique hétéronormative sur laquelle se fonde notre société. Butler (1990) ne milite pas en faveur d'une abolition des catégories de genre, qu'elle considère comme étant impossible, mais propose plutôt qu'on les rende plus flexibles et inclusives.

Butler explique que le corps est un canevas neutre sur lequel viennent s'inscrire des significations culturelles, tout en défendant l'idée selon laquelle chaque corps devrait être libre de l'image qu'il souhaite projeter (1990 : 71 et 67). Le sexe et le genre devraient, dans un monde idéal, pouvoir fonctionner indépendamment l'un de l'autre. L'auteure réfute l'argument de la « biologie comme destin » puisque, selon elle, la culture a une influence sur les gens beaucoup plus significative que tout élément qui relève du biologique (1990 : 70). Selon Butler, l'une des preuves que le genre est socialement construit est que ses conventions changent d'une époque ou d'un contexte géographique à l'autre :

Le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classes, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités. Par conséquent, il devient impossible de dissocier le

« genre » des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit. (1990 : 62-63)

Si la culture occupe un rôle important dans la constitution d'une identité de genre, c'est parce que le corps devient intelligible seulement lorsqu'il est reconnu et accepté par un groupe d'individus qui partagent les mêmes croyances face au genre. Pour qu'un individu soit reconnu comme un sujet humain, il doit devenir genré (*becoming gendered*), puisque les normes sociales exigent que chacun ait un genre stable, fonctionnant selon des « lignes de cohérence culturellement tracées » (1990 : 83 et 95). Ces normes, profondément ancrées dans leurs sociétés d'attache, sont intériorisées par les sujets sociaux jusqu'à devenir pour eux la seule vérité possible. Dans cette perspective, Butler conclut que quiconque ne parvient pas à maintenir « une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir » sera indéchiffrable aux yeux de la société, considéré comme anormal, voire puni (1990 : 84).

Cette façon qu'a Butler d'appréhender ce qui relève de la « normalité » s'inspire des travaux de Michel Foucault sur la norme. Au sujet de Foucault, Frédéric Gros explique:

La norme tente en effet d'atteindre l'intériorité des conduites individuelles afin de leur imposer une courbe déterminée. Elle ne saisit pas l'individu à l'occasion d'actes précis et ponctuels, mais tâche d'investir la totalité de l'existence. (1996 : 68)

Foucault est même allé plus loin en affirmant que nous « vivons dans une société où le crime n'est plus simplement et essentiellement la transgression de la loi, mais plutôt la déviation par rapport à la norme » (1994 : 1018). Les idées de Butler rejoignent également celles de Stuart Hall, selon qui toute culture comporte une classification des choses qui composent le réel. Cette façon de cataloguer autrui est quelque chose que l'on acquiert et qui est imposée afin de conserver l'ordre culturel

dominant : « The particular classifications that we use to classify out the world meaningfully is not printed in anybody's genes; it is something that is learned » (Hall, 1997 : 10). Ces étiquettes sont intériorisées à des degrés qui peuvent différer d'une personne à l'autre :

It's true, of course, that we all don't make sense of things in the same way and therefore that each of us has a little kind of conceptual world of our own, or rather we have our own sort of take on the conceptual world. But if we shared no concepts together with other folks, we literally could not make sense of the world today, we could not build a social world together, unless we were able to make sense of the world in, broadly speaking, the same ways. Cultures consist of the maps of meaning, the frameworks of intelligibility, the things which allow us to make sense of a world which exists, but is ambiguous as to its meaning until we've made sense of it. (Hall, 1997 : 9)

La culture permet d'établir quel sujet social est intelligible à partir de ce que Hall nomme « the shared maps of meaning » (1997 : 10). En partageant ces « cartes conceptuelles » avec les autres membres de notre société, on partage un sens commun de ce que doit être le monde. C'est le langage, les discours et les médias qui rendent possible le partage de ces « cartes » en permettant leur circulation et leur transmission.

À la lumière de ces théories, il me semble plausible de penser que les représentations de genre véhiculées au petit écran ont un impact plus ou moins grand sur ce que nous croyons relever de la biologie des hommes et des femmes. Il me semble également possible de croire que ces représentations nourrissent une certaine forme d'intolérance envers les individus qui ne se conforment pas parfaitement aux normes du genre. C'est pourquoi je m'efforcerai, dans la prochaine section, de comprendre comment l'effet des normes du genre opère et quel est le rôle des médias dans la production de cet effet.

2.2 Performativité et performance du genre

Dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, Butler avance l'idée que le genre est « performatif », au sens où il « constitue l'identité qu'il est censé être » et « est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précédait ce faire » (1990 : 96). Le concept de performativité trouve son origine à l'aube des années 1960, dans *How to do Things with Words* de John L. Austin (1962). Le philosophe se sert du terme performatif pour désigner les actes de langage « créant des faits sociaux et des obligations par leur simple énonciation » (Binder, 2011 : 78). C'est le cas, notamment, de la parole du prêtre ou du médecin qui « fait ce qu'elle dit, produit ce qu'elle nomme » en déclarant un couple mari et femme ou en assignant un genre aux nouveau-nés sur la base de leur sexe (Levet, 2014 : 83).² Dans *Le pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, Butler reprend le concept d'Austin :

Si l'on peut en ce sens dire qu'un mot « fait » une chose, c'est donc que le mot ne se contente pas de signifier une chose, mais que cette signification est aussi une réalisation de la chose. Il semble que le principe de l'acte performatif réside dans cette apparente coïncidence entre signifier et agir (*enacting*). (2008 : 72)

À notre avis, les représentations médiatiques prennent part à cet engrenage, construisant la masculinité ou la féminité qu'elles sont censées représenter. Dans *Trouble dans le genre*, Butler (1990) se sert du concept de performativité pour référer à la fonction productrice des normes du genre qui se naturalisent et deviennent les traits caractéristiques des sexes dans l'esprit des gens. Chez Butler, le concept de performance réfère, quant à lui, aux actions répétées faites par les sujets sociaux qui jouent quotidiennement un rôle en fonction du genre qui leur a été assigné à la naissance, copiant ainsi un modèle de féminité ou de masculinité qui n'a aucune

² Dans la majorité des cas, cette assignation de genre est basée sur la nature des organes génitaux de l'enfant, mais dans le cas des hermaphrodites, cette assignation de genre est purement arbitraire.

origine dans la nature (Levet, 2014 : 94). Comme l'explique Baril dans son article sur Butler :

Le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre féminin ou masculin. Ainsi, l'humain ne naît pas avec un genre fixe et naturel, mais ce genre se réalise jour après jour à travers les normes et les contraintes, et c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité qui sert ainsi de base au cadre hétéronormatif. (2007 : 64)

Autrement dit, ce sont les actes corporels, les paroles, les attitudes et autres mimiques que nous produisons, souvent de manière « involontaire » et « inconsciente », qui font que nous projetons une identité d'homme ou une identité de femme (Trépanier-Jobin, 2013 : 218). Pour Butler, le genre est quelque chose que l'on apprend, chacun à notre façon, par imitation. Elle propose donc de définir l'identité de genre :

[C]omme une histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d'autres imitations et qui, ensemble, construisent l'illusion d'un soi genré originel et intérieur [...] (1990 : 262)

Bien que Butler n'évoque pas les écrits du sociologue canadien Erving Goffman, on dénote aisément des liens entre leurs façons de traiter l'identité comme quelque chose de construit au moyen de la performance (Trépanier-Jobin, 2013 : 218). Selon ce sociologue, associé à l'école de Chicago, « le moi est le fruit d'un processus social » puisqu'il se construit à travers des gestes, des paroles et le langage non verbal, mais aussi dans l'interprétation que les autres font de ceux-ci (Nizet et Rigaux, 2005 : 90). Le moi d'une personne dépend donc de ses actions, des autres et du contexte dans lesquels cette personne se trouve au moment d'interagir. Selon Goffman, le moi peut donc se redéfinir sans cesse : « la conception d'un moi unique à laquelle renvoie le terme même d'identité vacille au profit de celle d'un moi discontinu » (Nizet et Rigaux, 2005 : 91-92).

Cette question du rapport entre le soi et l'autre a été longuement réfléchi par Goffman qui, au fil de ses écrits, s'est éloigné de l'interactionnisme symbolique pour se rapprocher du structuralisme à un moment où il s'intéressait davantage aux modèles et aux formes des interactions qu'à leur contenu (Nizet et Rigaux, 2005 : 80)³. La métaphore théâtrale élaborée par Goffman (1956) dans *La mise en scène de la vie quotidienne* illustre sa vision de la vie sociale comme une scène où les individus jouent des rôles de manière similaire à ce que font les acteurs. À l'instar des comédiens au théâtre, les hommes et les femmes doivent performer des rôles socialement adéquats, afin de répondre aux attentes de la société et de s'assurer que les autres conservent une bonne image d'eux (Nizet et Rigaux, 2005 : 37).

Les pensées de Goffman et de Butler convergent, dans la mesure où ils partagent l'idée que le monde social et les échanges entre individus sont régis par des normes strictes, et l'idée que la majorité des gens tendent à mettre en scène une identité qui respecte les codes de notre société. Selon Goffman, tout acteur se construit une « façade » par divers moyens, notamment à travers ses expressions. Son but est d'éviter tout moment de ruptures et toutes « fausses notes », puisque cela pourrait avoir des conséquences sur la présentation en cours ou encore venir porter atteinte à « l'image de soi autour de laquelle la personnalité de l'acteur s'est édifiée » (Goffman dans Nizet et Rigaux, 2005 : 26). Par analogie, l'humain doit correspondre à la personnalité que les autres anticipent, afin d'éviter de créer des moments embarrassants qui briseraient la fluidité des interactions.

³ L'interactionnisme symbolique est une approche développée par l'École de Chicago, reconnue comme étant une approche scientifique motivée par l'intervention et l'observation participante et s'intéressant aux sens que les humains attribuent au monde qui les entoure. Le structuralisme, popularisé par les ethnologues français Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss, est une approche qui cherche à comprendre le fonctionnement, la structure, les règles internes d'un phénomène ou d'une situation sociale.

Dans *L'arrangement des sexes*, Goffman parle du genre comme « d'un ensemble intégré de croyances et de pratiques sociales » (1977 : 43). Dès la naissance, explique-t-il, on examine les parties génitales des nouveau-nés afin de leur attribuer une étiquette. En fonction de celle-ci, une socialisation différente s'opère :

Dès le début, les personnes classées dans le groupe mâle et celles qui le sont dans l'autre groupe se voient attribuer un traitement différent, acquièrent une expérience différente, vont bénéficier ou souffrent d'attentes différentes. (1977 : 46-47)

Selon le sociologue, les hommes et les femmes doivent se mettre en scène toute leur vie en fonction des attentes associées à leur étiquette de genre. Leurs comportements deviennent alors « des pratiques institutionnelles profondément enracinées », voire des rituels qui façonnent à leur tour les attentes envers les comportements des individus et conditionnent leurs interactions (1977 : 105). C'est le cas, par exemple, du statut de « sauveur » qu'on confère aux hommes et qui donne l'impression que c'est leur devoir de venir en aide aux femmes sans défense :

Du point de vue véhiculé par les rituels interpersonnels, la croyance (dans les sociétés occidentales) veut que les femmes soient précieuses, ornementales et fragiles, inexpertes et inadaptées à tout ce qui exige l'emploi de la force musculaire [...] qu'elles pâlisent lorsqu'elles sont confrontées à des paroles blessantes ou à de cruelles réalités, parce qu'elles sont instables autant que délicates. Il s'en suit dès lors que les hommes auront l'obligation de s'interposer et de les aider (ou de les protéger) partout où il apparaîtra qu'une femme est de quelque façon menacée ou prise à partie, la sauvegardant de spectacles sanglants, macabres, de choses dégoûtantes [...] (1977 : 67)

Les théories de Butler et de Goffman offrent plusieurs pistes de réflexion pour l'étude des identités de genre dans la série *Minuit, le soir*. Analyser cette production en ayant à l'esprit les concepts de performativité et de performance permettra de mieux comprendre les mécanismes qui régissent les comportements des protagonistes et leurs interactions, notamment dans le contexte particulier d'une boîte de nuit. Nous pourrions essayer de voir en quoi les personnages de la série télévisée se conforment

ou non aux critères qui définissent la masculinité dans notre société et performant ou non leur rôle d'homme de manière normative.

2.3 Stéréotypes

Les stéréotypes de genre à partir desquels les sujets sociaux catégorisent autrui et performant leurs rôles sont, entre autres, inculqués par les représentations médiatiques stéréotypées (Hall, 2007). Le terme « stéréotype » se définit différemment selon les champs d'études. En sciences sociales on le définit comme suit :

Stereotypes are standardized conceptions of people, primarily based on an individual's belonging to a category (usually race, nation, professional role, social class or gender) or the possession of characteristic traits symbolizing one of these categories. (Schweinitz, 2006 : 4)

Les stéréotypes jouent un rôle simplificateur nous permettant de « reconnaître et percevoir des attributs qui seront rapidement associés à des idées complexes préexistantes » (ma trad., Schweinitz, 2006 : 6). Autrement dit, les stéréotypes ont une fonction réductrice palliant les limites de l'humain à enregistrer une multitude de données puisqu'ils aident à « classer le monde » en diverses catégories (Hall, 2007 : 261). Le cinéma et la télévision intègrent également des stéréotypes, des clichés et des schémas simplificateurs, afin que les spectateurs reconnaissent rapidement et facilement le type de récit et de personnage auxquels ils font face (Trépanier-Jobin, 2013 : 4). En études médiatiques, on définit le stéréotype comme un type de personnage aux quelques traits facilement reconnaissables, qui évoluent peu ou pas à travers une trame narrative et qui tendent à représenter des conceptions largement partagées (Dyer, 1993 : 13). Dans mon analyse de la série *Minuit, le soir*, je tenterai non seulement de comprendre si les personnages se conforment à des stéréotypes de

la masculinité, au sens où on l'entend en sciences sociales, mais aussi à quel point les personnages sont stéréotypés, au sens où on l'entend en études des médias.

Dans sa conférence *Representation and the Media*, Stuart Hall (1997) explique le rôle des médias dans la création de représentations stéréotypées. Si les représentations médiatiques sont importantes dans notre société, c'est qu'elles jouent un rôle capital dans la composition de notre identité (1997 : 17). L'influence des représentations stéréotypées sur les spectateurs peut toutefois différer d'une personne à l'autre, puisqu'interpréter un message est une action subjective qui découle du bagage de connaissances, du contexte et des expériences passées de celui qui reçoit le message (Hall, 1973). Cela étant dit, le théoricien considère que ce n'est pas la présence des stéréotypes dans les médias qui pose la plus grande difficulté, mais leur naturalisation par certaines personnes. Il est possible de supposer que les images que nous présentent les médias sont sélectionnées et élaborées pour rester facilement décodables et accessibles au grand public de sorte à sécuriser les profits.

Pour Éric Macé, les stéréotypes médiatiques relèvent d'une « disparité de traitement » entre la façon de montrer différents groupes, qui reflète la discrimination présente dans notre société (2007 : 5). Éric Macé étudie la question des stéréotypes médiatiques, particulièrement en télévision, et crée les concepts de contre-stéréotypes, d'antistéréotypes et de néostéréotypes. Pour l'auteur, traiter de ce sujet en fonction de ces notions permet de poser un regard plus actuel sur les productions médiatiques (2007 : 6). Par « contre-stéréotype », Macé évoque l'idée de traiter un stéréotype généralement négatif de façon positive et non stigmatisée. Il donne l'exemple d'un personnage arabe dans un feuilleton français qui « s'interdit toute référence à une ethnicité singulière » (2007 : 7). L'auteur reconnaît cependant que cette stratégie engendre d'autres problèmes puisqu'elle implique de nier la stigmatisation qui vient généralement de pair avec les stéréotypes en faisant « comme si les stéréotypes n'existaient pas, comme si la discrimination n'existait plus, mettant

en scène un monde “postraciste” » (ou postsexiste). Le contre-stéréotype mène donc à la « légitimisation » de nouveaux stéréotypes, de néostéréotypes (2007 : 6 et 7). À l’inverse, l’antistéréotype permet de s’opposer directement au stéréotype en mettant en scène une représentation contre-hégémonique qui a pour but de déstabiliser le spectateur (2007 : 8). Autrement dit, l’antistéréotype joue avec les codes d’une représentation afin que celle-ci soit perçue comme étant ambivalente (2007 : 9). Contrairement au contre-stéréotype, il ne s’agit pas de nier toute spécificité à un groupe ethnique ou à une communauté quelconque. Macé évoque l’exemple de l’humoriste français Jamel Debbouze qui « fonde son succès précisément sur la mise en scène moqueuse des stéréotypes ethnoraciaux ordinaires de la culture française contemporaine, Blancs compris » (2007 : 8).

Il sera utile de mobiliser ces théories afin de voir si les protagonistes de la série incarnent certains stéréotypes ou si, au contraire, ils s’en éloignent. Je chercherai à voir si les personnages de *Minuit, le soir* correspondent à ce que Macé appelle un contre-stéréotype ou s’ils relèvent plutôt de l’antistéréotype plus subversif.

2.3.1 Stéréotypes homme/femme

Dans le contexte des genres homme/femme, le terme stéréotype renvoie « aux conceptions dualistes des hommes et des femmes sur les plans physique, mental, comportemental et interactionnel » (Trépanier-Jobin, 2013 : 208). Ces conceptions multiples non fondées et aléatoires dépeignent les femmes comme des êtres fragiles et sensibles qui aiment le rose et qui adorent recevoir des fleurs. Dans un même ordre d’idée, les hommes sont également associés à des traits spécifiques, mais pas moins arbitraires :

Elles [les conceptions dualistes] relient en outre les hommes à des caractéristiques aussi disparates et aléatoires que la force physique, l’agressivité, l’intelligence, la

rationalité, le sens de l'orientation, la perception visuospatiale, l'esprit d'initiative, le goût du risque, la violence, les pulsions sexuelles, le pouvoir politique et économique, les sciences et la technologie, les cheveux courts, les voitures, les cravates, la couleur bleue, etc. (2013 : 208)

Bien que l'ouvrage de Gilles Lipovetsky (1997) intitulé *La troisième femme* porte surtout sur la femme, il comporte plusieurs notions théoriques sur la dualité entre les deux sexes. Autrement dit, il permet de comprendre en quoi les hommes et les femmes font face à des modèles différents et ce que ces modèles comportent comme éléments (1997 : 12). L'auteur traite du rôle des femmes et des hommes à travers divers thèmes : l'amour, la famille, le travail, etc. Dans le premier chapitre intitulé *Sexe, amour et séduction*, il explique comment, dans notre imaginaire collectif, l'amour occupe une place différente dans la vie de chacun des sexes; les femmes sont généralement dépeintes comme celles qui valorisent la quête du grand amour et passent leur temps à rêvasser à l'être aimé. En contrepartie, les hommes sont moins souvent montrés en train de rêvasser à l'amour et sont dépeints comme ceux qui doivent courtiser le sexe opposé. Il sera intéressant de voir si les personnages de *Minuit, le soir* correspondent aux modèles binaires des genres que décrit Lipovetsky.

