

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DES FEMMES LESBIENNES ET GROSSES DANS LES SÉRIES DE FICTION EN
CONTEXTE CARCÉRAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

IRINA JOSEPH

OCTOBRE 2023

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.04-2020). 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

Je souhaiterais d'abord utiliser cette opportunité pour remercier mes parents pour leur soutien indéfectible survenu tout au long de mon parcours malgré les épreuves ainsi que pour leurs nombreux encouragements.

Merci à ma directrice de mémoire, Débora Krischke-Leitão pour sa patience, ses conseils ainsi que sa clairvoyance. Je tenais aussi à la remercier pour sa disponibilité, ses relectures mais aussi pour nos nombreux échanges.

J'aimerais aussi remercier Natacha et Romane pour leur écoute et leur aide précieuse ainsi que Sacha pour ses relectures et conseils. Je souhaiterais aussi remercier toutes les personnes avec lesquelles j'ai pu entretenir des discussions passionnantes dont les réflexions ont nourri mon cheminement et qui n'ont sûrement pas conscience de l'impact de celles-ci, que ce soit des étudiant-e-s, des anonymes ou des professeur-e-s. Enfin, je tenais à remercier Josie-Anne Lacoste sans qui également ce mémoire n'aurait pas pu être fait.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 Sujet de recherche et problématique	7
1.1 Problématiser la place des femmes grosses et/ou lesbiennes dans les productions cinématographiques et télévisuelles.....	7
1.2 La récurrence du port du <i>fat suit</i> dans les productions cinématographiques et télévisuelles.....	9
1.3 Questions de recherche	11
1.4 Recension des écrits.....	13
1.4.1 Les séries sur les femmes en milieu carcéral.....	13
1.4.2 Les femmes et la prison	15
1.4.3 Les relations homosexuelles en prison.....	19
1.4.4 Les <i>butches</i> et la prison.....	22
CHAPITRE 2 Orientation théorique et conceptuelle	26
2.1 Histoire de la grossophobie	26
2.1.1 Grosseur et stigmatisation : du 11 ^{ème} siècle au 18 ^{ème} siècle.....	26
2.1.2 Le tournant de la révolution industrielle	28
2.1.3 Grosseur et racisation.....	31
2.2 Ce que dit ou ne dit pas la littérature et les problèmes posés	33
2.2.1 Vide théorique dans les <i>fat studies</i>	33
2.2.2 La lesbophobie et la <i>butchphobie</i> dans l'histoire	34
2.2.3 Lesbophobie et grossophobie dans la littérature scientifique	38
2.3 L'étude des séries, de la représentation et des signes	39
2.3.1 Les <i>cultural</i> et <i>television studies</i>	39
2.3.2 Le mariage entre la sémiotique sociale et l'image	42
2.3.3 Les enjeux de la représentation.....	44
CHAPITRE 3 Méthodologie	48
3.1 Approche.....	48
3.2 Type de matériau	49
3.2.1 Orange is The New Black.....	50
3.2.2 Wentworth.....	51
3.2.3 Locked Up	53
3.3 Méthode de collecte et d'analyse de données.....	55

3.4 Échantillonnage.....	59
3.4.1 Les personnages.....	59
3.4.2 Définir la grosseur.....	59
3.4.3 Les épisodes.....	60
CHAPITRE 4 Présentation des résultats.....	63
4.1 Les représentations des femmes grosses non lesbiennes et des lesbiennes non grosses.....	63
4.1.1 Dans <i>Orange is The New Black</i>	63
4.1.2 Dans <i>Wentworth</i>	67
4.1.3 Dans <i>Locked Up</i>	69
4.2 La première apparition des personnages étudiés.....	70
4.3 Évolution des trois personnages.....	74
4.4 Dernière apparition des personnages.....	79
CHAPITRE 5 Discussion des résultats.....	82
5.1 Femmes, lesbiennes, grosses : analyse comparée.....	82
5.2 L'importance des signes.....	86
5.3 Ce que la composition fait et dit.....	88
5.4 La représentation des lesbiennes grosses masculines.....	90
CONCLUSION.....	94
ANNEXE A Images analysées selon la modalité de composition et la modalité sociale.....	99
ANNEXE B Extraits vidéo analysés selon la modalité de composition et la modalité sociale.....	101
ANNEXE C Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Boo dans <i>Orange is the New Black</i>	116
ANNEXE D Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Juicy dans <i>Wentworth</i>	119
ANNEXE E Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Goya dans <i>Locked Up</i>	122
ANNEXE F Grille ancree dans la littérature : Lesbianisme et grosseur.....	125
ANNEXE G Grille d'analyse : Les femmes grosses non lesbiennes dans les séries analysées.....	127
ANNEXE H Grille d'analyse : Les femmes lesbiennes non grosses dans les séries analysées.....	131
ANNEXE I Tableau thématique.....	136
ANNEXE J Tableau récapitulatif des extraits vidéos analysés.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	144