2.4 La naturalisation des stéréotypes

À notre avis, il est possible de transposer ce que Hall dit des idéologies sur le concept de stéréotype. Selon Hall, le véritable noyau du problème des idéologies est leur élévation au statut de savoir : « il produit des connaissances : ce que l'on sait du monde, c'est comment on le voit être représenté » (ma trad. 1997 : 20). De là vient le problème posé par l'idéologie qui tend à « naturaliser le sens pour que nous n'ayons pas, que vous n'ayez pas, d'autres façons de penser » (ma trad. 1997 : 22). Les idéologies (et stéréotypes) qui circulent dans les médias ont tendance à fixer le sens des représentations et de ce qui est représenté :

They want, as it were, a relationship between the image and a powerful definition of it to become naturalized so that *that* is the only meaning it can possibly carry. Whenever you see that, you will think that whenever you see that, you will think that whenever you see those people, you will assume that they have those characteristics. Whenever you see that event, you will assume it has that political consequence. That's what ideology tries to do, that's what power in signification is intended to do: to close language, to close meaning, to stop the flow. (1997 : 19)

Si l'utilisation de stéréotypes dans les médias tend à naturaliser et figer le sens d'une représentation, cette démarche ne découle pas de la volonté directe d'un réalisateur ou d'un producteur en particulier. Il s'agit davantage d'une pratique collective inconsciente due au fait que des catégories hégémoniques et contre-hégémoniques configurent notre imaginaire collectif (Macé, 2007 : 5).

Dans son article « Le blanc de leurs yeux », Hall explique qu'à force de voir des représentations de Noirs et d'Amérindiens similaires, certaines caractéristiques associées à leur « race semblent être "donnée" par la Nature » (2007 : 259). On peut parler d'emprise idéologique des « blancs » puisque, comme l'explique Macé, « la construction sociale de la réalité du monde se fait souvent du point de vue des groupes sociaux dominants » (2006 : 5). Ces représentations teintées d'idéologies racistes sont si profondément ancrées dans notre société qu'elles semblent être une évidence et qu'on ne cherche plus à les interroger. À mon avis, ce que Stuart Hall explique au sujet des idéologies racistes peut être transposé aux stéréotypes de genre. L'auteur l'évoque lui-même à plusieurs reprises, dans *Identités et cultures 2 : politiques des différences*, notamment lorsqu'il écrit « la différence raciale ressemble davantage à la différence sexuelle qu'aux autres systèmes de différences » (2013 : 109). Dans « Le blanc de leurs yeux », Hall mentionne « qu'une affirmation comme "les petits garçons aiment jouer les durs, les petites filles sont tout sucre tout miel" se fonde sur un ensemble de prémisses idéologiques » (2007 : 259). Selon le théoricien, ce à quoi doivent correspondre les hommes et les femmes sont des conceptions naturalisées, au même titre que les idéologies racistes (2007 : 259). Les réflexions de

Macé sur le rôle des stéréotypes ethniques dans la discrimination raciale peuvent également être appliquées aux stéréotypes homme/femme qui consolident les inégalités entre les sexes.

Dans sa thèse de doctorat, Trépanier-Jobin (2013) explique les rouages du processus de naturalisation du genre à partir des concepts de répétition, de différence, d'itérabilité et de systémativité. L'auteure parle d'« itérabilité » pour signifier qu'un stéréotype se répète différemment d'un contexte sociohistorique à l'autre tout en précisant que l'insertion de différences doit s'effectuer selon une logique progressive pour éviter de brusquer les spectateurs et de les ébranler dans leurs croyances (2013 : 230). S'appuyant sur les idées de Butler, selon laquelle « le genre, c'est la stylisation répétée des corps » (1990 : 109-110), et de David Hume sur l'entendement humain, l'auteure explique que « la naturalisation des stéréotypes de genre repose sur leur tendance à se répéter d'un contexte à l'autre » même lorsqu'il y a des exceptions, parce que l'esprit humain cherche constamment à établir des liens de cause à effet (2013 : 215). Selon l'auteure, la naturalisation des stéréotypes repose aussi, paradoxalement, sur leur constante évolution. L'aspect figé et rigide des stéréotypes n'est qu'une illusion, puisque ceux-ci doivent évoluer au fil des époques et des contextes afin de conserver leur crédibilité : « Les conventions de genre et les stéréotypes semblent contourner l'usure et préserver leur apparente naturalité en se renouvelant graduellement et en évitant d'être en décalage avec la réalité sociohistorique », explique l'auteure tout en mentionnant que ce renouvellement doit se faire progressivement pour préserver l'aspect naturel des stéréotypes (2013 : 228). Certains changements au sein de la constitution des stéréotypes sont notables, mais passent inaperçus parce qu'ils se sont effectués sur une longue période. L'auteure cite en exemple les personnages de *soap operas* qui sont graduellement passés de femmes au foyer à mères devant concilier travail et famille, pour refléter l'évolution de la réalité sociale de la majorité des femmes nord-américaines au cours des années 1970-1980. Ces personnages demeurent toutefois moins souvent montrés au travail ou en

train de parler de travail que les pères de famille, de sorte que la division des rôles entre les sexes n'est pas entièrement subvertie (Trépanier-Jobin, 2013).

En outre, pour être perçu comme un fait de nature, un stéréotype doit rester cohérent et préserver l'harmonie entre ses éléments constitutifs (2013 : 230). C'est ce que l'auteure appelle la systémativité du stéréotype. Trépanier-Jobin mentionne, à titre d'exemple, que les personnages féminins de *soap operas* ont des caractères de plus en plus imposants depuis qu'ils sont sur le marché du travail, car il serait incohérent de montrer une *business woman* ou une femme médecin qui n'a aucun leadership. Les soaps ne vont toutefois pas jusqu'à renverser complètement le modèle de la féminité et les personnages féminins demeurent plus émotifs que les personnages masculins (2013 : 276). L'auteure explique :

Règle générale, la transformation du caractère des personnages féminins en fonction de leur nouvelle position sociale semble permettre au *soap opera* de maintenir une certaine cohérence interne, mais elle ne réforme pas en profondeur les dualismes sur lesquels reposent les stéréotypes hommes/femmes de leur époque. Les soaps misent donc sur la transformation progressive de leurs personnages, plutôt que sur des réformes majeures qui risqueraient de les dénaturiser aux yeux des spectateurs. (2013 : 277)

L'itérabilité et la systémativité des stéréotypes de genre leur confèrent un caractère incontestable et normatif. Ces processus ont pour effet d'ancrer les stéréotypes dans notre société comme des faits de nature difficiles à contester (2013 : 232). La naturalisation des stéréotypes engendre indirectement la marginalisation des êtres qui dérogent à ces soi-disant faits de nature et qui sont considérés comme « anormaux », tout en laissant peu de place pour la remise en question des conventions de genre.

Dans ma recherche, je tenterai de voir si la télésérie *Minuit, le soir* met en évidence l'itérabilité des stéréotypes du masculin ou encore bouleverse leur systémativité. Ces

opérations relèvent de ce que Trépanier-Jobin appelle la « dénaturalisation des stéréotypes de genre » (2013 : 243).

2.5 La dénaturalisation des stéréotypes de genre

Selon la littérature, il existe deux manières distinctes de dénaturaliser les stéréotypes : d'une part, mettre en scène des personnages *queer* qui déstabilisent les conventions de genre, mais qui risquent de bouleverser certains esprits et, d'autre part, jouer subtilement avec les règles du genre afin de mettre en évidence le fait qu'ils sont construits (Trépanier-Jobin, 2013).

2.5.1 La mise en scène de personnages *queer*

Pour Judith Butler, c'est dans la corporalité que l'individu peut manipuler les normes de genre établies puisque chacun a « le pouvoir de remettre en question les relations sociales qui s'imposent comme naturelles, évidentes et allant de soi » (Fournier, 2014 : 85). L'idée que la fonction performative du genre repose sur les performances individuelles des sujets sociaux admet la possibilité qu'un individu fasse appel à son pouvoir d'autodétermination en se forgeant une identité atypique à l'intérieur d'un cadre social restrictif. Comme l'explique Levet, « le genre n'étant qu'un rôle que nous jouons, il nous appartient d'en compliquer le jeu, de vriller ces codes, ces normes dont nous héritons, de les mélanger, les mêler, les emmêler » (2014 : 90). Plutôt que d'envisager les sexualités dites « non normatives » comme des défaillances au sein de nos catégories binaires, explique Butler, il faut plutôt les considérer comme des possibilités autres qui n'ont simplement pas de langage pour s'identifier. Pour Butler, c'est une évidence que « l'étrange, l'incohérent, ce qui tombe "au-dehors" nous permet de comprendre que le monde de la catégorisation sexuelle ne va pas de soi, qu'il est construit, qu'il pourrait même l'être autrement » (1990 : 221). Pour un

individu, ne pas se conformer aux normes de son genre d'appartenance revient toutefois à risquer l'inintelligibilité et à se mettre en danger.

Mettre en scène un personnage qui ne se conforme pas aux normes de genre dans un film ou une série télévisée est aussi une entreprise risquée. L'acte de filmer permet un nombre infini de représentations et est propice aux renégociations de la norme, puisqu'il n'y a aucune limite outre celle que les créateurs s'imposent. La télévision peut devenir un espace où les individus « incohérents » ne seront plus traités comme anormaux, mais seulement comme d'autres types de corps et d'identités ayant autant de valeur que les corps et les identités hétérosexuels qui répondent aux critères de la féminité et de la masculinité. Hall indique d'ailleurs qu'il est possible de lutter contre les stéréotypes en mettant en scène des éléments qui sont généralement absents de notre univers représentationnel :

So the struggle to open up stereotypes is often a struggle to increase the diversity of things which subjects can be of – the possibilities of identities which people have not seen represented before. (1997 : 20)

Mais tout comme un individu dérogeant aux normes du genre risque de déplaire aux homophobes et transphobes, une production médiatique qui inclut des représentations alternatives du genre risque de déplaire à une certaine portion de l'auditoire (Trépanier-Jobin, 2013 : 9). Comme l'indique Teresa de Lauretis, la subversion des genres grâce à la mise en scène de personnages *queer* ne semble pouvoir opérer qu'à petite échelle :

Les conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges des discours hégémoniques. Situées en dehors du contrat social hétérosexuel et inscrit dans les discours micropolitiques, elles peuvent contribuer à la construction du genre et elles se situent plutôt à un niveau local de résistance dans la subjectivité et l'autoreprésentation. (2007 : 75-76)

Pour cette raison, il semble intéressant de se tourner vers des tactiques de dénaturalisation plus subtiles qui ne passent pas nécessairement par la mise en scène d'identités de genre alternatives.

2.5.2 Jouer avec les règles du genre

Michel de Certeau affirme que le langage nous surplombe et que pour échapper à ses règles, il faut faire des « fourberies » langagières. Seules les ruses ou tromperies permettent de manipuler « les termes des contrats sociaux » et « tourner les règles d'un espace contraignant » (1980 : 25 et 35). À défaut de pouvoir construire son identité de genre en dehors de la matrice hétéronormative sans subir les contrecoups de cette transgression, explique Butler, il demeure possible de se trouver une marge de liberté à l'intérieur des contraintes de ce système. Butler utilise le concept d'*agency* (qu'Éric Fassin, dans sa préface de la traduction française de *Gender Trouble*, traduit par « capacité d'agir ») pour désigner notre « marge de manœuvre, notre pouvoir de résister au pouvoir » (Fassin dans Butler 1990 : 22). Que l'on parle d'*agency*, de capacité d'agir, d'agentivité ou de pouvoir d'agir, le fondement de cette volonté individuelle reste le même : il s'agit de s'approprier les normes et de jouer avec les règles.

Comment un humain peut-il s'approprier certaines conventions hétéronormatives binaires pour les resignifier? Butler répond à cette question en donnant l'exemple du *drag* qui rend les normes du genre explicites grâce à ses performances du genre parodiques :

En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même [...] Nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité. (1990 : 261)

Le *drag* tire son pouvoir du fait d'aller dans un extrême, mais reste à notre avis un jeu sur la règle plutôt que d'être une figure alternative, alors qu'il amplifie les codes de la féminité pour créer un effet de spectacle. Dans sa thèse, Trépanier-Jobin s'inspire de la théorie de Butler sur les performances parodiques du *drag* pour considérer les parodies médiatiques comme « un moyen de s'approprier les processus responsables de la naturalisation du genre et de pousser ces processus à leurs limites pour désamorcer leurs effets naturalisant » (2013 : 216). Même si *Minuit, le soir* est une série dramatique qui est loin d'être parodique et d'avoir pour objectif de faire rire les spectateurs, il est possible de penser que les codes de la masculinité y sont parfois exagérés d'une manière qui contribue à les mettre en évidence.

Dans le même ordre d'idées, Hall précise qu'il est utopique de vouloir effacer un stéréotype du paysage médiatique et suggère d'utiliser « le pouvoir du stéréotype en soi et de le subvertir, de l'ouvrir et de l'exposer de l'intérieur » (ma trad., 1997 : 21). Pour lutter contre les idéologies racistes (qui fonctionnent de manière similaire aux stéréotypes de genre), Hall propose de réarticuler leurs éléments constitutifs :

L'une des façons dont prend place la lutte idéologique et dont sont transformées les idéologies est d'articuler les éléments différemment, produisant ainsi une signification différente, rompant la chaîne dans laquelle ils sont normalement fixés. (2007 : 260)

Selon Trépanier-Jobin (2013), la réarticulation des éléments constitutifs d'un stéréotype détient le potentiel de bouleverser leur systématisme et leur cohérence (2013 : 255).

Contrairement à la création de représentations alternatives et de personnages LGBTQ, cette façon de procéder permet aux propositions médiatiques de rester accessibles à un grand public et rend possible la conscientisation des spectateurs plus conservateurs. En effet, il est possible de supposer que jouer avec les règles, plutôt que de les transgresser, diminue les risques de rejet et permet de maintenir les cotes

d'écoute. Autrement dit, on peut supposer que les spectateurs plus frileux à l'idée de voir des représentations de genre non conventionnelles ont moins de chance d'être choqués par cette approche. Dans le présent mémoire, j'essaierai de voir si *Minuit, le soir* s'inscrit dans l'une de ces approches ou si la série emprunte une troisième voie. Pour ce faire, je tenterai entre autres de voir si elle met en scène des protagonistes *queer* ou des protagonistes qui se conforment, à première vue, au modèle de la masculinité, mais qui ont le potentiel de démasquer les normes de genre grâce à différents effets de réarticulation ou d'exagération.

2.6 Conclusion

Diverses théories ont été mises en lumière dans ce chapitre portant sur le cadre théorique de mon mémoire. Lorsque j'analyserai la série *Minuit, le soir*, il s'agira d'effectuer des allers-retours entre ces théories et le contenu de la production médiatique à l'étude, afin d'en faire ressortir les éléments les plus significatifs en regard de mes objectifs de recherche. Les théoriciens abordés fourniront des bases conceptuelles solides à mon étude de la subversion du masculin dans cette série télévisée qui sort des sentiers battus.

Il a été question de l'approche socioconstructiviste du genre de Judith Butler, qui affirme que le genre et le sexe sont des constructions sociales souvent naturalisées. Puis, le concept de performance du genre a été abordé et mis en relation avec la métaphore théâtrale d'Erving Goffman démontrant que l'humain se met en scène quotidiennement dans le but de produire des interactions sociales cohérentes. La théorie de Stuart Hall a également été traitée, considérant qu'il semble possible de faire plusieurs parallèles entre sa façon de théoriser le fonctionnement de l'idéologie raciste au sein de notre société et le fonctionnement des stéréotypes homme/femme. Nous avons vu comment le stéréotype fonctionne dans un contexte médiatique, en mobilisant certains concepts d'Éric Macé, avant d'expliquer comment ceux-ci se

naturalisent. Les écrits de Trépanier-Jobin ont permis de comprendre que le caractère itératif et systématique des stéréotypes est en partie responsable de cette naturalisation. Finalement, il a été démontré que la dénaturalisation peut s'effectuer de deux façons : d'abord par la mise en scène de figures alternatives et de personnages *queer* (tel que proposé, entre autres, par Teresa de Lauretis) ou encore, en jouant avec les règles de genre pour démontrer leur caractère évolutif et construit.

Ces théories de la déconstruction et de la dénaturalisation des stéréotypes m'aideront à m'interroger sur la façon dont la série *Minuit, le soir* se réapproprie certains stéréotypes de la masculinité et à identifier la forme que prend leur dénaturalisation. Dans le cadre de mon mémoire, j'observerai si la série *Minuit, le soir* emprunte une troisième voie en introduisant des représentations alternatives, si elle transgresse certains codes en jouant avec les règles de genre, ou si elle fait preuve d'une certaine ambivalence à leur égard comme la majorité des productions audiovisuelles.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre a pour objectif de présenter la démarche générale de ma recherche, ainsi que la méthode qui sera employée lors de l'analyse de la série *Minuit, le soir*. Il s'agit de mettre en lumière ma conception de l'analyse filmique comme un acte d'interprétation dans le cadre duquel la subjectivité du chercheur est acceptable lorsque ce dernier élabore des constats hypothétiques basés sur un argumentaire élaboré, des observations rigoureuses et un cadre théorique étoffé.

3.1 Recherche exploratoire qualitative

Cette étude s'inscrit dans une démarche exploratoire qualitative, puisque je tenterai de comprendre comment *Minuit, le soir* expose les codes de la masculinité et chercherai à cerner son potentiel de dénaturalisation des stéréotypes de genre. L'étude exploratoire se caractérise par le fait que peu de recherches ont été faites sur le sujet. Il ne s'agit pas de tester des hypothèses, mais de brasser des idées et d'explorer des pistes d'analyse (Bonneville et coll., 2007 : 154-155). Je bâtirai progressivement, au fil de mes observations, des propositions interprétatives qui pourraient éventuellement être confrontées aux interprétations d'autres spectateurs. Il s'agira d'effectuer une série d'allers-retours entre les concepts mentionnés dans le cadre théorique et différentes séquences de la série pertinentes à la construction d'une analyse des représentations du masculin.

Ma recherche suivra les étapes d'une démarche inductive telle qu'expliquée par François Depelteau dans son ouvrage *La démarche d'une recherche en sciences humaines* (2000) :

Il s'agit de procéder à des observations particulières de la réalité étudiée, de regarder, de chercher à tout voir si possible, à tout entendre, à tout sentir, etc. puis d'en induire des énoncés généraux (des concepts, des hypothèses, des théories, des lois...) qui rendent compte de la réalité. En utilisant une démarche inductive, on passe donc d'observations ponctuelles, rigoureuses et répétées à l'élaboration d'énoncés généraux. Ces énoncés généraux ne viennent pas de l'imagination du chercheur-observateur, mais de ses sens qui lui ont montré comment est la réalité observée. (2000 : 56)

Il s'agira donc de visionner la série *Minuit, le soir* d'un œil attentif, en relevant les transformations ou commentaires qu'elle semble opérer sur les stéréotypes du masculin, dans le but d'élaborer une série d'hypothèses sur son potentiel de dénaturalisation. Outillée de concepts issus de la littérature dont je me suis nourrie, je tenterai de voir, par exemple, si certains éléments narratifs liés à la masculinité des personnages ressortent et se démarquent de ceux caractérisant la majorité des séries télévisées. La logique inductive a pour but « d'utiliser les faits observés pour élaborer une théorie consistante avec ces faits », sans omettre que les constats qui en découlent restent à prouver (Bonneville et coll., 2007 : 156). Procéder ainsi me permettra d'émettre des constats généraux sur la série télévisée et possiblement une théorie sur les moyens de déconstruire les stéréotypes, qui ne seront toutefois pas vérifiés par une analyse empirique impliquant des sujets humains dans le cadre de la présente étude. Je ne pourrai donc pas affirmer hors de tout doute que *Minuit, le soir* subvertit les identités masculines. Je soulèverai toutefois quelques hypothèses en fin de parcours, que d'autres chercheurs pourront ultérieurement tester à l'aide d'une étude de réception menée auprès de spectateurs.

3.2 Analyse de contenu qualitative

Dans le cadre de ma recherche, je procéderai à l'analyse de contenu qualitative de la série *Minuit, le soir*. L'ouvrage *Introduction aux méthodes de recherche en communication* explique les étapes principales qu'une analyse de contenu qualitative doit suivre : il faut d'abord déterminer des objectifs pour ensuite visionner l'objet médiatique avec un but précis, puis classer et regrouper les données recueillies pour finalement émettre des constats en fonction de mes interprétations (Bonneville et coll., 2007 : 193). Réaliser une analyse selon cette démarche requiert d'aborder les données en « les découpant en unités de sens, en les classant et en les synthétisant dans l'objectif de faire émerger des régularités et de découvrir des liens entre les faits accumulés » (2007 : 196).

Il s'agira donc d'effectuer une analyse des représentations de genre dans *Minuit, le soir* pour proposer une signification aux messages que cet objet communicationnel semble envoyer par rapport aux modèles de la masculinité. Je m'attarderai sur des thématiques qui m'apparaissent plus importantes comme les problèmes affectifs, la paternité, la dysfonction érectile, etc. Je m'intéresserai particulièrement aux caractères singuliers de chacun des protagonistes et à leur forte relation d'amitié. J'analyserai plus en détail certaines séquences révélatrices tirées de divers épisodes et choisies en fonction de leur pertinence par rapport à ma problématique. En regroupant ainsi les éléments d'analyse autour de thèmes préalablement établis, il me sera possible de mieux répondre à l'objectif principal de ma recherche qui est de comprendre comment opère la dénaturalisation des stéréotypes masculins dans *Minuit, le soir*.

Cette analyse portera davantage sur le fond que sur la forme, particulièrement sur les dialogues et sur les relations interpersonnelles entre les personnages. À l'occasion, elle tiendra compte d'éléments techniques tels que le cadrage, les angles de prise de

vue, le montage, lorsqu'ils auront un effet sur le sens produit. Bien que ces éléments techniques ne seront pas au centre de l'analyse, certaines composantes esthétiques seront intégrées à la réflexion lorsqu'elles contribueront à l'élaboration de mes interprétations sur la déconstruction des stéréotypes, sachant que le fond et la forme dans cette série sont difficilement dissociables et s'influencent grandement.

Je ne prendrai pas en considération les informations entourant la production de la série (ses coûts, ses sources de financement, les positions politiques de son producteur, etc.) ou encore les informations entourant son contexte de réception (ses recettes, les commentaires qu'elle a suscités, etc.). La série *Minuit, le soir* sera néanmoins analysée en relation avec des composantes discursives externes à la série télévisée, telles que l'univers médiatique dans lequel elle s'inscrit, les représentations stéréotypées de la masculinité qui prolifèrent sur nos écrans, ainsi que les recherches et théories sur les stéréotypes de genre développées par différents auteurs.

3.3 Subjectivité et bagage encyclopédique de l'analyste

Il va de soi qu'une part de ma subjectivité teintera le regard que je poserai sur les représentations du masculin dans *Minuit, le soir*. Mon genre, ma façon de concevoir le genre en général, et ma sensibilité féministe m'amèneront peut-être à déceler, dans la série télévisée, des éléments propres à mes convictions qui passent inaperçus chez la majorité des spectateurs. Cette « perspective idéologique personnelle » s'ajoute aux connaissances intellectuelles que j'ai acquises dans le cadre de cette recherche et qui font désormais partie de mon « encyclopédie » (Eco, 1979 : 105). Ces connaissances influenceront assurément la lecture que je ferai de la série *Minuit, le soir*, qui diffèrera peut-être de celle d'autres spectateurs.

Dans *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Eco écrit : « un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire » (1979 : 61). Selon Eco (1979), les textes comportent des clés interprétatives qui sont mises à la disposition du lecteur afin d'orienter ses interprétations. Même si Eco traite de textes au sens propre, il est possible d'appliquer cette idée à un objet filmique ou télévisuel : le spectateur, au même titre que le lecteur, doit « actualiser » le sens des images, dialogues et sons qui s'offrent à lui à partir de différents indices présents dans le texte. Le spectateur a toutefois la possibilité de transposer ses propres systèmes de significations sur les représentations, créant ainsi un sens qui se détache à plus ou moins grand degré de celui voulu par le créateur. Autrement dit, un texte fournit des indices sur sa signification qui peuvent apparaître différemment à chaque interprète en fonction de son bagage encyclopédique. Interpréter une œuvre implique un regard subjectif qui est non moins valable que la parole de l'énonciateur. « On peut donner d'innombrables interprétations d'un texte », affirme Eco (1979 : 71). Certaines interprétations sont toutefois meilleures que d'autres, car pour être considérées comme « valides », elles doivent s'appuyer sur des éléments textuels et sur des arguments concrets.

Pour Jacques Aumont et Michel Marie, l'interprétation est une pratique indéniablement marquée par une part importante de subjectivité. Les auteurs considèrent celle-ci comme étant « le moteur imaginaire et inventif de l'analyse » (1989 : 12). Il semble clair, dans leur ouvrage *L'analyse des films*, qu'aucune méthode universelle n'existe pour procéder à l'interprétation d'une production médiatique, même si certains instruments descriptifs (narration, plans, mise en scène, etc.), citationnels (bande sonore, partitions, capture d'écran, etc.) et documentaires (toutes données portant sur la production : budget, équipe technique, critiques, etc.) peuvent être mobilisés dans différents contextes afin de mieux cerner l'objet filmique étudié :

Il n'existe pas d'analyse "pure", "absolue", pas de méthode "universelle" d'analyse. On analyse toujours un film en fonction de présupposés théoriques — quand même bien ceux-ci restent innommés, voire inconscients. (1989 : 201)

Cela étant dit, il ne s'agit pas d'évacuer mon bagage encyclopédique (recherches précédentes, lectures, croyances, présupposés, etc.) pour être la plus objective possible, mais plutôt de le mettre à profit pour proposer des interprétations créatives dans le cadre d'une analyse rigoureuse s'appuyant sur un cadre théorique préalablement établi. Aumont et Marie traitent l'analyse filmique comme quelque chose « en devenir » : « L'essentiel, pour l'analyste de film, est de se convaincre que le contenu d'un film n'est jamais une donnée immédiate, mais doit, dans tous les cas, se construire » (1989 : 93). Le regard que je poserai sur *Minuit, le soir* sera donc effectué dans cette perspective, qui conçoit l'analyse filmique comme un récit qui se développe et se ficelle progressivement, suivant le rythme des observations du chercheur.

Dans le cadre de l'analyse, il s'agira de porter un regard attentif aux éléments de cette série et de les regrouper pour en faire émaner un sens connotatif. Le *Larousse* (2017) définit la connotation comme un « ensemble de significations secondes provoquées par l'utilisation d'un matériau linguistique particulier et qui viennent s'ajouter au sens conceptuel, fondamental et stable, qui constitue la dénotation ». Dans mon analyse, les significations secondes reposeront en partie sur l'utilisation du cadre théorique préalablement élaboré. Faire émerger un sens connotatif des composantes révélatrices de la série *Minuit, le soir* permettra d'élaborer des interprétations plus riches que les observations qui se limitent au niveau dénotatif. La série *Minuit, le soir* regorge d'ailleurs de ce que Hall appelle « des signes non fixés qui trouvent leur signification dans leur sens associatif » (1973 : 34).

3.3.1 L'intention de l'auteur

Cette analyse ne tentera pas de mettre en lumière les intentions des créateurs de la série *Minuit, le soir*. Comme l'explique Aumont et Marie, il ne faut pas « prétendre avoir accès à ce qui s'est passé dans la tête du cinéaste » (1989 : 205). Considérant que le chercheur ne peut pas accéder aux intentions des créateurs, les auteurs affirment que l'interprète est « libre de traiter comme bon lui semble tout ce qui est présent dans le texte », à condition qu'il organise son interprétation avec cohérence et à condition que ses observations soient rigoureusement justifiées (1989 : 205). Il s'agira donc de formuler des interprétations s'articulant autour d'un argumentaire rigoureux, sans essayer d'identifier les stratégies mises en place par les créateurs ou de deviner leur intention.

Stuart Hall (1973) a théorisé cette possible disparité entre l'intention de l'auteur et l'interprétation du spectateur dans son texte *Codage/décodage*, où il traite des enjeux de la réception médiatique. Si ceux qui produisent des messages et ceux qui les reçoivent sont souvent sur la même longueur d'onde, explique Hall, il « n'existe pas de correspondance nécessaire entre le codage et le décodage, le premier peut tenter de "faire prévaloir", mais ne peut prescrire ou garantir le second, qui possède ses propres conditions d'existence » (1973 : 36). Autrement dit, les producteurs ne peuvent anticiper, hors de tout doute, comment leur message sera reçu. Selon le théoricien, il existe trois types de lecture par lesquels les messages peuvent être lus; la position dominante-hégémonique, selon laquelle le spectateur décode le message à partir de codes similaires à ceux du producteur, la position oppositionnelle, selon laquelle le spectateur interprète le message à partir d'autres codes que ceux du producteur et la position négociée, selon laquelle le spectateur reconnaît les codes du producteur tout en interprétant le message à partir de ses propres codes :

Le décodage au sein de la *version négociée* renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels : il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (*situé*) il pose ses propres règles de base. (1973 : 38)

À la lumière de la théorie de Stuart Hall, on comprend bien que les spectateurs de *Minuit, le soir* risquent de formuler différentes interprétations de l'émission qui s'éloignent probablement des intentions initiales des créateurs et qui pourraient diverger des interprétations que je propose dans ce mémoire.

3.4 Corpus⁴

Diffusé sur les ondes de Radio-Canada les mercredis à 21h30, entre le 12 janvier 2005 et le 29 mars 2007, *Minuit, le soir* est une sitcom dramatique tournée à Montréal et réalisée par Podz (Daniel Grou). Au total, 37 émissions de 30 minutes ont été produites; 12 épisodes pour la première saison, 13 pour la seconde et 12 pour le troisième et dernier chapitre. Lors de sa sortie, l'émission se taille une place importante dans le paysage télévisuel québécois et se distingue du reste de l'offre télévisuelle : *Providence*, *La Promesse*, *Les Invincibles*, *Le Négociateur*, *Grande Ourse*, etc. (Dumas, 2009). Acclamée par la critique et adorée du public, l'émission remporte, au fil des années, 17 prix Gémeaux. En 2006, *Minuit, le soir* gagne le Prix Jean-Besré, qui récompense les œuvres télévisuelles se distinguant dans leur manière d'innover. La diffusion du premier épisode atteint un auditoire de 1,54 million. Produit par Zone 3, la série parvient à conserver une moyenne d'un million de téléspectateurs par épisode, même si elle traite de plusieurs sujets tabous. *Minuit, le soir* est diffusé tout de suite après l'émission à succès *Les Bougons*, ce qui lui donne un coup de pouce au niveau de cotes d'écoute (Cauchon, 2005). Considérée comme une sitcom, *Minuit, le soir* reste difficilement classable dans le système de genres

⁴ Sauf indication contraire, les données de cette section ont été recueillies sur la plateforme web de *Minuit, le soir* au http://ici.radio-canada.ca/television/minuit_le_soir/index.shtml

télévisuels en raison de sa grande singularité (Cauchon, 2007). À mon sens, cette série se situe dans une catégorie à part à plusieurs niveaux, surtout en raison de la réalisation, la direction photo et la scénarisation.

Minuit, le soir raconte l'histoire de trois hommes, à la fois meilleurs amis et portiers (*doormen*) dans le même bar. L'émission s'amorce alors que le bar dans lequel ils travaillent fait l'objet d'une transaction inattendue : une femme, Fanny, devient propriétaire et directrice de l'établissement. Marc, Gaëtan et Louis doivent s'adapter à la nouvelle propriétaire qui, en plus de changer la vocation de l'endroit, embauche de nouveaux employés plus jeunes, plus beaux et plus cultivés. *Minuit, le soir* plonge le spectateur dans un monde peu familier et rarement montré au petit écran : drogue, homosexualité, homosocialité, agression sexuelle, proxénétisme, troubles infantiles refoulés, problèmes érectiles et peur du vieillissement, pour ne nommer que ceux-là. La série dresse un portrait singulier de l'univers des boîtes de nuit, alors qu'on suit les hauts et les bas des protagonistes dans leur milieu de travail, mais aussi dans leur vie de tous les jours.

Analyser seulement une saison de la série ne me permettrait pas d'observer comment se développent les intrigues, les personnages et leurs relations, ni de voir si la dénaturalisation des stéréotypes de genre opère progressivement. Dans le cadre de ma recherche, il convient donc d'analyser l'entièreté de la série en m'attardant plus longuement sur les scènes qui abordent plus directement différents aspects de la masculinité. Ainsi, il s'agira de disséquer les moments les plus significatifs dans divers épisodes des trois saisons pour souligner leur potentiel de dénaturalisation à l'égard de nos préconceptions sur la représentation de la masculinité.

3.5 Conclusion

Cette recherche se fonde sur ma propre lecture de ce qui est proposé par *Minuit, le soir* et il demeure nécessaire de reconnaître que d'autres individus n'y perçoivent pas nécessairement les mêmes significations. Cette étude n'en sera pas une qui concerne la réception de la série par des spectateurs ni la conscientisation qu'elle suscite à l'égard des stéréotypes de genre, mais une qui fait état de ma propre interprétation du potentiel de dénaturalisation de la série à l'endroit des stéréotypes du masculin et qui mériterait, par la suite, d'être mise à l'épreuve dans le cadre d'une étude de réception. Je ne crois pas que *Minuit, le soir* a des effets dénaturalisant immédiats et directs sur tous les spectateurs et je suppose que son potentiel de dénaturalisation s'actualise différemment d'une personne à l'autre.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE LA SÉRIE *MINUIT, LE SOIR*

À la lumière des théories préalablement présentées, il s'agit, dans ce chapitre, d'analyser des séquences révélatrices de la série *Minuit, le soir*, afin de voir si certains éléments détiennent le potentiel de dénaturiser nos conceptions hétéronormatives du genre masculin ou risquent, au contraire, de les consolider. Pour ce faire, je m'intéresserai aux dialogues et actions des personnages, de même qu'à la manière avec laquelle ils sont mis en scène au moyen de différentes techniques cinématographiques.

4.1 Description de l'émission

Avant d'entamer l'analyse de la série *Minuit, le soir*, je propose une brève description des rôles et de la personnalité des quatre protagonistes, ainsi qu'une description des lieux principaux où se déroulent des scènes importantes. Il s'agit de décrire brièvement à quoi ces endroits ressemblent et d'expliquer ce qu'ils symbolisent dans la série en fournissant une description générale des intrigues principales.

4.1.1 Protagonistes

Marc est le personnage masculin le plus séduisant et le plus musclé parmi les trois protagonistes principaux, mais aussi le plus troublé psychologiquement. En raison de ce sombre passé, une colère profonde habite le personnage qui éclate en accès de rage à la moindre tension. Portier dans une boîte de nuit depuis qu'il a pris sa retraite de la

marine royale canadienne, il tente de guérir ses blessures psychologiques en consultant, dans des toilettes publiques, un concierge d'origine européenne dont le diplôme en psychologie n'est pas reconnu au Québec. Incapable d'être en relation stable, Marc accumule les histoires d'un soir et fait fuir les femmes de sa chambre à coucher avant qu'elles s'endorment, feignant d'avoir besoin d'écouter des enregistrements de bruits insupportables pour s'endormir. Il réussit tout de même à entretenir de forts liens d'amitié avec ses collègues et fait toujours l'impossible pour les sortir du pétrin. L'arrivée de Fanny à la tête du bar Sas vient encore plus perturber Marc, alors qu'il tente de laisser de côté ses craintes pour vivre une histoire d'amour avec elle.

Louis est aussi portier au Sas, mais travaille le jour comme col bleu pour la ville de Montréal. Il témoigne d'une grande vulnérabilité et est le plus naïf du trio. Il cherche constamment l'approbation des autres, notamment de ses collègues de la ville de Montréal et des nouveaux portiers du club de qui il souhaite se rapprocher. On découvre assez rapidement que Louis souffre de problèmes érectiles et qu'il doit se vêtir de costumes divers (Batman, Superman, Rambo, etc.) afin d'acquérir la confiance en lui nécessaire pour avoir une érection. Ce problème est d'ailleurs la cause de sa rupture avec sa copine Sylviane, qui plonge le personnage dans une profonde mélancolie. Louis est tellement déstabilisé et confus devant ses problèmes de performance sexuelle qu'il va même jusqu'à surmonter son homophobie pour faire des expériences homosexuelles.

Gaëtan est le plus sensible et romantique des trois protagonistes masculins. Amoureux d'une prostituée, il est prêt à dépenser toutes ses économies pour l'aider à se défaire de l'emprise de son proxénète sans rien attendre en retour. Également portier au Sas, Gaëtan est le plus âgé des employés, ce qui lui confère plusieurs complexes. Par contre, son âge lui donne un avantage de taille; celui d'avoir une grande expérience dans le milieu des bars. Si Gaëtan semble représenter une figure

paternelle symbolique pour ses amis, on découvre au courant de la série qu'il a également un fils biologique duquel il cherche à se rapprocher. Bien que Gaëtan n'a pas la vie dont il a toujours rêvé, il tente d'améliorer son sort, notamment en suivant des cours pour apprendre à lire et en fréquentant une femme de son âge qui l'aime en retour.