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour objectif d'analyser les représentations des femmes lesbiennes et grosses dans les productions télévisuelles. Les personnages qui cumulent ces deux caractéristiques se retrouvent le plus souvent dans des productions se déroulant en milieu carcéral féminin.

Une méthodologie qualitative a été privilégiée afin de construire ce mémoire, celle-ci a été constituée à partir de concepts et d'outils tirant leurs origines aussi bien dans la sémiotique sociale que dans l'analyse d'image classique. Trois personnages tirés de trois séries contemporaines produites dans trois pays différents ont été choisis pour la recherche ci-présente. Ainsi, nous nous pencherons sur les personnages de Boo issue de la série états-unienne *Orange is The New Black*, Juicy de la série australienne *Wentworth* et enfin Goya de la série espagnole *Locked Up*. À partir d'une approche théorique ancrée dans les *fat studies* notamment, des grilles d'observations ont été construites et une analyse du contenu des trois séries a été réalisée. L'analyse des données récoltées a permis de mettre en exergue des similitudes entre les personnes de Juicy et Goya qui incarnent une représentation négative voire stéréotypée des personnes lesbiennes grosses et masculines. Le personnage de Boo se distingue de ces deux personnages par sa complexité, sa construction et son évolution.

Cette recherche a permis de démontrer que les représentations des lesbiennes grosses dans les productions télévisuelles sont souvent aux prises de stéréotypes. *A posteriori*, afin de se saisir de toutes les facettes du concept de représentation il semblerait pertinent de mener des recherches aussi bien qualitatives que quantitatives autour de la réception par le public de tels contenus mais aussi de leurs productions en elles-mêmes.

Mots clés : lesbianisme; grosseur; production télévisuelle; représentation; milieu carcéral féminin

INTRODUCTION

En 2016 j'ai pris connaissance de la grossophobie¹ et de ses enjeux en m'abonnant à des comptes sur le réseau social X (anciennement Twitter) de militantes anti-grossophobie. Bien que vivant déjà à ce moment cette discrimination au quotidien, je ne pensais pas encore que ce terme existait ni même aux complexités amenées par ce sujet. Ainsi, petit à petit au fil de recherches et d'échanges avec des professeur.es, collègues et militant.es, j'ai choisi d'approfondir mes connaissances du sujet. Mon attrait s'expliquait au début surtout par le fait qu'une meilleure compréhension du sujet me permettrait de mieux comprendre mon parcours et mon propre rapport à la grosseur. Toutefois, plus les années passaient plus l'attrait a muté, désormais celui-ci s'explique surtout par le fait que le sujet de la grossophobie et du traitement de la grosseur offre toute une transversalité qui permet de multiplier les angles d'analyses, ce qui m'apparaît très intéressant d'un point de vue sociologique. Ce sujet permet par exemple d'aborder la question de la production scientifique médicale mais aussi des représentations artistiques au fil de l'histoire, en passant par la question des violences sexuelles et des discriminations quotidiennes, ou encore d'aborder les questions relatives à l'accessibilité de l'espace public notamment. En bref, ce sujet amène pléthore de perspectives et d'angles différents qui sont intéressants à analyser.