Ambitieuse, belle et jeune, Fanny prend tous les moyens pour réaliser ses objectifs professionnels. Après avoir fait l'acquisition du Sas, elle souhaite rajeunir l'image de l'établissement afin que ce lieu devienne une référence dans la scène nocturne montréalaise. Fanny a grandi dans l'univers des bars puisque son père en a possédé un longtemps. Elle souhaite maintenant voler de ses propres ailes, mais son père n'appuie pas sa démarche, car il considère qu'un club n'est pas un environnement pour une femme et qu'elle devrait laisser son frère cadet gérer le commerce. Elle finit par se lier d'amitié avec Louis, Gaëtan et Marc. Son attirance pour ce dernier est indéniable, mais puisqu'elle fréquente un des nouveaux portiers et demeure obsédée par le travail, leur relation est complexe et passe par une série de chassés-croisés.

4.1.2 Lieux principaux

Au fil des saisons, les trois protagonistes se retrouvent régulièrement sur le même banc de parc pour discuter. Cet endroit symbolise la fraternité qui unit Marc, Louis et Gaëtan. Il représente un lieu sécuritaire (*safe space*) où les tabous n'existent pas et où les protagonistes peuvent se confier sans craindre le jugement de leurs amis, partager leurs tracas sur diverses thématiques et exprimer leur sentiment d'amitié mutuel en faisant des « boules d'amour ». Cet endroit leur sert surtout à exprimer leurs émotions, mais il arrive que les trois hommes restent silencieux et se laissent reconforter par la simple présence de leurs camarades. C'est en partie ce lieu qui

permet au spectateur de comprendre le lien unique que les trois protagonistes masculins entretiennent.

Le Sas est une boîte de nuit montréalaise dont Fanny est l'unique propriétaire et gérante. Cherchant à mettre le club à son image afin d'attirer une nouvelle clientèle, Fanny choisit d'embaucher de jeunes portiers de belle apparence qui doivent faire équipe avec Marc, Louis et Gaëtan. Elle réussit à redorer l'image de son club fréquenté par de plus en plus de jeunes en raison de son ambiance : musique électro, DJ, lumières, décor moderne, etc. Pendant que la clientèle s'amuse, le Sas demeure un endroit où se confrontent deux générations d'hommes. D'un côté, il y a la jeunesse, la beauté et la capacité à dialoguer des nouveaux *doormen*, qui sont davantage en phase avec la clientèle cible du bar. Puis, de l'autre côté, on retrouve Marc, Louis et Gaëtan, dont la virilité et l'approche avec les clients sont davantage basées sur la confrontation physique.

Le sous-sol du Sas agit à titre de « coulisse »; c'est là où éclatent et se règlent les nombreux conflits qui ont débuté sur le plancher de danse du bar, à l'abri des regards. Sombre, désordonné et claustrophobique, ce lieu traduit bien le sentiment d'étouffement qui habite les personnages. C'est aussi là que trouvent refuge les protagonistes lorsqu'ils doivent évacuer un trop-plein de frustration, surtout dans le cas de Marc, qui pique des colères régulièrement et utilise le sous-sol pour se défouler. À d'autres moments, le sous-sol devient un lieu de détente, de discussions et de rapprochements entre les protagonistes, similaire au banc de parc.

4.2 Correspondance des protagonistes au modèle de la masculinité

La présente section met en lumière la façon dont les protagonistes correspondent ou dérogent au modèle hétéronormatif de la masculinité. Considérant que « la

masculinité comporte des exigences formelles » (Ledoux, 2009 : 71), il s'agit ici de voir comment Marc, Louis et Gaëtan négocient avec ces exigences. Autrement dit, je propose d'observer dans quelle mesure ils dévient « par rapport à la norme », pour emprunter le vocabulaire de Foucault (1994 : 1018). Il sera également question du personnage de Fanny puisqu'elle semble posséder des caractéristiques qui correspondent au modèle de la masculinité.

4.2.1 Marc

Le personnage de Marc, affectueusement appelé « le p'tit » par Gaëtan et Louis, se conforme à plusieurs codes de la masculinité. Son ancien emploi de militaire, de même que son emploi actuel de *doorman*, exigent qu'il fasse preuve de courage et qu'il utilise la force physique pour imposer la loi. Marc est sans aucun doute le protagoniste le plus agressif du trio; il n'hésite pas à violenter des clients, des collègues ou même des amis qui défient les règles de conduite du Sas ou qui lui manquent de respect, conformément au stéréotype selon lequel « au travail et dans toutes les sphères de la vie, le mâle doit jouer des coudes, s'imposer comme seul et unique objectif de prouver qu'il est un HOMME » (Deloison, 2014 : 19). Dès le premier épisode de la série, on voit Marc en train de plonger la tête d'un client dans les toilettes du club après avoir découvert que celui-ci met de la drogue dans les verres de clientes (06:12). Tel un preux chevalier des temps modernes, il se lance à la rescousse des pauvres filles sans défense qui « explosent dans les toilettes » de son bar et consolide, par le fait même, le stéréotype de l'homme protecteur des demoiselles en détresse dont Goffman fait mention dans *L'arrangement des sexes*. Sa fonction de *doorman* lui permet d'incarner la traditionnelle figure de l'homme sauveur puisqu'il a l'occasion, soir après soir, de venir en aide à des clientes dont la liberté est menacée par des hommes qui peinent à contrôler leurs pulsions. L'aspect chevaleresque du personnage aide à mieux accepter son caractère excessif et ses

nombreux épisodes de colère incontrôlable : durant l'épisode 4 de la saison 1, par exemple, on assiste à la première crise du personnage alors qu'il détruit tout le mobilier autour de lui dans le sous-sol du Sas (05:13).

Le caractère violent du personnage est justifié par son enfance trouble, plutôt que dépeint comme un trait de nature typiquement masculin. De nombreux *flashbacks* nous aident d'ailleurs à comprendre qu'il a subi une enfance difficile, avec un père violent et colérique duquel il n'a pas reçu d'amour. La série nous montre d'ailleurs l'évolution de ce personnage alors qu'il tente de faire la paix avec son passé. La violence masculine est donc dépeinte comme un trait de caractère acquis dans des circonstances familiales particulières, plutôt que comme une caractéristique essentielle aux mâles avec laquelle il faut composer. Bref, l'émission *Minuit le soir* met en scène un personnage masculin dont l'agressivité nous est familière par rapport à ce que nous avons l'habitude de voir dans le paysage médiatique, tout en nous amenant à réaliser que cette violence cache un malaise plus profond, qui n'a rien à voir avec les gènes ou la testostérone.

Si Marc correspond à l'image de l'homme agressif, il se distancie toutefois du code de la masculinité selon lequel tout homme digne de ce nom doit être habile avec les tâches manuelles et ne s'en cache pas : « ouin je sais, c'est pas *flush* » explique-t-il au sujet des rénovations qu'il a fait à son chalet (saison 2, épisode 4, 12:32). Le personnage nous rappelle ainsi que ce ne sont pas tous les hommes qui ont des aptitudes instinctives de bricoleur et l'aisance du coup de marteau dans le sang.

Beau, charismatique et en bonne forme physique, Marc est le plus jeune du trio et correspond à l'image assez courante du tombeur qui accumule les conquêtes sans vouloir s'engager dans une relation à long terme. Cependant, il porte bien son surnom puisqu'il est le plus petit au sein de l'équipe du Sas. Sa taille l'éloigne du stéréotype de l'homme physiquement parfait incarné par les jeunes *doormen* du bar, mais ne

l'empêche pas de séduire un grand nombre de femmes. Effet, rares sont les femmes qui résistent à ses charmes; ce qui lui permet de cumuler d'innombrables partenaires. Celles-ci demeurent toutefois des rencontres d'un soir puisque ce personnage est, selon ses dires, « pas capable » d'avoir une relation durable (saison 2, épisode 4, 18:18). Terrifié à l'idée de s'engager, Marc n'arrive pas à vivre une relation amoureuse sérieuse avec une femme. Il a d'ailleurs un truc qui fonctionne à tout coup pour faire fuir ses partenaires sexuelles nocturnes : lorsqu'elles s'apprêtent à dormir chez lui, il fait jouer la trame sonore d'un moteur de bateau, prétextant qu'il n'arrive pas à dormir sans ce bruit. Marc apparaît donc comme un James Bond des boîtes de nuit, qui accumule les conquêtes sans s'impliquer émotionnellement.

Comme c'est le cas pour son agressivité, son problème d'attachement semble davantage lié à ses traumatismes d'enfance qu'à sa nature d'homme. De nombreux *flashbacks* témoignent du manque d'affection parental qu'il a subi : « Côté famille je suis pas tellement greyé », explique-t-il (saison 1, épisode 5, 13:27). Sa mère est peu présente dans ses souvenirs, mais lorsqu'on la voit dans les *flashbacks*, elle ne prend jamais la défense du jeune Marc qui se fait malmener par son père. Une scène du deuxième épisode de la saison 3 illustre le climat tendu au sein de la cellule familiale du protagoniste : Marc offre un bricolage, conçu à partir de découpures de revues, à son père et celui-ci lui répond, en déchirant l'œuvre de son fils, « Tu scrapes mes revues, je scrape ton dessin » (13:53). Le souvenir de Marc prend fin alors que son père le bat, fâché qu'il ait découpé des images dans ses revues. Bref, cette séquence montre en quoi l'enfance trouble de Marc a eu une incidence sur son développement et laisse supposer que ses problèmes affectifs sont causés par les séquelles de la tyrannie de son père et du désintéressement de sa mère, plutôt que par sa nature de mâle.

Si Marc résiste à toute implication sentimentale avec les femmes, il en est tout autrement avec les animaux. En effet, il fait preuve d'une tendresse exceptionnelle

envers ses animaux de compagnie, un trait caractéristique généralement associé au sexe féminin (*crazy cat lady*) et à son soi-disant instinct maternel. On le voit régulièrement prendre soin de ses chats et de ses chiens, les flatter, les cajoler et s'assurer qu'ils ne manquent de rien. Marc se trouve même un emploi secondaire dans une animalerie : « J'aime ça prendre soin des animaux [...] je leur donne de l'affection » (épisode 3, saison 3, 04:31). Durant la saison 2, à l'épisode 4, son chat nommé Vasectomie⁵ meurt et on le voit pleurer lorsqu'il l'enterre dans sa cour (11:02). Cette scène funeste et haute en émotions se répète à chaque fois qu'un de ses nombreux animaux meurt et qu'une croix s'ajoute à son cimetière improvisé. Ceci nous rappelle constamment à quel point Marc n'est pas dépourvu d'émotions malgré l'image qu'il projette. En plus de déconstruire le stéréotype de l'homme inébranlable qui ne montre aucune faiblesse, ces scènes confirment que son problème d'attachement avec les femmes n'est pas lié à un manque de sensibilité et à une incapacité soi-disant masculine de ressentir des émotions, mais plutôt à son modèle familial dysfonctionnel et aux violences qu'il a subies durant son enfance.

En consultant un psychologue, Marc cherche à comprendre pourquoi il est ainsi, de même qu'à trouver des solutions à ses crises de colère et calmer ses pulsions d'agressivité. Il s'éloigne alors du modèle de l'homme qui a de la difficulté à aller chercher de l'aide et à se confier. Le fait que Marc consulte un psychologue va non seulement à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle les hommes n'arrivent pas à exprimer leurs sentiments, mais fait aussi voir son agressivité et son problème d'attachement comme des caractéristiques anormales desquels il faut chercher à se défaire au moyen d'une thérapie, plutôt que comme des traits de nature typiquement masculins qu'il faut accepter comme une fatalité. Toutefois, Marc consulte dans la plus grande discrétion, alors que ses séances de thérapie se déroulent dans des cabines de toilettes. C'est donc à l'abri des regards qu'il demande de l'aide. La

⁵ Marc « adopte » finalement Anti-capitaliste, un chat en peluche automatisé qui ne peut pas mourir.

dénaturalisation de l'idée que les hommes sont moins enclins à chercher de l'aide et exprimer leurs émotions ne s'effectue donc qu'en partie, dans la mesure où la honte associée au stigma d'un homme qui consulte un psychologue est reconduite.

4.2.2 Louis

Tout comme Marc, Louis correspond au modèle de la masculinité par l'entremise de l'emploi qu'il exerce : être *doorman* requiert une forme d'autorité pouvant parfois mener à la violence. Sa tâche principale consiste à s'assurer que tout se déroule bien au Sas et que la clientèle soit en sécurité pour passer un bon moment. Même s'il est persuadé qu'« un bon coup de poing sur le *muffler*, c'est la seule façon que tu vas te faire respecter » (saison 3, épisode 3, 07:25), il se caractérise par sa douceur et par le fait « qu'il est sensible », comme le mentionne Marc (saison 2, épisode 2, 17:45). Louis, dit « le gros », n'est sans doute pas le plus courageux du trio : terrifié après s'être fait poignarder au Sas, dans l'épisode 6 de la deuxième saison, Louis fait pipi dans ses culottes (ou se « *slack* dans les shorts » pour reprendre les mots de Marc). Ce personnage démontre que, contrairement à la croyance populaire, les hommes qui occupent un emploi requérant du courage et de la force physique ne sont pas infailibles et qu'ils peuvent eux aussi avoir des moments de faiblesse. Si la profession de *doorman* semble être réservée aux individus qui n'ont aucune crainte, Louis montre que, malgré les apparences, personne n'est invincible.

Amoureux de sa conjointe Sylviane, qu'il appelle affectueusement sa « gougounette à pois » (saison 1, épisode 4, 02:43), et réticent devant tout ce qui concerne l'homosexualité, Louis semble à première vue se conformer parfaitement au critère de l'hétéronormativité et renforcer le stéréotype de l'homme réactionnaire homophobe. Selon ses dires, « il aime bien ça aller aux danseuses » (saison 1, épisode 3, 02:20) et est bourré de préjugés face à la communauté gaie. Lorsqu'il est *doorman*

au club gai le Joystick (appartenant aussi à Fanny), il dit à un client « Touche-moi pas criss de fif » (saison 1, épisode 3, 16:14). L'émission semble toutefois nous introduire à un personnage aussi grossièrement homophobe pour nous faire vivre avec lui l'évolution de sa conception des homosexuels.

Au cours des saisons de la série télévisée, Louis comprend progressivement que l'homosexualité n'est pas synonyme de déviance ni d'une erreur de la nature. En discutant avec un collègue homosexuel, par exemple, il réalise que les homosexuels peuvent aussi avoir une passion pour le hockey. Ainsi, il en vient à la conclusion suivante : affirmer que les joueurs du Canadien « jouent comme des tapettes, ce n'est pas gentil pour les tapettes » (saison 1, épisode 10, 22:08). D'abord mal à l'aise face aux individus aux sexualités non normatives, ce protagoniste finit par ne plus avoir de préjugés à leur égard et par accepter que la masculinité, telle qu'elle est montrée dans certains médias, n'est pas la seule forme qu'elle peut prendre. L'évolution du personnage illustre l'idée de Butler selon laquelle « ce que nous invoquons comme du savoir naturalisé sur le genre est, en fait, une réalité qui peut être changée et transformée » (1990 : 46). Elle démontre en quoi certains individus sont pris dans le carcan d'une vision hétéronormative de la sexualité, mais peuvent s'en libérer. Le personnage de Louis fait la preuve que nos croyances par rapport à ce qui est « naturel » sont des constructions malléables, ou encore, comme l'écrit Hall, que les étiquettes à partir desquelles on catégorise les gens « ne sont pas imprimées dans nos gènes, mais qu'elles sont plutôt apprises » (ma trad., 1997 : 10). Bien qu'elle mette en scène un personnage a priori hétérosexuel et homophobe, l'émission fait évoluer le personnage de sorte à provoquer, chez le spectateur, une réflexion sur le fait que tous les hommes ne sont pas hétérosexuels par défaut. En suivant Louis dans le cheminement de sa pensée, on réalise à quel point masculinité et homosexualité ne sont pas mutuellement exclusifs.

Le personnage de Louis ébranle également les codes de la masculinité concernant la sexualité et la performance au lit. Contrairement à la croyance populaire selon laquelle un homme est toujours au garde à vous et prêt à avoir des relations hétérosexuelles, il éprouve des problèmes érectiles et est incapable d'avoir des relations sexuelles ou de se masturber sans se costumer. Louis ne parvient pas à répondre aux besoins et aux désirs sexuels de celle qu'il aime sans planifier des jeux de rôles dans le cadre desquels il incarne différentes figures typiquement masculines : Batman, Superman, Rambo, etc. Durant l'épisode 4 de la saison 1, sa copine lui dit « si tu n'as pas de déguisement, tu n'es pas capable » (08:13), après qu'un de leur jeu de rôle ait tourné au fiasco. En effet, la performance sexuelle des hommes est grandement valorisée dans notre société, notamment à cause de la pornographie où les hommes sont souvent dépeints comme étant des êtres dominants et responsables des orgasmes féminins (Servois, 2009 : 26-27). Lorsqu'un homme éprouve des problèmes au lit, il ne s'en vante donc pas. Selon les codes de la masculinité, l'érection peut symboliser la force et le pouvoir. Par conséquent, l'incapacité à performer sexuellement relève de l'échec et est perçue comme une faiblesse. Goffman explique d'ailleurs que l'individu a tendance « à cacher ou à estomper les activités, les faits et les motifs incompatibles avec une représentation idéalisée de lui-même » (1973 : 52). Cette situation prend une place importante dans la série puisqu'elle a de nombreuses répercussions sur la vie affective du personnage, qui ira même jusqu'à mettre en doute sa masculinité alors qu'il demande à Marc : « Tu penses que je suis ça moi, un homme, un vrai? » (saison 3, épisode 3, 06:55). Bref, son problème érectile symbolise son incapacité à agir selon les conceptions stéréotypées de la masculinité où l'homme doit performer à tous les niveaux (Fiske, 1987).

Il est toutefois intéressant de constater que son incapacité sexuelle est causée par un problème psychologique et non physiologique. Il essaie d'ailleurs le Viagra, mais même avec ce médicament, il n'a pas d'érection (saison 1, épisode 8). Comme c'est

le cas de l'agressivité et du problème d'attachement de Marc, le problème érectile de Louis est traité comme un problème psychologique surmontable, plutôt que comme un problème biologique qui ferait de lui une « erreur de la nature ». Au cours des saisons, on comprend effectivement que sa dysfonction érectile est liée à son manque de confiance en lui et à ses complexes par rapport à son physique. Sans vouloir nier le fait que la dysfonction érectile peut parfois être due à une cause physiologique, il est intéressant, sur le plan de la dénaturalisation des stéréotypes de genre, que celle de Louis soit liée à son impression de ne pas être à la hauteur du modèle de la masculinité. En effet, Louis est gros et ne correspond en rien au modèle de l'homme athlétique auquel il cherche à ressembler avec ses costumes variés. Son embonpoint est d'ailleurs, pour lui, une source constante de remise en question qui affecte considérablement son estime personnelle. Dans l'épisode 5 de la saison 2, Marc tombe sans le vouloir sur le journal intime de Louis, dans lequel on peut lire : « Je suis gros et pas beau pantoute » (10:04). Cet enjeu refait surface durant l'épisode 3 de la troisième saison où l'on voit Louis se tâter les bourrelets dans un chandail trop serré et réfléchir avant de manger une poutine et un hotdog. L'apparence physique et le poids sont généralement dépeints comme des préoccupations typiquement féminines par les médias qui nous montrent beaucoup plus souvent des femmes voulant être minces que des hommes. L'apparence physique de Louis et ses angoisses par rapport à celle-ci sont donc des éléments qui font déroger le protagoniste des codes de la masculinité en plus de nous faire comprendre à quel point le modèle artificiel de la masculinité a un impact sur l'identité et la confiance en soi des hommes dans leur vie de tous les jours.

4.2.3 Gaëtan

Tout comme ses collègues et amis, Gaëtan correspond à certains codes de la masculinité dû à l'emploi qu'il occupe. Cette carrière typiquement réservée aux

hommes exige que la force physique et la corpulence deviennent un outil de travail. Gaëtan, surnommé « le vieux », connaît son travail comme personne d'autre et sait garder son sang-froid, dans la plupart des situations. Comme Louis, Gaëtan est toutefois doux et pacifique, tel que démontré lors d'une scène du septième épisode de la saison 3 où il est incapable de « sacrer une volée » à Ian, qui a eu une relation sexuelle avec sa copine prostituée pour le narguer (12:38). Même s'il voulait à tout prix se venger, Gaëtan démontre de l'empathie à l'égard de Ian qui se trouve alors dans un état misérable et ressemble à un sans-abri. Toutefois, lorsqu'il rentre chez lui ce soir-là, il voit les mots que Marc avait collés sur certains objets de la cuisine (pour lui apprendre à lire) se transformer en termes comme « lâche », « raté », « minable », « peureux », etc. Gaëtan semble alors rattrapé par l'idée stéréotypée selon laquelle les hommes doivent avoir le courage de se venger. Ce personnage brise également le mythe de l'homme viril qui n'a jamais peur de rien lorsqu'il refuse de travailler au Slingshot, un bar reconnu pour sa clientèle dangereuse et violente (saison 1, épisode 11). Il admet également plusieurs fois avoir peur de mourir. Suite à sa réception de résultats médicaux inquiétants, dans l'épisode 12 de la première saison, il refuse de passer un second examen de la prostate tellement il est effrayé. Bref, Gaëtan n'est pas conforme aux codes de la masculinité selon lesquels les hommes sont des êtres courageux, agressifs et prêts à tout pour assouvir leur vengeance. Ce faisant, il renverse les attentes que l'on peut avoir par rapport à son « rôle social » de portier (Goffman, 1973 : 33). Cela remet en question l'idée qu'un homme devant user de force physique et faire preuve de courage dans sa vie professionnelle transpose nécessairement ces caractéristiques dans les autres aspects de sa vie.

Puisque Gaëtan a été un père absent pour son fils, Thomas, on pourrait être tenté de croire que le personnage renforce la traditionnelle division des tâches entre les sexes selon laquelle les hommes n'ont pas à s'occuper autant des enfants et à concilier le travail et la famille (Lipovetsky, 1997). Dans la seconde saison, on apprend toutefois qu'il a été éjecté de la vie de son fils, contre son gré, par la mère de ce dernier.

Conscient qu'il n'a pas été suffisamment présent dans la vie de Thomas, Gaëtan lui explique :

Dans le fond, ta mère ne m'aimait pas. Tout ce qu'elle voulait c'est avoir un p'tit. C'est simple. Faque moi j'ai essayé de faire ma job de père du mieux que je pouvais. Des fois, c'est pas tout le temps évident, travailler au bar et être avec toi aussi souvent que t'aurais voulu [...] Ça ne marchait vraiment pas fort avec ta mère. Elle me trouvait pourri comme père. Peut-être qu'elle avait raison, puis après trois ans, elle est partie avec toi. [...] J'aurais pu essayer de te revoir, mais je pensais que la meilleure chose qui pouvait t'arriver c'est qu'un autre fasse ma job pis que t'aies un père. (Saison 2, épisode 8, 08:50)

Bien que la conciliation travail-famille soit un enjeu généralement féminin (Lipovetsky, 1997), on comprend avec cet extrait que Gaëtan a lui-même éprouvé des difficultés à conjuguer les deux sphères de sa vie. Maintenant que son fils ne vit plus chez sa mère, il compte d'ailleurs rattraper le temps perdu et prendre soin de lui du mieux qu'il peut. Afin qu'il mène une vie confortable et douillette; il lui offre d'emménager avec lui dans un appartement plus spacieux, en plus de lui chercher un emploi et de lui offrir du support financier. « Je veux juste prendre soin de toi », insiste Gaëtan alors que Thomas refuse (saison 2, épisode 10, 16:14). Le personnage démontre bien que se soucier pour ses enfants n'est pas une préoccupation réservée exclusivement aux femmes et que l'épanouissement des hommes passe aussi par la paternité (Lotz, 2014 : 58). Bien qu'à première vue, le personnage semble consolider le stéréotype du père absent, on comprend assez rapidement qu'au contraire, il éprouve de l'amour et de la tendresse envers son fils qui rivalisent avec ceux que l'on attribue généralement à la mère. Le personnage contribue donc à dénaturiser le mythe de l'instinct maternel selon lequel seules les femmes éprouvent une envie viscérale de veiller sur leur enfant.

Gaëtan fait aussi preuve d'un romantisme généralement attribué aux femmes, tel que le démontre cette séquence :

C'est vrai que c'est le fun vivre en couple, quand on est malade, on a quelqu'un pour s'occuper de nous autres, nous soigner, nous donner des petits câlins. Pis quand on se lève le matin, on a quelqu'un à qui parler. Pis le soir quand on rentre à maison, quand y fait froid, on a quelqu'un sur qui se coller. (Saison 1, épisode 5, 15:12)

Son côté romantique est mis en évidence lorsqu'il tombe sous le charme d'une prostituée appelée Brigitte. Gaëtan est littéralement prêt à tout pour elle : « Je le sais qu'il y a une différence d'âge. Pis il y a ton emploi aussi. Mais moi, je m'en sacre de tout ça. J'ai eu le temps d'y penser beaucoup. Brigitte, je suis amoureux de toi », explique-t-il (saison 1, épisode 12, 12:40). Tel que mentionné plus haut, il est prêt à payer le proxénète de Brigitte pour la libérer de ses dettes. Il tente alors d'économiser par tous les moyens, vend la majorité de ses meubles et ne conserve que le strict nécessaire. Lorsque l'escorte s'offre à lui pour le remercier, Gaëtan décline cette proposition : « On fera l'amour quand il y aura de l'amour » (saison 2, épisode 6, 05:49). Ce protagoniste ébranle donc les codes de la masculinité alors qu'il fait preuve d'un grand romantisme et d'une retenue sur le plan sexuel, considérés comme des traits typiquement féminins. Dans notre univers médiatique, écrit Lipovetsky, « l'amour au masculin n'est qu'une occupation parmi d'autres, alors qu'il remplit l'existence féminine » (1997 : 21). Les femmes sont généralement dépeintes comme des créatures émotives qui rêvassent constamment à l'amour, alors « qu'elles reprochent aux hommes, fréquemment, de se protéger, de fuir, de ne pas se donner pleinement » (1997 : 32). Gaëtan est l'inverse de cette conception stéréotypée, tel qu'en témoigne cette séquence :

La prochaine femme dans ma vie, j'aimerais ça pouvoir lui écrire. C'est ben plus romantique une lettre qu'une cassette. À Brigitte je lui donnais des cassettes pis je les parfumais pour faire comme si c'était des lettres. Mais là, j'ai décidé de suivre des cours pour apprendre à lire pis à écrire. (Saison 3, épisode 3, 00:49)

Puisqu'il est prêt à tout sacrifier pour celle qui fait battre son cœur et s'abandonne à ses émotions comme il est rare de voir un homme le faire, le personnage démontre que le romantisme n'est pas attribuable à un gène féminin.

4.2.4 Fanny

Même si le personnage de Fanny est une femme, il semble pertinent de l'analyser puisqu'elle incarne plusieurs codes typiquement considérés comme des caractéristiques masculines et adopte des comportements qui sont davantage associés aux hommes.

En surface, Fanny semble correspondre aux codes de la féminité puisqu'elle est hétérosexuelle et physiquement féminine. L'apparence de Fanny est toujours bien soignée avec son maquillage impeccable, ses cheveux coiffés et ses vêtements ajustés qui mettent les courbes de son corps mince en valeur et lui permettent de se fondre dans l'environnement du club. Si son physique correspond aux codes de l'hétéronormativité, elle ne ressent toutefois pas le besoin de le mettre en évidence comme c'est le cas d'autres femmes qui fréquentent l'établissement. Une conversation entre Fanny et ses employées nous aide à comprendre qu'elle ne cherche pas activement à prouver sa féminité :

Employée : « Chaque fille devrait faire ça au moins une fois dans sa vie. C'est comme un rituel de passage. Tu exposes ton corps, tes formes, tu montres que t'es devenue une femme. »

Fanny : « Ben pas nécessairement, moi je n'ai jamais fait ça danser sur un bar. » [...]

Employée : « Tu ne veux pas le montrer que tu es une femme? »

Fanny : « Ça a pas rapport. » (Saison 3, épisode 7, 03:35)

Cet extrait démontre qu'elle n'a pas besoin de performer sa féminité pour se sentir femme. Contrairement à ce que Goffman (1956) suggère, elle ne ressent pas le besoin de performer un rôle qui répond aux attentes sociales. Bien qu'elle soit coquette et toujours soignée, Fanny n'est jamais objectivée par le biais des techniques cinématographiques, comme c'est le cas de la majorité des personnages féminins

dans les films hollywoodiens classiques dont parle Mulvey (1975) et dans les films d'aujourd'hui.

Si le physique de Fanny est conforme au modèle de la féminité, c'est plutôt son caractère et son rôle social qui l'en distancient. En effet, elle incarne une nouvelle génération de femmes qui, tel qu'expliqué par Lipovetsky, « désirent concilier beauté et autonomie, séduction et identité professionnelle » (1998 : 183). Elle est en outre dépeinte comme un bourreau de travail, privilégiant sa carrière au détriment de devenir mère. Propriétaire d'un bar, elle occupe un emploi typiquement masculin, au grand désespoir de son père pour qui « travailler dans un nightclub n'est pas un métier pour une jeune fille » (saison 1, épisode 2, 04:21). Ce dernier va même jusqu'à opérer dans son dos pour régler ses problèmes avec la mafia, croyant qu'elle n'est pas assez forte pour remédier à la situation (saison 2, épisode 2, 18:30). Fanny persiste malgré les mises en garde de son père qui tente de freiner ses ambitions. Femme d'affaires avertie, elle sait ce qu'elle veut pour son commerce et ne laisse jamais les émotions prendre le dessus. Durant l'épisode 2 de la saison 2, elle refuse catégoriquement de laisser la mafia vendre de la drogue au Sas : « ils veulent essayer de me convaincre de faire rentrer leurs *pushers* ici. Je leur ai dit non. Pis c'est non encore aujourd'hui. Je ne laisserai pas la mafia rentrer dans mes clubs » (02:00). Plus tard dans le même épisode, elle renchérit « Non, ils font juste me tester. Non, je ne céderai pas » (16:55). Ces scènes démontrent que Fanny gère son bar d'une main de fer, comme on verrait généralement un homme le faire.

Le personnage de Fanny démontre qu'il est possible de surmonter les barrières bloquant l'accès des femmes aux postes de direction. Comme Lipovetsky l'explique dans *La femme réinventée* : « la dichotomie homme public/femme privée continuera pour des générations encore à freiner — non pas à empêcher — l'accession des femmes au sommet de la pyramide des grandes organisations » (1998 : 185). Fanny fait aussi preuve d'un leadership et d'une autorité avec son personnel digne d'un

homme d'affaires typique, plutôt que de « vivre dans l'ombre des hommes » (Lipovetsky, 1997 : 58). Dans une scène du troisième épisode, Fanny impose ses règles aux trois protagonistes qui ont de la difficulté à s'adapter aux changements de vocation du bar. Elle sait ce qu'elle veut et n'a pas peur de s'imposer :

Là, écoutez-moi bien vous trois. On n'est plus chez Rochon ici. Nous autres, on a une façon de travailler, un *mindig*, une philosophie. Pis va falloir que vous appreniez à travailler avec ça. Est-ce que c'est clair? (Saison 1, épisode 3, 20:40)

Si Fanny a des aptitudes communicationnelles au travail, elle a cependant de la difficulté à s'exprimer et à manifester ses émotions lorsqu'il s'agit de sujets plus personnels, comme c'est le cas des hommes selon la croyance populaire. Lorsque ses parents sont absents de l'inauguration du Sas durant l'épisode 6 de la saison 1, Fanny cache ses larmes et agit comme si la situation ne l'affectait pas (20:55). Le personnage dénature donc le stéréotype de la femme proche de ses émotions et habile pour communiquer ses sentiments dont parle entre autres Lipovetsky (1998 : 187).

Célibataire à partir de l'épisode 9 de la saison 2 et pas pressée de se remettre en couple, Fanny renverse le mythe selon lequel « une femme ne peut s'épanouir sans la présence d'un homme dans sa vie » (Trépanier-Jobin, 2013 : 277). Le fait que Fanny soit un bourreau de travail carriériste peu intéressé par la maternité, déconstruit, pour sa part, l'idée que les femmes ressentent toutes le besoin viscéral d'être une mère en raison de leurs hormones. Durant l'épisode 9 de la saison 3, une des *barmaids* annonce à Fanny qu'elle devra bientôt quitter son poste puisque sa grossesse arrive à terme. Cette annonce semble susciter des réflexions chez cette Fanny, alors qu'un gros plan sur son visage figé la montre pensive :

Fanny : « C'est cette semaine qu'on te perd? »

Employée : « Ce sera pas une grosse perte. Ça n'affectera pas ton bar. Toi aussi t'as un bébé en santé [en parlant du bar]. » [...]

Fanny : « Tu sais, ce que tu m'as dit y a quelques semaines. Tu te souviens, tu m'as dit que moi, tout ce que j'avais dans vie c'est la job. Non, mais c'est tu ça que tu penses? Que tout ce que j'ai dans la vie c'est la job? »

Employée : « Toi c'est ça qui a l'air de te faire triper. » (00:18)

Alors que dans la majorité des représentations récentes, « le rôle des femmes dans la sphère familiale n'entrave plus [...] l'affirmation d'une identité professionnelle » (Lipovetsky, 1998 : 184), Fanny reste incertaine par rapport à la maternité.

Bref, sa capacité à prendre le leadership dans un milieu de travail typiquement masculin, sa difficulté à exprimer ses sentiments sur le plan personnel et son désir de performer au travail, plutôt que de devenir mère sont tous des facteurs qui éloignent le personnage de Fanny du modèle de la féminité et la rapproche du modèle de la masculinité, à un point tel que le personnage semble créé à partir d'un procédé souvent utilisé dans les parodies, soit celui de l'inversion (Trépanier-Jobin, 2013 : 73 et 245). En performant des traits de caractère masculins, Fanny montre à quel point ces traits ne sont pas liés à la biologie des hommes, mais sont des « phénomènes culturels » (Goffman, 1977 : 82). Fanny déroge au modèle normatif de la féminité socialement construit et répété (Butler 1990), en choisissant plutôt d'incarner une personnalité qui correspond à sa propre vision de ce que ça signifie « être une femme ».

Dans cette section, j'ai cherché à démontrer que si les personnages de *Minuit, le soir* comportent certaines caractéristiques se rattachant aux modèles de masculinité, c'est souvent pour mieux les dénaturer. Répéter les stéréotypes sert de tremplin à leur déconstruction, car cela permet de montrer à quel point ces caractéristiques reposent sur des causes circonstancielles plutôt que naturelles. J'ai aussi cherché à prouver que les personnages comportent plusieurs traits généralement associés au sexe opposé.

4.3 Influence des modèles sur la masculinité des personnages

Dans cette section, j'essaierai de comprendre comment différents facteurs contextuels semblent influencer les personnages dans leur façon d'incarner la masculinité. Considérant que le corps humain est « une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup » (Butler, 1990 : 69), il s'agit de voir l'impact, sur la construction identitaire des protagonistes, de certains éléments culturels tels que les gens de leur entourage, le contexte familial dans lequel ils ont grandi et les représentations médiatiques.

4.3.1 Influence des pairs

Le premier facteur externe qui influence les protagonistes dans leur façon d'être et de penser est leur entourage. Plus loin, il sera question de l'impact des parents alors qu'ici, il s'agit plutôt d'observer l'influence des pairs, collègues de travail et amis, en essayant de voir comment ceux-ci jouent un rôle dans la construction identitaire des personnages de la série *Minuit, le soir*.

D'abord, les trois protagonistes s'influencent en ce qui concerne leur conception et leur performance de la masculinité. Bien qu'ils soient généralement honnêtes les uns envers les autres, ils se mentent pour paraître en contrôle lorsque Fanny les met temporairement à la porte au début de l'émission. Honteux de ne plus correspondre au code de la masculinité selon lequel l'homme doit performer au travail et gagner de l'argent (Goffman, 1977 : 56), Gaëtan raconte qu'il s'est trouvé un autre emploi comme *doorman* dans un club branché de la Rive-Sud, alors qu'il est devenu agent de sécurité dans un centre commercial. Louis prétend pour sa part qu'il est content de ne plus travailler le soir pour faire « l'amour continuellement » avec sa conjointe, alors qu'au fond, rien ne va dans son couple. Quant à Marc, il dit ne pas haïr son nouvel

emploi en télémarketing alors qu'il s'est fait renvoyer. Comme l'explique Goffman, pour continuer à faire partie d'une équipe, tous les coéquipiers doivent « s'attacher à maintenir certaines définitions de la situation, en cachant ou en atténuant certains faits » (1973 : 103). Les trois amis se mentent afin de paraître en contrôle et à l'aise avec leur situation respective, mais cette façade s'écroule rapidement puisque l'amitié qui les unit est plus forte que leur orgueil. Ils finissent par avouer à tour de rôle la réalité de leur situation.

L'influence des pairs sur la construction de l'identité de Louis semble encore plus importante. En effet, Louis cherche constamment à être accepté par ses collègues. Il prend de l'ecstasy pour faire comme les jeunes *doormen* du Sas et fait semblant d'avoir un cellulaire pour montrer qu'il est lui aussi à la fine pointe de la technologie (saison 1, épisode 6). Alors qu'il travaille de jour pour la Ville de Montréal, il cherche sans cesse l'approbation des autres cols bleus en se conformant aux exigences absurdes du syndicat qui recommande aux travailleurs d'effectuer le strict minimum et de prendre le maximum de pauses. Il consent également à ne pas dénoncer ceux qui dérogent aux règles en prenant des pauses interminables dans l'abri souterrain qu'ils se sont construit pour s'amuser en cachette sur les heures de travail. Pour ce protagoniste, le regard des autres compte beaucoup. Lorsqu'une succession d'événements fait en sorte qu'il trahit ses collègues de la Ville de Montréal contre son gré et expose leur secret au grand jour, Louis explique à Marc et Gaëtan : « J'ai la chienne de leur dire que c'est moi » (saison 2, épisode 6, 12:15). « Fais un homme de toi », réplique Marc. Louis finit par avouer sa faute après que ses deux amis aient remis en question son niveau de courage. Finalement, ses collègues de la Ville de Montréal entreprennent une série de gestes d'intimidation pour se venger : violence, insulte, grabuge, etc. Cet épisode symbolise certaines des interrogations de Louis par rapport à sa façon d'incarner la virilité et suscite la réflexion suivante : est-ce en se conformant aux normes de la majorité que l'on

devient un homme ou encore en prenant la responsabilité de ses gestes et en avouant ses torts?