Au fil de mes études je me suis surtout penchée sur des questions relatives aux médias (numériques, mais aussi audiovisuels), aux sexualités et à la production des discours médicaux sur la grosseur². En début de maîtrise, je souhaitais à ce moment me pencher sur une compréhension de la grosseur dans le cadre du féminisme matérialiste, sur les façons dont les enjeux l'entourant pourraient être décrits et analysés à partir de ce courant féministe. Au moment de la rédaction de mon projet de maîtrise, un autre angle m'a ensuite intéressée, je souhaitais me pencher sur les identités lesbiennes *butch* et *femme*³ et interroger les raisons pour lesquelles les représentations lesbiennes sont surtout notamment minces et ce que cela veut

¹ Le Dictionnaire Robert définit ce terme en 2019 de la manière suivante : « Ensemble des attitudes et des comportements hostiles qui stigmatisent et discriminent les personnes grasses, en surpoids ou obèses ».

² J'utilise le terme de grosseur pour parler de corpulence, en anglais on utiliserait le terme de « fatness », celui-ci étant difficilement traduisible en français le terme de « grosseur » me semble être celui qui s'en rapproche le plus. Les termes « obésité » et « surpoids » sont des catégories médicales qui se sont historiquement bâties sur une vision négative et biaisée de la grosseur (Jean-Pierre Poulain, 2010), de plus pour ce mémoire j'adopte un point de vue issu des *Fat Studies* sur l'utilisation de tels termes, ainsi j'ai fait le choix d'utiliser « grosseur » plutôt que ceux évoqués afin de ne pas véhiculer de la grossophobie dans le cadre de ce travail.

³ Comme vous le constaterez par la suite « *fem* » et « *femme* » sont souvent interchangeables dans des textes bien que leur sens soient parfois similaires selon les contextes. Il semblerait qu'en français « *fem* » soit généralement privilégié, sûrement en raison de sa proximité avec le mot « femme » afin d'éviter des confusions. En anglais c'est « femme » qui revient le plus, l'abréviation « fem » peut aussi apparaître.

dire concernant les problématiques de constructions identitaires mais aussi de grossophobie intra-communautaire (dans la communauté lesbienne). Cette recherche devait impliquer des entretiens mais malheureusement, malgré de multiples relais de mon annonce que ce soit par le bouche-à-oreille ou via diverses plateformes de réseaux sociaux je n'ai eu aucuns retours⁴. Pour cette raison notamment j'ai dû prendre la décision de changer d'angle et d'opter pour un autre sujet, celui des représentations médiatiques issues de séries. Ce sujet a été privilégié car il permet d'accéder à une pluralité de matériaux mais aussi parce qu'il permet de ne pas trop s'éloigner du projet de départ. Ainsi, ce mémoire se penche spécifiquement sur la représentation des femmes lesbiennes et grosses dans des séries se déroulant à l'intérieur de prisons pour femmes. Ayant déjà une certaine connaissance des contenus audiovisuels impliquants des personnages de lesbiennes grosses (qui se font rares) dans leurs narrations et mises en scène je savais déjà que j'allais très probablement me pencher sur au moins une série, *Orange Is The New Black* pour son personnage de Boo. Après discussion avec ma directrice de recherche nous étions venues à la conclusion que ce nouvel angle était pertinent et qu'ajouter deux autres personnages de séries similaires à ma recherche permettrait de mieux relever et saisir les mécanismes entrant en jeu dans ces types de représentations.

En 2013 la plateforme Netflix sortait une de ses premières séries originales : *Orange Is The New Black*, celle-ci deviendra à la fin de cette même année la série originale la plus regardée sur la plateforme. A l'aube de la sortie de la septième et dernière saison de la série en 2019, celle-ci détenait à nouveau ce titre. Son succès s'expliquerait-il par la diversité du casting ? Par la complexité des trajectoires des personnages ? Ou encore par les thématiques abordées ? Quoi qu'il en soit il y a eu et a toujours un attrait pour les séries dépeignant le quotidien de femmes en prison et ce, pas uniquement aux États-Unis. Trois des plus anciennes séries états-uniennes sur le sujet pourraient être *Women In Prison* (1987-1988), *Dangerous Women* (1991-1992) ou encore *Bad Girls* (1999-2006). Il est également possible de relever la présence de série comme *Hinter Gittern : Der Frauenknast* (1997-2007), série allemande, *20 Minutes* (2013), série turque ou encore *Dead Boss* (2012), série britannique. Ici il n'est question que de série de fiction et non documentaire ou de télé-réalité, cependant il est tout de même intéressant de relever qu'il existe de nombreux contenus de ce type. Il est possible de retrouver sur Netflix des télé-réalités comme