L'épisode 10 de la saison 2 illustre à quel point le regard des cols bleus influence le rapport de Louis à la masculinité. Il doit accompagner Bruno (employé homosexuel du Joystick, le bar gai appartenant à Fanny) pour aller chercher un nouveau système de son. Alors qu'ils font un arrêt et que Bruno commande à manger, Louis rencontre deux collègues avec qui il travaille pour la Ville de Montréal. Embarrassé d'être vu avec un homosexuel, Louis quitte le restaurant sans Bruno : « Je n'avais pas le choix, Beaver pis Canisse m'auraient vu aller le rechercher » (06:32), explique Louis par la suite. Bien que cela n'est pas explicitement mentionné, cette scène laisse supposer que ses collègues de la Ville entretiennent des préjugés à l'égard des homosexuels et que la peur du jugement des autres pousse Louis à rejeter les individus présentant des sexualités non normatives. La réaction de Louis démontre bien à quel point les réticences envers l'homosexualité sont socialement construites à partir des préjugés qui circulent dans une société et non une réaction naturelle.

4.3.2 Influence du père

Les collègues et les amis ne sont pas les seuls à avoir une influence sur la construction de la masculinité des personnages. Les figures paternelles semblent aussi avoir eu de grandes répercussions sur les comportements hétéronormatifs exacerbés des personnages.

Tel que mentionné plus haut, le père de Marc a eu un impact considérable sur son caractère violent et son incapacité à s'engager à long terme avec une femme. C'est la façon dont il a été élevé qui a forgé sa personnalité agressive et a engendré un trouble

psychologique, plutôt que sa biologie de mâle. Marc explique à son psychologue d'où vient la rage qu'il éprouve :

J'avais comme un flash de mon père en train de me crisser une volée. À chaque fois que je me suis battu, ou que j'ai pogné les nerfs après quelqu'un. Ça arrive au bar ou... Chaque fois que je démolis quelqu'un, c'est lui que je démolis. (Saison 3, épisode 2, 15:14)

Plus loin dans le même épisode, il poursuit ses explications en se confiant à ses amis : « Le pire, ce n'était pas de manger des volées. Le pire c'était de toujours espérer qu'il voudrait de moi » (17:45). Le psychologue confirme que les traumatismes d'enfance forgent notre caractère et qu'il faut travailler à les surmonter : « Les blessures de l'enfance, M. Forest, nous suivent souvent toute notre vie » (05:02). Le personnage de Marc met ainsi en évidence le caractère construit de l'agressivité dite masculine, qui n'apparaît pas comme étant innée, mais plutôt comme les conséquences néfastes du comportement agressif de son père.

La même réflexion peut s'appliquer à Gaëtan et aux répercussions de son absence sur la vie de son fils. La relation entre Gaëtan et Thomas est plutôt secondaire dans la trame narrative, mais il est tout de même possible de supposer que l'absence d'une figure paternelle a influencé la trajectoire de vie du jeune homme qui couche désormais avec des hommes plus âgés pour gagner sa vie.

Bref, la série met en évidence à quel point la figure du père a une incidence sur le développement psychologique des hommes et sur leur façon de correspondre ou de se distancier des codes de la masculinité. En exposant des relations père-fils dysfonctionnelles, elle démontre à quel point le contexte familial et la manière dont quelqu'un est élevé ont un impact sur son rapport à la masculinité.

4.3.3 Influence des médias

La série *Minuit, le soir* montre également que le genre est « le produit de technologies sociales variées comme le cinéma » (De Lauretis, 2007 : 40). Tel que mentionné dans la description du personnage de Louis, ce dernier a des problèmes de performance sexuelle et doit se costumer en superhéros ou en symbole de virilité, comme le pompier, pour avoir une érection. Comme on l'a vu avec Stuart Hall (1997) dans le cadre théorique, le problème des représentations stéréotypées réside dans leur naturalisation par certains individus. Dans le cas de Louis, les représentations cinématographiques ou télévisuelles stéréotypées d'hommes beaux, forts et invincibles, tels que Rambo, Batman et Superman, semblent l'avoir convaincu que pour être un « vrai » homme, il faut correspondre à des critères stricts. Tel que mentionné plus tôt, on comprend rapidement que la dysfonction érectile du personnage est causée par un problème d'estime de soi : « Quand je ne suis pas en costume, je bande pas. Quand je suis en moi-même, je ne me crois pas », explique Louis (saison 1, épisode 5, 20:22). On peut donc supposer que Louis ne se sent pas à la hauteur du modèle de la masculinité tel qu'inculqué par les médias et compense en cherchant désespérément à se rapprocher de ce que les médias présentent comme idéal de masculinité. Louis semble convaincu que pour être un homme digne de ce nom, il faut ressembler à ces personnages fictionnels qui symbolisent le courage, la bravoure, la force physique et la maîtrise de soi. Tout porte à croire qu'à force de voir des modèles de masculinité semblables dans les médias, il s'est construit une vision de l'idéal du masculin qu'il tente de reproduire pour performer comme un « vrai » homme dans la chambre à coucher. Comme l'explique Hall dans *Representation and the Media*, « what we know about the world is how we see it represented » (1997 : 20). Ainsi, à force de regarder des représentations stéréotypées d'hommes forts, beaux et virils, Louis s'est imprégné de cette vision de la masculinité et en est venu à penser qu'il s'agit d'un moule naturel auquel il doit à tout prix correspondre. Il est aussi possible de supposer que sa vision de la virilité et de la performance sexuelle est

influencée par le contenu pornographique qu'il visionne à plusieurs moments dans la série. Bref, Louis doit incarner ce qu'il considère comme des figures viriles afin de « se croire », de réaffirmer son statut de mâle viril et d'être capable d'avoir une relation sexuelle.

Dans l'épisode 12 de la deuxième saison, Louis décide de se promener avec un revolver sur lui pour se sentir plus viril : « Je me trouvais *hot* d'avoir ça sur moi. Ces temps-ci, j'ai besoin de me trouver hot », avoue-t-il à ses amis par la suite (saison 2, épisode 12, 09:53). Le fusil est un artefact culturellement associé à la masculinité et un des symboles phalliques par excellence.⁶ Dans les médias, le cowboy, l'agent secret, le superhéros et les autres figures viriles que Louis se plaît à incarner se démarquent souvent par leur capacité exceptionnelle à manier le fusil et par le pouvoir qu'ils acquièrent au moyen de cette arme (Agnew, 2014 : 152). Le besoin que ressent Louis de compenser son incapacité à bander par le port d'une arme traumatise d'ailleurs une de ses rares conquêtes sexuelles au moment où il pénètre dans la chambre à coucher avec une simili mitrailleuse! Le fusil n'est pas le seul élément qui permet à Louis de compenser sa dysfonction érectile. Lorsqu'il gagne un camion de style *pick-up* à l'émission « Caméra fouineuse », grâce à une vidéo hilarante de lui déguisé en Batman alors que sa cape prend en feu, il s'empresse de le montrer à tous ses amis en s'exclamant que grâce à cette voiture, il est désormais « équipé pour veiller tard » (saison 2, épisode 6, 00:38).

Bref, la vision de Louis par rapport à la masculinité semble en partie construite par des discours médiatiques stéréotypés et en grande partie responsables des troubles sexuels auxquels il est confronté. L'incapacité du personnage à correspondre aux figures médiatiques auxquelles il voudrait pouvoir s'identifier montre par ailleurs en

⁶ Les symboles phalliques sont censés, selon Freud, calmer l'angoisse de la menace de la castration que le garçon ressent depuis qu'il a aperçu pour la première fois le sexe de sa mère (Freud dans Creed, 1993: 2).

quoi la masculinité est une construction sociale idéalisée à laquelle le commun des mortels ne peut pas parfaitement correspondre. Les diverses scènes analysées dans cette section montrent en quoi la vision qu'a Louis de la masculinité s'est bâtie à travers plusieurs expériences médiatiques. L'auteure Martine Fournier explique, dans *Masculin-féminin pluriel*, que la virilité chez les hommes est le fruit d'un processus social : « l'apprentissage de la virilité a longtemps été le produit d'une socialisation bien spécifique pour les garçons » (2014 : 104). De toute évidence, Louis permet de démontrer que les médias contribuent à cet « apprentissage ». Son attachement envers les superhéros démontre bien en quoi les médias ont façonné sa conception de la masculinité, qu'il tente en vain de reproduire.

4.4 Modèles de masculinité générationnels

Cette section a pour objectif de montrer que l'émission *Minuit, le soir* démontre que le modèle de masculinité ne relève pas d'un fait de nature immuable, puisqu'il est changeant d'une génération à l'autre. Alors que la parodie pousse le stéréotype dans sa zone d'innovation pour montrer qu'il évolue dans le temps (Trépanier-Jobin, 2013), *Minuit le soir* met en opposition et en tension deux modèles de masculinité générationnels pour souligner l'évolution de l'idéal masculin. Je décrirai donc la dualité présente entre la nouvelle génération de *doormen* et les trois protagonistes.

Avant même qu'entrent en scène les deux générations de portiers, cette dualité entre la jeunesse et la vieillesse est annoncée dans le premier épisode de la série : lorsque Fanny négocie l'achat du bar avec son propriétaire d'âge avancé, monsieur Rochon, on comprend bien leur différence de mentalité en ce qui concerne les désirs de la clientèle, l'image qu'il est souhaitable de projeter et la manière dont les portiers doivent assurer la sécurité du bar. Fanny souhaite changer le « *brand* » du bar afin que le Sas projette « une image de jeunesse, de beauté et de culture » (saison 1,

épisode 3, 02:57). Lorsque Monsieur Rochon lui demande de ne pas renvoyer ses trois *doormen*, Fanny refuse et lui explique sa philosophie :

Mon père a eu un bar pendant 30 ans. J'ai grandi dans ce milieu-là et je le vois bien que les choses ont changé. C'est fini le temps des grosses brutes épaisses. Aujourd'hui, un *doorman* ça fait un peu de sécurité, mais beaucoup de relations publiques. Ça prend des beaux bonshommes, cultivés et très relationnels. Vos gars à vous, ça fitte pas pantoute là-dedans. (Saison 1, épisode 1, 19:27)

Marc, Gaëtan et Louis appartiennent à la vieille génération de *doormen* et se font souvent rappeler, par leurs jeunes collègues et leur patronne, qu'ils incarnent un modèle de masculinité désuet. En effet, ils exercent leur métier avec une certaine agressivité, puisqu'ils font des interventions physiques plutôt que verbales. Autrement dit, leur philosophie de travail est axée davantage sur la force physique que sur la communication pour mobiliser rapidement des clients dérangeants. Les nouveaux *doormen* embauchés par Fanny ont, quant à eux, des façons de travailler qui passent par la communication verbale plutôt que par le contrôle physique. Plus posés et « relationnels », ils adoptent des techniques de travail moins agressives et sont amicaux avec la clientèle plutôt que d'être autoritaires. Cette façon de faire crée son lot de discorde au sein de l'équipe alors que tous ne s'entendent pas sur la technique à utiliser pour être efficace. L'ambiance au sein du personnel de l'établissement devient inévitablement tendue, ce qui risque de « casser le spectacle » puisque tous doivent être sur une même longueur d'onde pour « entretenir une définition donnée » de la vocation du Sas (Goffman, 1973 : 83-84).

Alors que pour les jeunes, le travail de *doorman* est un « *side-line* » à temps partiel leur permettant de payer leurs études plutôt qu'une véritable profession, le travail de *doorman* est, pour Marc, Gaëtan et Louis, une carrière centrale à leur vie et leur principale source d'épanouissement : « Ce job-là, c'est tout ce qui me reste dans vie », explique Gaëtan (saison 1, épisode 2, 20:17). Puisque leur métier est leur

principal intérêt et source de valorisation, ils ont d'ailleurs peu de connaissances générales sur des sujets qui n'y sont pas reliés. Une séquence de l'épisode 6 (saison 1) où Louis pense que Hubert Reeves est le frère de Keanu Reeves illustre bien cette idée. Les jeunes *doormen* sont beaucoup plus cultivés et éduqués que Marc, Louis et Gaëtan. Lorsque les employés se présentent à tour de rôle durant l'épisode 3 de la première saison, les « restants du *staff* de Monsieur Rochon » admettent n'avoir aucun diplôme alors que les portiers de la nouvelle génération se vantent d'avoir étudiés dans des universités à l'étranger ou d'être en train de compléter des études supérieures. Gaëtan illustre mieux que tout autre personnage à quel point le fait d'être cultivé et lettré n'avait pas autant d'importance selon l'ancien modèle de la masculinité lorsqu'il avoue avec gêne être analphabète : « Je sais pas lire, je sais pas écrire » (saison 1, épisode 8, 19:19). Le fait qu'il soit analphabète et peu cultivé n'aide en rien sa cause auprès de ses nouveaux collègues et affecte également son estime de lui-même. Louis témoigne aussi de cette réalité lorsqu'il explique à ses amis que la force physique chez un homme ne semble plus avoir autant d'importance qu'avant :

Quand j'étais petit, j'étais le *king*, mais aujourd'hui ça me sert pu à rien d'être gros pis bâti. Eux autres, ils sont super beaux, Ian pis toute la *gang*. Super beaux, super intelligents. Pis moi, j'ai été refusé dans la police parce que je l'étais pas assez. (Saison 1, épisode 3, 04:04)

Physiquement, les jeunes *doormen* sont beaucoup plus attirants. L'épisode 2 de la première saison ouvre d'ailleurs sur un montage parallèle qui témoigne de cette idée : des mannequins de vitrine et les jeunes *doormen* sont montrés en alternance pour symboliser le physique impeccable de Ian et ses collègues de même que leur correspondance au modèle de masculinité actuel (00:22). Plus tard dans l'épisode, le même procédé est utilisé pour mettre en parallèle des mannequins de vitrine d'un magasin de chasse et pêche avec des images de Marc, Gaëtan et Louis assis sur le banc de parc (06:25). Ce type de montage suggère que le trio appartient à une

génération qui s'adonne à des loisirs associés à un ancien modèle de masculinité. L'idée est également abordée directement par le personnage de Marc :

Elle nous a sacrés dehors pour nous remplacer par des mannequins. C'est correct. Sont beaux, ça va faire des maudites belles photos, mais quand la mardo va pogner dans le bar, qu'est-ce qu'ils vont faire? Sont bâtis sur des frames de mouches. Peut-être qu'on est moins esthétiques qu'eux autres, mais nous autres on est capable de la faire la maudite job. (Saison 1, épisode 2, 05:42)

Gaëtan est sans doute le plus affecté par ce choc des générations, puisqu'il est le plus âgé de l'équipe et que ses « maudits cheveux blancs » trahissent son âge (saison 1, épisode 3, 10:05). Se sentant trop vieux et pas assez beau pour rivaliser avec les nouveaux portiers, il ira même jusqu'à se teindre les cheveux et cesser de porter ces lunettes, au risque de voir tout embrouillé, pour avoir l'air plus jeune et se rapprocher du nouveau modèle de la masculinité.

Bref, ces deux modèles de masculinité générationnels correspondent à des codes différents : d'un côté, les jeunes *doormen* sont beaux, instruits et davantage orientés vers la communication que la force physique, alors que de l'autre, les vieux sont moins attirants, moins cultivés et plus axés sur la force physique que la communication. Les deux groupes d'hommes performant une identité masculine, mais en se basant sur des modèles qui comportent des caractéristiques physiques et psychologiques différentes. La coexistence de deux générations d'hommes et les rapports de tension qu'ils entretiennent illustre l'évolution du modèle de masculinité au fil des décennies et démontre, par le fait même, que ce modèle est socialement construit dans un contexte historique précis. Autrement dit, le fait de mettre en parallèle et en tension ces deux visions de la masculinité met en évidence le caractère construit des genres et exemplifient ce que Butler explique dans *Trouble dans le genre*, soit que « le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques » (1990 : 62).

4.5. Insertion d'éléments subversifs

Nous avons vu, jusqu'à présent, que *Minuit, le soir* dénaturalise les codes de la masculinité en les répétant, puis en démontrant qu'ils reposent sur des facteurs culturels, contextuels et psychologiques plutôt que sur des facteurs biologiques et génétiques. J'aimerais maintenant avancer l'idée que, même si cette émission n'appartient pas à la catégorie des productions médiatiques alternatives, on y retrouve des éléments subversifs, dont l'homosexualité et l'homosocialité.

4.5.1 Homosexualité

Plusieurs personnages sont homosexuels ou ont des aventures homoérotiques dans la série *Minuit, le soir*. Ce n'est toutefois pas leur simple présence qui est subversive, mais la manière avec laquelle ils sont mis en scène. Bruno, homosexuel et employé du bar gai le Joystick, surprend Louis, dans le dixième épisode de la saison 1, en lui disant qu'il « tripe » sur le hockey. Pour Louis, les homosexuels sont classés dans une catégorie distincte, mais Bruno l'amène à réaliser qu'ils ne sont pas si différents des autres hommes et que la masculinité ne va pas nécessairement de pair avec l'hétérosexualité. Le personnage de Bruno démontre également à Louis que les homosexuels vivent quotidiennement avec des réalités semblables aux hétérosexuels : lorsque Louis est témoin du viol d'un homme gai par un autre homme (15:00), Bruno lui fait comprendre que c'est aussi grave que le viol d'une femme par un homme et qu'il est faux de croire que les homosexuels, parce qu'ils sont des hommes, sont toujours partant pour avoir une relation sexuelle. Finalement, après que Bruno avoue s'être fait briser le cœur, Louis, lui-même en peine d'amour, réalise que « Ce monde-là, eux autres avec ils ont des affaires d'amour » (18:45). Alors que Louis affirme, au début de cet épisode, ne pas être « habitué avec eux autres », sa façon de considérer

les sexualités non normatives évolue et les préjugés qu'il entretient à leur égard tombent un après l'autre.