⁴ Mon annonce a par exemple été partagée sur Instagram par des militantes québécoises qui luttent et informent sur les enjeux liés à la grossophobie dont les comptes cumulent plusieurs milliers d'abonné·e·s. L'annonce a également été partagée sur les pages Facebook de centre communautaires LGBTQIA2S+ ou spécifiquement lesbiens comme le Réseau des lesbiennes du Québec (RLQ). Enfin l'annonce avait aussi été partagée sur des groupes Facebook privés dédiés aux femmes lesbiennes au Québec

Jailbirds (2019) et *Jailbirds : New Orleans* (2021) ou encore *Girls Incarcerated* (2018-2019) qui suivent de près les parcours d'adolescentes et de femmes à l'intérieur et en dehors de prisons.

En contexte états-uniens, qui est celui offrant le plus de littérature sur la question, les séries télévisées découlent du *soap-opera* (roman-savon au Québec), il s'agit d'un type de contenu radiophonique ou télévisé de fiction apparu en 1930 et destiné principalement à un public de femmes. Le nom provient du fait que les grandes compagnies de produits détergents de l'époque furent celles qui ont produit les premiers contenus de ce type à des fins publicitaires (Mathieu de Wasseige, 2014). Le début des années 1950 est vu comme étant l'âge d'or de la télévision et comme étant aussi la période où les genres de fictions se sont multipliés avec l'arrivée des *Westerns* ou encore des *séries policières*. La série *I Love Lucy* (1951-1957) serait la première série qui aurait amené le genre de la *sitcom* véritablement sur le devant de la scène, toutefois elle n'était pas la première au sens purement numérique, ce serait celle qui dans sa construction aurait vraiment permis de définir le genre mais aussi de modifier considérablement l'approche de la production de contenus audiovisuel (Martin Winckler, 2005). A partir du milieu des années 1950, suite à des pressions du gouvernement les contenus des productions se retrouvèrent à être assez restreints mais cette pression n'était que passagère. Bien qu'un contrôle fût toujours effectué sur les contenus produits, une certaine liberté a persisté dans les choix de productions, ce qui aura permis la venue de contenus innovants pour l'époque (Mathieu de Wasseige, 2014 ; Joseph Belletante, 2011).

Avec l'apparition de la couleur et la montée de l'accessibilité à la télévision (ce qui est venu restructurer les publics) les séries de fictions ont essayé d'agrandir leurs publics et de toucher les jeunes adultes au milieu des années 1970. Elles ont tenté de faire cela en proposant du contenu faisant écho aux avancées et mouvements sociaux de l'époque, la fin des années 1970 aura marqué le deuxième âge d'or de la télévision par la qualité innovante de son contenu. Ces innovations ont été motivées par une logique purement concurrentielle entre initialement les trois grands diffuseurs de l'époque, ABC, NB et CBS, cette concurrence s'est agrandie plus tard par l'introduction de nouvelles chaînes comme HBO. L'attrait pour les séries proposant des épisodes d'une heure se confirma dans les années 1980-1990, cet étirement du temps permettait de construire des programmes plus complexes que ce soit au niveau des intrigues, de la construction des personnages ou encore en termes de continuité. Ces types de séries plus denses du point de vue artistique ont été appelées « quality television », *série de qualité* en français, par les grands diffuseurs. Les séries produites (ou seulement certains épisodes) entre le début des années 1980 et la fin

des années 1990 s'inscrivent dans la première vague de *série de qualité* comme *Moonlighting* (1990-1991) ou encore *Twin Peaks* (1990-1991) (Mathieu de Wasseige, 2014).

Au grès d'avancées technologiques mais aussi d'évolutions des goûts et des attentes du public concernant l'esthétique et la musique de nouvelles séries sont apparues à la fin des années 1990 et se sont différenciées de la première vague des *séries de qualité*. Les publics au fil des années se sont accoutumés aux processus de narration présents dans les films et séries, à leur grammaire, ce qui a permis aux productions d'expérimenter mais de jouer entre des techniques de mise-en-scène déjà existantes. En parallèle, le nombre de personnages et de récits dans les séries a continué de croître également, ainsi dans les séries contemporaines nous pouvons constater une multiplicité de sujets abordés ce qui est venu achever une rupture avec les premières séries. (Mathieu de Wasseige, 2014). Toutefois les avancées qu'il pouvait y avoir du côté des représentations étaient limités, par exemple à cette même période il y avait seulement entre 30% et 40% de personnages féminins dans les contenus produits (Anaïs Le Fèvre-Berthelot, 2020).

Le milieu audiovisuel étant perméable aux discriminations comme toutes les autres sphères et institutions de la société, il n'est alors pas rare que des stéréotypes par exemple s'immiscent notamment dans la construction et la représentation de personnages ou encore dans la narration elle-même. Pour cette recherche, trois représentations différentes de lesbiennes grosses tirées de trois séries de pays eux-aussi différents sont analysées. Je souhaitais m'intéresser initialement qu'aux personnages de lesbiennes grosses mais il est devenu évident au fil de ma recherche que ces deux caractéristiques mises ensemble en amènent forcément une troisième : celle de la masculinité. Si j'évoquais la question des discriminations et des stéréotypes plus hauts ce n'est pas pour rien, ces trois personnages et du fait de leurs présentations masculines renvoient à toute un imaginaire lesbophobe de la lesbienne indésirable et prédatrice sexuelle, nous verrons cela plus en détail évidemment plus loin.

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à la problématique et aux questions de recherche, ainsi qu'à une récession des écrits qui se rapprochent de mon sujet de recherche. Après avoir dressé un tour d'horizon de la place des femmes grosses et ou lesbiennes dans les productions audiovisuelles, cette première partie se concentre sur la place des lesbiennes grosses à l'écran et sur la question de recherche. La recension des écrits permet d'aborder le sujet des séries sur les femmes en milieu carcéral ainsi que la place des femmes en prison dans la vie réelle (aux États-Unis, Espagne et en Australie, lieux de productions

des trois séries analysées ici). Les relations homosexuelles en prison et la place des lesbiennes masculines constituent les derniers points discutés dans la recension des écrits.

Le deuxième chapitre de ce mémoire est l'occasion de présenter le cadre théorique et conceptuel qui sert de base à ce travail. Ce second chapitre s'ouvre sur un retour historique autour de la notion de grosseur et de sa stigmatisation, nous pouvons y voir comment est-ce que la grossophobie s'est institutionnalisée, dans quel contexte et quelles sont ses origines. Aborder la littérature produite sur ce sujet permet d'évoquer le champ des *fat studies* et ainsi d'avancer l'idée d'un vide théorique qui existerait autour des questions touchant à la carcéralisation. Les notions de *lesbophobia* et de *butchphobia* sont également discutées dans ce second chapitre, en partant notamment d'une perspective historique états-unienne. À la suite d'un retour sur la discrimination faites envers les lesbiennes et les personnes grosses dans la société il paraissait alors pertinent d'aborder ensuite ces mêmes discriminations mais lorsqu'elles prennent place dans la littérature scientifique même. Plus spécifiquement dans la littérature qui est produite autour du milieu carcéral et de ses populations. Enfin, cette seconde partie se clôture sur une discussion autour des *cultural studies*, *television studies* et des enjeux entourant la représentation.

La méthodologie est abordée dans le troisième chapitre de ce mémoire. Le chapitre débute par la présentation générale de l'approche méthodologique adoptée : une approche qualitative d'analyse de contenu. Les types de matériaux analysés y sont décrits, les outils mobilisés pour la production de données et leurs constructions détaillés. Une méthode d'analyse en particulier est discutée dans ce chapitre, il s'agit d'une méthode qui permet de décomposer l'image en trois modalités : technologique, de composition, sociale. Cette décomposition de l'image est primordiale afin de permettre a posteriori de formuler un propos permettant de répondre à la question de recherche qui nous intéresse ci-présent. Finalement, les méthodes d'analyse des données y sont expliquées et justifiées.