Nino, le frère de Fanny, ainsi que Thomas, le fils de Gaëtan, ont pour leur part des sexualités non normatives assumées : alors que Nino flirte constamment avec Louis, Thomas gagne sa vie en couchant avec des hommes. Il est toutefois intéressant de constater que leur orientation sexuelle n'est jamais clairement mentionnée dans l'émission, ce qui vient encore plus brouiller les cartes et remettre en question la rigidité des identités sexuelles. Plus que tout autre personnage, Nino semble échapper à toute catégorie de genre, à un point tel qu'il finit par se costumer en abeille, annonçant son devenir-insecte à son père mourant, pour finalement se suicider devant l'incompréhension de ses proches. Bien que certains pourraient être tentés d'associer les comportements de Nino à la maladie mentale, le fait qu'il ne veuille pas s'identifier à une femme ou un homme illustre aussi à quel point les étiquettes génériques ne conviennent pas à tout le monde et contribuent à les dénaturer. On comprend aussi que Nino est « inintelligible », au sens où Butler l'entend, puisque son genre, son sexe et son orientation sexuelle ne sont pas stables et cohérents et puisqu'il ne répond pas à la norme sociale voulant que chaque individu « prenne un genre » (*becoming gendered*) (1990 : 83-84). « Pour qu'un corps soit corps », explique Butler, « son sexe doit être stable et donc par le fait même son genre doit l'être lui aussi » (1990 : 66).

Alors que, durant la saison 1, Louis surmonte son homophobie, le personnage prend un tournant résolument subversif dans l'épisode 11 de la deuxième saison, alors qu'il vit une expérience homosexuelle avec Nino durant laquelle il a une érection pour la première fois depuis longtemps et en vient à questionner son orientation sexuelle. Ce questionnement identitaire le bouleverse et le pousse à se créer une persona de macho devant ses collègues et amis. Dans l'épisode 12 de la saison 2, il devient extrêmement

vulgaire à l'égard des femmes tellement il est troublé de s'être laissé toucher par un homme :

Anne-Julie aussi est cute. Estie belle paire de boules, pis un cristi de beau cul après ça. Je la ramonerais par en avant pis par en arrière ça ne serait pas long. Elle verrait que mon oncle Louis, ce n'est pas un manchot. Ah OK, à moins qu'elle veuille juste me sucer. Ah ben là, je dirais pas « non » non plus. Esti de belle paire de babines de suceuse là-dessus. Anne-Julie c'est vraiment une crisse de belle plote, pis une belle plote de même, il faut que ça serve. (06:12)

Alors qu'il remet en question sa propre orientation sexuelle, Louis cherche à montrer aux autres gars (et à se prouver à lui-même) qu'il désire les corps féminins et qu'il est hétérosexuel comme tous les héros qu'il glorifie. Pour reprendre les termes et les idées de Butler (1990), il performe les codes de la masculinité de manière exagérée pour mettre en évidence sa correspondance au modèle. À partir du moment où il comprend qu'il n'est pas gai et qu'il fait la paix avec son expérience homosexuelle, Louis ouvre son esprit face aux sexualités non normatives : « Ce n'est pas une maladie OK, OK. Moi j'ai déjà tripé avec un gars, pis je ne suis pas malade », clame-t-il haut et fort pendant une manifestation contre l'homosexualité du groupe religieux *Vie et valeurs* (saison 3, épisode 8, 14:59). En montrant qu'avoir une aventure homoérotique ne signifie pas nécessairement être homosexuel, le personnage brouille également la définition des termes homosexualité et hétérosexualité et démontre l'existence d'un continuum de différents degrés entre ces deux extrêmes.

Bref, le personnage de Louis subvertit l'idée normative selon laquelle l'hétérosexualité est la seule forme de désir qui soit socialement convenable. Les mises en scène de personnages gais et les expériences homoérotiques de Louis sont subversives puisqu'elles vont à l'encontre de la matrice hétérosexuelle qui régule notre société, soit de la « grille d'intelligibilité culturelle qui naturalise le corps, les genres et les désirs » (Butler, 1990 : 66).

4.5.2 Homosocialité

L'homosocialité est une thématique centrale dans la série, alors que les trois protagonistes principaux entretiennent un lien d'amitié très puissant. En effet, Marc, Gaëtan et Louis sont toujours là les uns pour les autres et sont prêts à tout pour s'entraider. Ce qui surprend davantage dans cette profonde amitié, c'est leur facilité à se confier leurs émotions. L'échange de confidences et le bavardage autour de sujets intimes sont souvent réservés aux groupes de femmes dans les médias (Lipovetsky, 1997). Rares sont les films ou les séries télévisées qui mettent en scène des groupes d'hommes discutant de leurs faiblesses et angoisses. Ainsi, *Minuit, le soir* dénaturalise le stéréotype selon lequel les hommes n'expriment pas leurs sentiments vis-à-vis de leurs semblables et remet en question la croyance selon laquelle tout homme qui se respecte doit maintenir l'impression d'être en contrôle devant ses amis.

Plus encore, les trois *doormen* sont affectueux les uns envers les autres alors qu'ils font régulièrement des « boules d'amour », soit des accolades lors desquelles ils forment un rond et se prennent dans leur bras. Généralement, ces boules d'amour sont l'occasion de célébrer un événement heureux ou de se réconcilier lors d'une querelle. À titre d'exemple, les gars se prennent dans leurs bras pour se réjouir lorsque Louis a sa première érection sans costume depuis longtemps (saison 3, épisode 8), pour célébrer lorsque Gaëtan apprend qu'il n'a pas de cancer (saison 1, épisode 2) ou encore pour se consoler lorsqu'ils apprennent la mort de Nino (saison 2, épisode 13). Il est hors norme de voir des hommes exprimer physiquement leur affection et leur solidarité les uns envers les autres. Les « boules d'amour » ébranlent également l'idée que les hommes qui se touchent sont nécessairement gais.

L'homosocialité se manifeste aussi dans la transparence dont ils font preuve les uns envers les autres. En effet, les trois protagonistes s'acceptent comme ils sont. Si les acteurs sociaux ont tendance « à donner à leur public une impression idéalisée » et

« contrôler l'impression » qu'ils font à autrui, pour reprendre les mots de Goffman (1973 : 23 et 40), les trois amis n'ont généralement pas honte de se montrer sous leur vrai jour lorsqu'ils sont ensemble. À l'exception de la fois où ils perdent leur emploi, ils se soucient peu de l'image qu'ils projettent les uns devant les autres. Puisque leur amitié est sincère et profonde, ils ne cherchent généralement pas à conserver leur façade de mâle viril, affichent leur vulnérabilité et se supportent mutuellement lors de moments difficiles (maladie, peine d'amour, remise en question, perte d'emploi, etc.). Durant la période où Louis doute de son orientation sexuelle, Gaëtan et Marc le soutiennent et font preuve de compassion à son égard sans juger de ses actions : « Regarde gros, si t'es gai c'est correct, ce n'est pas grave pour nous autres », assure Marc à Louis (saison 2, épisode 3, 14:26). Les trois amis s'accompagnent dans leurs épreuves respectives, notamment lorsque chacun vit des peines d'amour ou des périodes de remise en question. Cette amitié inconditionnelle déconstruit l'idée que l'amitié masculine est basée sur le divertissement et la camaraderie plus que sur le support moral et l'échange de confidences.

Le banc de parc est un endroit où on assiste souvent à des scènes de confidences et où les protagonistes laissent tomber leur « façade » (Goffman, 1973 : 29). Les mises en scène qui s'y déroulent contribuent à déstabiliser le stéréotype de l'homme émotionnellement inatteignable et dont les amitiés masculines servent davantage à passer du bon temps qu'à se confier. Cette façon de mettre en scène l'amitié au masculin déroge aux représentations classiques de la fraternité tournant autour de la compétition amicale et de la bravoure. Le banc de parc rend possible l'expression d'un type différent de solidarité masculine basé sur un partage des confidences les plus intimes, généralement associé aux amitiés féminines. Dans les médias, explique Lipovetsky : « les femmes aiment parler entre elles, de leur vécu intime, qu'elles analysent, interprètent et dissèquent à loisir. Peu répandu chez les hommes, ce genre de conversation est monnaie courante chez les femmes » (1997 : 31). Dans une scène où les gars sont au Sas, accotés sur le bar, Louis se confie sur sa dernière relation :

Elle, je ne la vois plus. Elle me trouvait colon avec ma musique country. Mais moi, je me trouve ben parfait. Ça fait un an et demi que je n'ai pas baisé. J'ai envie que la fille, ce soit la bonne, je n'ai pas envie que ce soit n'importe qui. (Saison 3, épisode 10, 05:51)

Alors que la dysfonction érectile est un sujet masculin tabou, Louis finit par en parler à ses amis et leur demander conseil. Tout au long de son cheminement psychologique, Louis est d'ailleurs accompagné par Marc et Gaëtan qui le soutiennent durant les moments de crises :

Quand t'arrives à la maison, tu te mets propre. Check en dessous des bras. Tes bobettes sont correctes? Haleine... brosse tes dents, tout. Quand vous commencez, commence tranquillement. Ben des caresses. Tes doigts, y'ont l'air de quoi? Coupe tes ongles. Un clitoris, c'est ben sensible. Quand tu vas être aux toilettes, fais des miaous, miaous, pour réchauffer ta mâchoire et pour faire des cunnilingus plus longtemps. Parce que des fois, c'est long avec la fille... Puis, c'est ben important. Les filles aiment ça des cunnilingus quand c'est bien fait. All right? Go Habs go! (Saison 3, épisode 10, 18:10)

Dans cette scène, les gars ne semblent avoir aucun tabou ni filtre entre eux. Les trois amis s'encouragent, se confient, se réconfortent, mais ils expriment également leur solidarité à travers leurs gestes. Marc, Gaëtan et Louis sont prêts à tout pour s'entraider : Marc se porte à la rescousse de Louis lorsque celui-ci se trouve mal en point après avoir essayé de l'ecstasy (saison 1, épisode 6), Marc et Gaëtan paient une escorte à Louis pour essayer de l'aider (saison 2, épisode 4), Louis kidnappe Ian pour venger la peine qu'il a fait à ses amis (saison 2, épisode 13), pour ne nommer que ces exemples.

Bref, la relation des protagonistes s'éloigne du modèle hétéronormatif de l'amitié entre hommes basé sur l'orgueil, la camaraderie et le maintien d'une façade. Comme l'explique Goffman, l'acteur social a tendance « à cacher ou à estomper les activités, les faits et les motifs incompatibles avec une présentation idéalisée de lui-même et de ses produits » (1973 : 52). Lorsqu'ils sont ensemble, les trois amis ne tentent pourtant

pas « d'estomper » les événements ou les émotions qu'ils traversent et qui risqueraient de briser la représentation « idéalisée » de leur masculinité. Ils ne cherchent pas à camoufler leurs faiblesses en projetant une vision embellie de leur vie et expriment sincèrement leurs angoisses. Le lien d'amitié qui unit les trois protagonistes, ainsi que les actions et les paroles qui en découlent, dénature donc l'idée que les hommes n'expriment pas leurs émotions entre eux.

4.6 Synthèse de l'analyse

Dans ce chapitre, j'ai d'abord montré que Marc, Louis et Gaëtan reproduisent certains codes de la masculinité, mais que les mises en scène les entourant révèlent à quel point ces codes reposent sur des facteurs sociaux plutôt que biologiques. En effet, la série laisse sous-entendre que la personnalité agressive de Marc et ses problèmes d'attachement ne sont pas directement liés au fait qu'il soit un homme, mais découlent plutôt d'un traumatisme d'enfance pouvant être traité au moyen d'une psychothérapie. Elle démontre aussi que les problèmes érectiles de Louis sont liés à un manque de confiance en soi découlant d'une difficulté à correspondre aux modèles de masculinité véhiculés dans les médias. Pour ce qui est de Gaëtan, il semble à première vue correspondre au stéréotype du père absent, mais on comprend rapidement qu'il a été éjecté de la vie de son fils contre son gré et qu'il ressent désormais le besoin de le protéger.

J'ai aussi fait la preuve que les personnages de Marc, Louis, Gaëtan et Fanny négocient avec les codes de genre en adoptant des caractéristiques typiquement associées au sexe opposé. Louis et Gaëtan montrent à quelques reprises leur vulnérabilité face à des situations qui mettent leur vie en danger, alors qu'on s'attend au contraire de la part de *doormen*. En faisant preuve de clémence à l'égard de celui qui a couché avec sa copine et en se montrant prêt à tout au nom de l'amour, le plus

vieux du trio montre que les hommes n'ont pas tous soif de vengeance et peuvent eux aussi être de grands romantiques. Finalement, Fanny correspond physiquement à l'image qu'on se fait de la femme idéale, mais déconstruit le modèle binaire des genres en incarnant certaines caractéristiques typiquement masculines comme le leadership, l'autorité, l'envie de prioriser sa carrière sur la maternité et la difficulté à exprimer ses émotions.

Par la suite, il a été question d'observer l'influence de différents facteurs contextuels sur les façons qu'ont les protagonistes d'incarner la masculinité. L'influence des pairs, c'est-à-dire des collègues et des amis, est apparue comme un facteur particulièrement important sur l'identité masculine de Louis qui cherche constamment à imiter ses collègues pour se faire accepter d'eux. L'incidence du père semblait, pour sa part, déterminante dans la construction du caractère agressif de Marc et dans la décision du fils de Gaëtan de se prostituer avec des hommes plus âgés. Les médias et leurs figures héroïques, comme Superman, Batman et Rambo, semblaient quant à eux avoir un impact important sur la sexualité de Louis et sa capacité à performer au lit.

Les conflits intergénérationnels sont une autre thématique très présente dans la série *Minuit, le soir*, surtout dans la première saison. Les différences psychologiques et physiques entre les nouveaux *doormen* et les *doormen* de la vieille génération sont indéniables. Alors qu'Ian et sa bande sont jeunes, beaux et cultivés, les trois protagonistes sont vieux, peu éduqués et peu « relationnels ». La création d'une dualité entre les deux générations met en évidence le fait que le modèle de masculinité change sans cesse et que, par conséquent, il n'existe pas qu'un seul et unique modèle, mais plutôt une multitude de façons de l'incarner.

La dernière partie de l'analyse a été consacrée à l'identification d'éléments subversifs dans la série. Bien que *Minuit, le soir* met principalement en scène des personnages

hétérosexuels, certaines thématiques LGBTQ ont été intégrées dans la série par l'entremise de personnages comme Bruno et Nino, mais également à travers le personnage de Louis qui vit une expérience homoérotique et en vient à remettre en question son orientation sexuelle. La subversion des genres passe également par l'importance que prend la thématique de l'homosocialité dans l'émission. Marc, Louis et Gaëtan entretiennent une relation qui ébranle l'idée que les amitiés masculines sont davantage basées sur la camaraderie que sur l'échange de confidences. En effet, les trois protagonistes font preuve d'une transparence exemplaire, d'une grande écoute et d'une grande solidarité les uns envers les autres. Ce type de relation dénaturalise l'idée que les hommes doivent s'afficher comme étant invincibles devant leurs confrères.

Chacune des parties de cette analyse a cherché à éclairer le potentiel de dénaturalisation de la série *Minuit, le soir* par rapport au modèle de masculinité. À la lumière de mon analyse, il apparaît clairement que cette série met subtilement en évidence le caractère construit des stéréotypes masculins pour mieux les dénoncer. C'est d'ailleurs ce qui, à mon avis, rend cette production télévisuelle si singulière. En effet, la série aborde des thèmes délicats qui pourraient choquer certains spectateurs, mais en adoptant un point de vue nuancé sur la masculinité et en présentant des personnages qui ne dérogent pas en tous points aux stéréotypes, elle semble véhiculer un message plus efficace, voire plus puissant. Je crois également qu'en intégrant des éléments subversifs à une trame narrative qui semble, à première vue, consolider de nombreux stéréotypes, cette série peut dénaturaliser des conceptions hétéronormatives de la masculinité, tout en restant accessible à un grand public.

CONCLUSION

Dans le présent mémoire, j'ai d'abord proposé un bref panorama de ce qui a été écrit dans le champ des études de genre médiatiques, non seulement pour voir ce qui a été déjà fait dans ce domaine, pour m'inspirer d'auteurs canoniques et pour m'assurer que ma recherche serait originale, mais surtout pour acquérir des clés interprétatives et nourrir mon bagage de connaissances théoriques. Puisant d'abord dans les premières études féministes en cinéma, jusque dans les recherches sur les séries télévisées « masculino-centrées », j'ai entre autres constaté que plusieurs ouvrages problématissent les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes, que les personnages sont dépeints différemment en fonction de leur genre et que plusieurs productions médiatiques intègrent quelques éléments innovateurs à leur trame narrative plus conventionnelle pour se démarquer.

Judith Butler a eu une grande influence sur ma façon d'interpréter la représentation de la masculinité dans *Minuit, le soir*. Son approche socioconstructiviste est celle que j'ai privilégiée lors de l'élaboration de mon analyse. En effet, Butler défend l'idée selon laquelle ce que l'on croit relever du sexe d'une personne est souvent nul autre qu'une construction sociale ayant été naturalisée. Selon elle, les individus devraient avoir la liberté d'adopter l'identité de leur choix et de s'affranchir des conceptions binaires qui découlent de l'hétéronormativité. Sa vision du corps comme d'un canevas a été un des principaux points d'ancrage de la présente recherche, alors que j'ai tenté de comprendre comment les personnages principaux de *Minuit, le soir* s'inscrivent, à certains égards, en marge des codes normatifs de la masculinité.

Les théories d'autres auteurs m'ont servi d'assises afin de mieux analyser les représentations de la masculinité dans les trois saisons de la série. La métaphore théâtrale d'Erving Goffman fut utile afin de comprendre que les protagonistes

performent parfois les codes de la masculinité pour correspondre aux rôles que les autres anticipent et maîtriser les impressions qu'ils produisent en public. À la lumière de la théorie de Goffman, les personnages de *Minuit, le soir* m'ont semblé eux aussi victimes de ces impératifs sociaux.

Stuart Hall fut également un auteur important du noyau théorique de ma recherche, dans la mesure où il apporte plusieurs éclaircissements sur le rôle des médias dans la composition de notre identité. Selon Hall, les images jouent un rôle capital dans notre conception stéréotypée de certains groupes sociaux. À force de voir des représentations semblables, on en vient à penser qu'elles vont de soi et qu'il n'y a plus lieu de les questionner. Cela semble être le cas de Louis qui semble croire que seuls les hommes ressemblant aux superhéros des films sont dignes d'avoir des relations sexuelles.

Éric Macé m'a par ailleurs aidé à comprendre que certaines productions renversent les stéréotypes afin de les rendre positifs et non stigmatisés, c'est ce que le théoricien nomme le contre-stéréotype. Après avoir analysé *Minuit, le soir* en détail, je pense pouvoir affirmer que cette série télévisée ne s'en tient pas à un simple renversement des stéréotypes et ne se contente pas de les charger de sens plus positif, mais procède à leur dénaturalisation d'une manière lente, astucieuse et souvent subtile en montrant notamment comment leurs caractéristiques masculines sont liées à leurs contextes familiaux ou culturels. Certes, les protagonistes incarnent certains stéréotypes sociaux, mais je ne crois pas que l'on puisse les définir comme des stéréotypes médiatiques puisqu'ils ont des personnalités complexes et qu'ils évoluent beaucoup au cours des trois saisons. Je ne crois pas, non plus, que l'on puisse considérer les personnages analysés comme étant des néostéréotypes. Plus que de simples inversions, il me semble que ces personnages sont élaborés de sorte à faire réfléchir le spectateur, notamment en montrant comment ils sont pris dans le carcan rigide des catégories de genre.

La recherche de Gabrielle Trépanier-Jobin sur la dénaturalisation des stéréotypes de genre et la parodie m'a permis de comprendre les rouages de ce processus. Si les stéréotypes se naturalisent, c'est parce qu'ils ont tendance à se répéter, mais aussi parce qu'ils sont malléables et s'adaptent progressivement à différents contextes sociohistoriques. Ce que *Minuit, le soir* semble apporter d'innovant par rapport aux représentations alternatives et à la parodie, c'est de ne pas tant miser sur la répétition dans l'excès ou sur l'insertion de différences choquantes pour dénaturaliser les stéréotypes, mais de forcer un questionnement sur la véritable origine des caractéristiques dites « masculines » des personnages par le biais d'habiles mises en scène. L'émission utilise également un autre procédé que ceux répertoriés par Trépanier-Jobin (2013) pour mettre en évidence l'évolution des normes de genre, soit la comparaison entre deux générations d'hommes. Ayant explicité la dualité présente entre les deux sexes, Gilles Lipovetsky a quant à lui été utilisé pour démontrer en quoi les protagonistes de la série s'éloignent des modèles binaires des genres.

À la lumière de notre analyse de *Minuit, le soir*, la série semble mettre en évidence le fait que les codes de la masculinité ne sont pas des attributs innés, en mettant en scène des personnages masculins avec des caractères émotifs, craintifs, pacifiques ou romantiques généralement associés aux femmes, de même qu'une femme à la force de caractère et au leadership typiquement masculins. L'émission montre aussi que les hommes ne naissent pas agressifs, mais le deviennent en raison du contexte dans lequel ils ont grandi. Elle démontre que le modèle de masculinité hétéronormatif ne repose pas sur la biologie puisqu'il évolue au fil du temps, en opposant deux générations de *doormen* dont la nouvelle mise sur l'intellectualité alors que l'ancienne valorise la force physique. À travers l'évolution psychologique du personnage de Louis, *Minuit, le soir* démontre que la manière d'incarner le modèle de masculinité hétéronormatif et la sexualité d'une personne ne sont pas figées. Présenté comme homophobe au début de l'émission, Louis s'éveille par rapport aux sexualités

non normatives, notamment suite à son expérience sexuelle avec Nino. Finalement, cette série met en avant-plan l'étroite relation qui unit trois hommes d'une manière qui dénature les stéréotypes de l'homme peu habile à communiquer ses émotions qui fonde ses amitiés masculines sur une camaraderie frivole. Lorsqu'ils sont réunis, les protagonistes laissent leur orgueil de côté et s'expriment, la plupart du temps, franchement sur les hauts et les bas de leur vie notamment sentimentale. Bref, leur relation est si forte et si profonde qu'ils sont prêts à tout les uns pour les autres et qu'aucun sujet n'est tabou entre les trois protagonistes.

Au terme de cette recherche, il m'est possible d'émettre certaines hypothèses sur la série télévisée *Minuit, le soir*. La manière avec laquelle cette émission répète certaines conceptions stéréotypées de la masculinité auxquels les spectateurs sont habitués, tout en montrant que ces traits de caractère reposent sur des facteurs contextuels plutôt que biologiques, détient le potentiel de dénaturer la conception binaire des genres, sans trop brusquer le spectateur dans ses habitudes télévisuelles. Il est aussi possible de penser que l'ouverture d'esprit graduelle de Louis par rapport aux sexualités non normatives puisse se transposer chez certains spectateurs. Il a été mentionné, dès les premières pages du mémoire, que *Minuit, le soir* est une série qui se démarque dans le paysage télévisuel québécois. Après avoir effectué une analyse détaillée de la série, cette intuition semble se confirmer. Certes, ma recherche est teintée de ma propre subjectivité, mais c'est en analysant rigoureusement les protagonistes de la série, sous divers angles, que j'en suis venue à ces conclusions. Certains seront peut-être tentés de dire que l'émission *Minuit, le soir* est ambivalente par rapport aux codes de la masculinité; qu'elle en renforce certains et en déconstruit d'autres comme les nombreuses productions médiatiques passées en revue dans le premier chapitre du présent mémoire. Je ne crois toutefois pas que le terme « ambivalent » décrit avec justesse le processus de dénaturalisation à l'œuvre dans cette série, qui est certes subtil, mais qui demeure constant et qui n'est pas

contrebalancé par des éléments venant consolider l'idée que « la biologie, c'est le destin ».

Le but du présent mémoire n'était pas d'obtenir des réponses définitives sur le potentiel de dénaturalisation de la série, mais plutôt d'aboutir à des pistes de réflexion qui pourront éventuellement servir de points de départ à une analyse de la réception. Si *Minuit, le soir* me semble dénaturiser les stéréotypes de la masculinité, cette dénaturalisation ne se réalise probablement pas au même degré pour tous les spectateurs qui visionnent la série avec d'autres « lunettes », objectifs et bagages encyclopédiques que ceux qu'on acquière en faisant une recherche académique sur le sujet. Autrement dit, si le processus de dénaturalisation à l'œuvre dans la série est à mes yeux évident, il n'est pas garanti qu'il l'est chez tous ceux qui ont été mis en contact avec cet objet médiatique. Il serait donc intéressant de faire une étude de réception de l'émission *Minuit, le soir* pour voir si mes interprétations trouvent une résonance chez d'autres spectateurs.

En terminant, il me semble pertinent de rappeler les motifs qui ont mené à cette recherche. Mon amour profond pour la culture québécoise a été ma motivation première, puisqu'en moi sommeillait un ardent désir de travailler, creuser, et décortiquer une production d'ici, consciente de tout le talent qui bourgeoine dans notre province. D'emblée, *Minuit, le soir* m'avait semblé être une série télévisée particulière à laquelle je devais m'attarder. Puisque cette production avait grandement marqué le paysage culturel québécois lors de sa diffusion initiale, il m'a semblé juste d'approfondir l'analyse de son contenu, afin de voir ce qui la rend si unique au-delà de son esthétique révolutionnaire. Suite à plusieurs visionnements et maintes discussions avec des gens de mon entourage, j'ai eu la forte intuition que la série représentait la masculinité de manière originale et j'ai décidé d'y consacrer mon mémoire. La présente recherche m'a permis de confirmer cette intuition. Au moment d'écrire ces dernières lignes, je peux affirmer que cette série est incontestablement

unique pour mille et une raisons, notamment, pour sa façon si singulière et puissante de mettre en lumière les véritables processus menant à nos conceptions sociales de ce qu'est un « vrai homme ».

BIBLIOGRAPHIE

- Agnew, J. (2014). *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*. Jefferson : McFarland & Compagny.
- Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. [s. d.]. *Daniel Grou (Podz)*.
Récupéré le 3 avril 2016 de
<http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=recherche&vOption=bottin&vAlpha=G&vCodePRS=362#>
- Aumont, J. et Marie M. (1989). *L'analyse des films*. Paris : Nathan.
- Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes* 20(2), 61-90. <http://id.erudit.org/iderudit/017606ar>
- Bell, E., Haas L. et Sells L. (dir). (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indianan University Press.
- Binder, W., Le Maître F. et Schinko S. (2011). Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique. *Cahiers de recherche sociologique* (51), 75-96. <http://id.erudit.org/iderudit/1014998ar>
- Bonneville, L., Grosjean S. et Lagacé M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Éditions Gaëtan Morin.
- Bouchard, F. (2013). Du masculin au féminin. *Ciné-Bulles* 31(3), 46-49.
- Bouchard, D. (2007, 10 septembre). Prix Gémeaux : Bye bye, il est minuit, le soir! *Le Journal de Montréal*. Récupéré le 10 avril 2017 de
<http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/dossiers/2007/09/10/4484276-jdm.html>
- Boyle, K. (2005). *Violence and the Media: Gendering the Debates*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Brion, P. (2008). *L'héritage du film noir*. Paris : Édition de La Martinière
- Burroughs Hannsberry, K. (1998). *Femme Noir : Bad Girls of Films*. Jefferson : Éditions McFarland & Company, Inc.

- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. (C. Kraus, trad.). Paris : Éditions La Découverte. (Oeuvre originale publiée en 1990).
- Butler, J. (2012). *Défaire le genre : nouvelle édition augmentée*. (M. Cervulle, trad.) Paris : Éditions Amsterdam. (Oeuvre originale publiée en 2006).
- Butler, J. (2008). *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif Nouvelle édition*. Paris : Éditions Amsterdam. (Oeuvre originale publiée en 2004).
- Caputi, J. (2003). Everyday Pornography. [Chapitre de livre]. Dans G. Dines et J. Humez (dir.), *Gender, Race, and Classe in Media : a Text Reader* (p. 434-450). Thousand Oaks : Sage Publications.
- Cassivi, M. et Dumas H. (2016, 3 octobre). Petit ou grand, le débat des écrans. *La Presse*. Récupéré le 10 avril 2017 de <http://www.lapresse.ca/arts/television/201610/03/01-5026848-petit-ou-grand-le-debat-des-ecrans.php>
- Cauchon, P. (2005, 11 janvier). De la galaxie aux bars montréalais. *Le Devoir*. Récupéré le 10 avril 2017 de <http://www.ledevoir.com/societe/medias/72286/television-de-la-galaxie-aux-bars-montrealais>
- Cauchon, P. (2007, 10 janvier). Télévision — Minuit, le soir, suite et fin. *Le Devoir*. Récupéré le 10 avril 2017 de <http://www.ledevoir.com/societe/medias/126923/television-minuit-le-soir-suite-et-fin>
- Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire* éd. établie et présentée par Luce Giard. Paris : Gallimard. (Oeuvre originale publiée en © 1980).
- Charlebois, J. (2012). *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills, 90210*. Maryland : University Press of America.
- Clair, I. (2012). *Sociologie du genre*. Paris : Armand Collin.
- Clover, C. (1993). *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press.

- Cornell, D. (2009). *Clint Eastwood and Issues of American Masculinities*. New York : Fordham University Press.
- Creed, B. (1993). *Monstrous-Feminine : Film, Feminism and Psychoanalysis*. London : Routledge.
- D. Lotz, A. (2014). *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century*. New York : NYU Press.
- Davis, A. (2006). *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologie of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. New Haven : Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1999). Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*. *Signs : Journal of Women in Culture and Society* 24 (2), 303-334.
- De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires De Foucault à Cronenberg*. (M. Bourcier, trad.). Paris : La Dispute/Snédit.
- Deloison, Y. (2014). *L'homme, le nouveau sexe faible : Manifeste pour un nouveau mâle*. Paris : Éditions First.
- Depelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Derrida, J. (1968, janvier). La différence. Conférence prononcée à la Société française de philosophie le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel) Paris : Édition du Seuil.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Paris : Éditions Galilée.
- Doane, M. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen* 23 (3-4), 74-88.
- Doane, M. (1991). *Femmes Fatales : Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Abingdon-on-Thames : Routledge (Taylor and Francis Group).
- Dupont, V. (2015, 18 septembre). La télévision américaine arrive-t-elle à saturation? *La Presse*. Récupéré le 10 avril 2017 de

- <http://www.lapresse.ca/arts/television/201509/18/01-4901854-la-television-americaaine-arrive-t-elle-a-saturation.php>
- Dyer, R. (2005). Gais in films. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (18), 15-16. (Oeuvre originale publiée en © 1978)
- Dyer, R. (2013). *The Matter of Images: Essays on Representations*. Abingdon-on-Thames : Routledge (Taylor and Francis Group). (Oeuvre originale publiée en © 1993)
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. (M. Bouzaher, trad.). Paris : Éditions Grasset & Fasquelle. (Oeuvre originale publiée en © 1979)
- Émond, S. (2009). *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de Lance et compte*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Laval.
- Esquenazi, J. (2012). L'interprétation du film. *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies* 23(1), 35-54. <http://id.erudit.org/iderudit/1013367ar>
- Feasey, R. (2008). *Masculinity and popular television*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Fisk, J. (1987). *Television Culture (Studies in Communication Series)*. Abingdon-on-Thames : Routledge (Taylor and Francis Group).
- Foucault, M. (2001). Les mailles du pouvoir dans *Dits et écrits 1954-1988*. Paris : Éditions Gallimard. p. 1000-1020. (Oeuvre originale publiée en © 1994).
- Fournier, M. (2014). *Masculin-féminin pluriel*. Auxerre : Sciences Humaines Éditions.
- Fournier, V. (2016). *Approche anthropologique des communications (anthropologique cognitive) : notes de cours, COM7018*. Université du Québec à Montréal, Département de communication sociale et publique.
- G. Cantor, M. et Pingree S. (1983). *The Soap Opera*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Ganz, Jami. (2017, 8 mars). The Crown, Friends, among most expensive TV show ever made. *Entertainment Weekly*. récupéré le 4 août de <http://ew.com/tv/2017/03/08/most-expensive-tv-shows/>

- Giroux, H. (1999). *The mouse that roared: Disney and the End of Innocence*. Oxford : Rowman & Littlefield.
- Goffman, E. (2002). *L'arrangement des sexes*. (H. Maury, trad.). Paris : coédition La Dispute et Cahiers du Cedref. (Oeuvre originale publiée en © 1977).
- Goffman, E. (2015). *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*. Coll. Le sens commun. Paris : Les Éditions de Minuit. (Oeuvre originale publiée en © 1973).
- Gotteri, N. (2010). *Le film noir américain 1945-1955*. Coll. « Go West ». La Chaussée-d'Ivry : Éditions Atelier Fol'ter.
- Griffin, S. (2009). *Hetero: Queering Representations of Straightness*. Albany : State University of New York Press.
- Gros, F. (2014). *Michel Foucault*. Coll. Que sais-je? Paris : Presses Universitaires de France. (Oeuvre originale publiée en ©1996)
- Grou, Daniel (réal.), Pierre-Yves Bernard (aut.) et Claude Legault (aut.). (2005-2007). *Minuit, le soir : la série complète*. [Série télévisée, DVD]. Montréal : produit par Zone 3, distribué par Distribution Select.
- Hall, S. (1994). Codage/décodage. (M. Albaret et M. Gamberini, trad.) *Réseaux 12(68)*, Les théories de la réception, 27-39. (Oeuvre originale publiée en © 1973)
- Hall, S. (1997). *Representation and the Media (Transcript)*. North Hampton: Media Education Foundation.
- Hall, S. (2007). Le blanc de leurs yeux. [Chapitre de livre]. Dans *Identités et cultures : politiques des cultural studies*. (C. Jaquet, trad.). (p. 259-264). Paris : Éditions Amsterdam.
- Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des cultural studies*. (A. Blanchard et F. Voros, trad.). Paris : Éditions Amsterdam.
- Jeffords, S. (1995) *The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast*. [Chapitre de livre]. Dans L. Haas et L. Sells (dir.), *From Mouse to Mermaid : The Politics of Film, Gender, and Culture* (p. 161-174). Bloomington: Indianan University Press.

- Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. Londres : Society for Education in Film and Television.
- Le Breton, D. (2004). *L'interactionnisme symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lemieux, M. (2016, 26 octobre). Les séries américaines les plus dispendieuses. *Le Journal de Montréal*. Récupéré le 10 avril 2017 de <http://www.journaldemontreal.com/2016/10/26/les-series-americaines-les-plus-dispendieuses>
- Levet, B. (2014). *La théorie du genre ou Le Monde rêvé des anges*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.
- Lignon, F. (2015). Construction du masculin et du féminin dans les productions des industries culturelles contemporaines : Le cas Élodie Bradford. *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* (1), 31-48.
- Lipovetsky, G. (1998). La femme réinventée. *Le Débat* (100), 179-188.
- Macé, E. (2005). Mouvements et contre-mouvement culturels dans la sphère publiques et les médiacultures. [Chapitre de livre]. Dans É. Macé et É. Maigret (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* [s. p.]. Paris : Armand Colin
- Macé, É. (2007). Des “minorités visibles” aux néostéréotypes : Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologues*. Hors-série. [En ligne]. <http://jda.revues.org/2967>
- Minuit, le soir. [s. d.] Dans *Wikipédia*. Récupéré le 8 avril 2016. https://fr.wikipedia.org/wiki/Minuit,_le_soir
- Minuit, le soir. [s. d.] Dans *Internet Movie Database*. Récupéré le 8 avril 2016. http://www.imdb.com/title/tt0446233/?ref_=ttep_ep_tt
- Modleski, T. (2008). *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women Second Edition*. Abingdon-on-Thames : Routledge (Taylor and Francis Group). (Oeuvre originale publiée en © 1982).
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, Oxford Journals* 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

- Nochimson, M. (1992). *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*. Berkeley : University of California Press.
- Odin, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux* 18(99), 49-72.
http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195
- Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris* 1(1), 67-81.
- Podz. [s. d.]. Dans *Wikipédia*. Récupéré le 8 avril 2016.
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Podz>
- Poirier, Christian. (2004). Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement. *Recherches sociographiques* 45 (1), 11-38. [En ligne] id.erudit.org/iderudit/009233ar
- Read, J. (2004) Once upon a time there were three little girls...: girls violence and Charlie's Angels. [Chapitre de livre]. Dans S. J. Schnieder (dir.), *New Hollywood Violence* (p. 205-229). Manchester : Manchester University Press.
- Renfro, K. (2016, 31 mars). Each episodes of 'Game of Thrones' season 6 costs a crazy amount. *Business Insider*. Récupéré le 10 avril 2017 de <http://www.businessinsider.com/game-of-thrones-season-6-cost-10-million-per-episode-2016-3>
- Rouleau, J. (2008). *La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal
- Schweinitz, J. (2011). *Film and Stereotype A Challenge for Cinema and Theory*. (L. Schleussner, trad.). New York : Colombia University Press. (Oeuvre originale publiée en 2006)
- Sellier, G. (2005). Gender studies et études filmiques. *Cahiers du Genre* (38), 63-85.
www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-63.htm.
- Sellier, G. (2009). *Gender studies* et études filmiques : avancées et résistances françaises. *Diogène* (225), 126-138.
www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-126.htm.
- Sellier, G. (2015). Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : L'exemple français. *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* (3), 9-30.

- Servoais, Julien. (2009). *Le cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Simkin, S. (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale : From Pandora's Box to Amanda Knox*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Société Radio-Canada. [s. d.]. *Minuit, le soir*. Récupéré le 3 avril 2016 de http://ici.radio-canada.ca/television/minuit_le_soir/index.shtml
- Stempel Mumford, L. (1995). *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women, and Television Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular Bodies: gender, Genre and the Action Cinema*. Abingdon-on-Thames : Routledge (Taylor and Francis Group).
- Trépanier-Jobin, G. (2011). *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*. Les Cahiers de l'IREF. Coll. Tremplin (3).
- Trépanier-Jobin, G. (2013). *Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du soap opera et de la série Le cœur a ses raisons*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal
- Williams, L. (1996). When the Woman Looks. [Chapitre de livre]. Dans G. Keith (dir.), *Dread of Difference: Gender and the Horror Film (Texas Film and Media Studies Series)* (p. 17-67). Austin : University of Texas Press