Le quatrième chapitre de ce travail est réservé à la présentation des résultats obtenus à la suite de l'observation. Dans une première partie je présente un condensé des résultats concernant les représentations des femmes grosses non-lesbiennes et des lesbiennes non-grosses dans les trois séries. Dans une seconde partie il s'agit de détailler les résultats au sujet de la première apparition des trois personnages étudiés dans leurs séries respectives : Boo dans *Orange is The New Black*, Juicy dans *Wentworth* et enfin Goya dans *Locked Up*. Cette seconde partie est suivie d'une troisième qui concerne

l'évolution de ces personnages et d'une quatrième centrée sur leurs dernières apparitions, toujours dans leurs séries respectives.

Si le quatrième chapitre expose les résultats de l'analyse du matériau mobilisé pour cette recherche, le cinquième chapitre en propose de discuter ces résultats en le mettant notamment en rapport les concepts et approches théoriques évoquées dans ce mémoire. Ce dernier chapitre débute avec une analyse comparée entre des représentations de femmes lesbiennes non-grosses et de femmes grosses-non lesbiennes issues des trois séries afin de préciser par la suite ce qui compose les représentations des lesbiennes grosses. L'importance des signes est discutée dans ce chapitre, certains types de signes en particulier issus d'extraits y sont expliqués. Une des trois modalités de l'image, celle appartenant au registre de la composition est analysée plus en détail ici au regard du matériau récolté. Enfin, la dernière partie de ce chapitre est consacrée à la représentation des lesbiennes grosses masculines.

CHAPITRE 1

Sujet de recherche et problématique

Ce premier chapitre s'ouvre sur l'introduction du sujet de la recherche en prenant comme point de départ le sujet des représentations des femmes lesbiennes et grosses dans l'industrie de la production cinématographique et télévisuelle. Dans une société traversée par diverses discriminations, la question des représentations amène irrémédiablement à s'interroger sur la reproduction de stéréotypes dans celles-ci. Dans cette recherche il s'agit surtout de se pencher sur les enjeux relatifs à la grossophobie ainsi qu'à la lesbophobie au regard de la représentation. La seconde partie de ce premier chapitre s'intéresse plus en détail sur une pratique très courante dans ce type de production, à savoir le recours au fat suit et les problèmes qu'il pose notamment dans la construction des représentations. Les questions de recherche ainsi que la problématique sont explicitées au cours de la troisième partie de ce chapitre. Enfin, toujours dans l'optique de contextualiser le sujet de la recherche ci-présente, la dernière partie de ce chapitre est consacrée à une brève présentation de productions cinématographiques et télévisuelles axées sur le milieu carcéral féminin ainsi que sur l'introduction séries étudiées. Cette présentation est suivie par un tour d'horizon sur la place des femmes en prison que ce soit aux États-Unis, en Australie ou en Espagne, cela permet de constater des similitudes ainsi que des différences dans ces trois pays d'où proviennent les séries analysées. Ce chapitre se conclue sur un état-des-lieux de ce que la recherche a pu produire sur les relations homosexuelles en prison et sur la place des lesbiennes *butches*⁵ dans celle-ci.

1.1 Problématiser la place des femmes grosses et/ou lesbiennes dans les productions cinématographiques et télévisuelles

S'intéresser aux représentations des femmes lesbiennes dans les productions audiovisuelles conduit le plus souvent à se pencher sur des films comme *Bound* (1996), *But I'm a Cheerleader* (1999), *Portrait de la Jeune fille en Feu* (2019) ou encore plus récemment *Happiest Season* (2020). Des films dont les castings

⁵ Dans le langage courant une lesbienne *butch* est souvent perçue et définie comme une lesbienne masculine, au sens traditionnel de la masculinité. Nous aborderons plus tard les complexités amenées par cette définition.

présentent de grandes similitudes, les actrices choisies sont généralement minces, jeunes et blanches. Leur appartenance de classes n'est pas forcément spécifiée et le microcosme exposé dans ces productions en termes d'identités et de caractéristiques est relativement limité. S'intéresser à ces représentations entraîne une question : qui a le droit d'être représenté et de quelle façon ?

Force est de constater que les films mettant en scène des relations lesbiennes proposant des castings composés de femmes qui ne soient pas blanches, minces ou encore jeunes sont minoritaires et souvent produits dans d'autres pays que ceux d'Amérique du Nord ou de l'Europe de l'Ouest. En 2018 est sorti *Rafiki* par exemple, film kenyan, celui-ci avait fait un peu de bruit à sa sortie car il mettait en scène une histoire d'amour lesbienne traversée par des enjeux particuliers et complexes, le tout joué par des actrices noires. *The Handmaiden*, film sud-coréen sorti en 2016 proposait lui-aussi une autre façon de présenter une histoire d'amour entre femmes et dans un genre de cinéma peu usité pour ce type de sujet, à savoir celui du *thriller*.

De la même façon, l'on peut également se demander si les femmes grosses sont représentées à l'écran et de quelle façon. Les noms de Melissa McCarthy ou Rebel Wilson sont ceux qui ressortent le plus lorsque l'on se penche sur des productions mettant en scène des femmes grosses⁶. Ces personnages sont hétérosexuels la grande majorité du temps et servent de ressort comique pour la narration et/ou viennent donner une représentation visuelle de stéréotypes comme par exemple celui qui voudrait que les personnes grosses soient forcément dépressives à cause de leurs poids, mal dans leur peau. Lorsqu'il s'agit de faire rire, ces personnages usent souvent de leurs corpulences pour le produire, l'aspect comique peut être amené par un personnage féminin gros qui serait hypersexuel et mettrait du fait de son physique mal à l'aise un homme comme le personnage de Melissa McCarthy dans le film *Bridesmaids* (2011). Dans celui-ci le personnage joué par l'actrice est celui d'une femme grosse ne correspondant pas aux attentes de présentation de féminité, elle est sûre d'elle et n'hésite pas à flirter avec les hommes. Chose rarement vue de la part de femme grosses dans les productions audiovisuelles. Ce même type de blague est utilisé pour le personnage de Rebel Wilson dans *The Hustle* (2019) avec Anne Hathaway.

Les femmes grosses dans les productions audiovisuelles sont aussi généralement blanches, parmi les rares actrices non-blanches que l'on peut citer se trouvent Queen Latifah, Gabourey Sidibe ou encore Hattie

⁶ L'actrice Rebel Wilson a perdu du poids récemment et n'est plus grosse, cependant elle l'était au moment de ces films. En commentant sa perte de poids elle avait d'ailleurs dénoncé l'industrie du cinéma qui ne lui aurait pas permis d'accéder à d'autres rôles que ceux qu'elle a généralement joué.

McDaniel, célèbre pour son rôle dans le film *Autant en Emporte le Vent* (1939). Queen Latifah dans *Chicago* (2002) par exemple incarne un personnage dont la corpulence ne sert pas à faire rire et où elle n'est même pas discutée, ce qui ferait figure d'exception, toutefois son surnom, « Mama », peut la renvoyer à sa corpulence notamment. Gabourey Sidibe dans *Precious* (2009) joue un personnage qui traverse des moments particulièrement difficiles, sa corpulence est utilisée pour la renvoyer à encore plus de violence. Des années plus tard cette même actrice a joué dans la série *Empire*, dans un épisode cette dernière simulait une relation sexuelle avec un autre personnage de la série. Ce moment avait choqué car il était et est encore rare de voir des femmes grosses et surtout noires à l'écran jouer des personnages ayant des relations amoureuses et /ou sexuelles saines et positives.

1.2 La récurrence du port du *fat suit* dans les productions cinématographiques et télévisuelles

D'un point de vue purement contextuelle, la présence d'une personne grosse à l'écran et du rôle qui lui est attribué amène à se pencher sur tous ces éléments mais aussi à parler d'un phénomène qui exprime la grossophobie existant dans l'industrie de du cinéma et de la télévision : le port du *fat suit*⁷. Les personnages gros apparaissent peu à l'écran et lorsqu'ils y sont, ils ne peuvent exister sans être rattachés à leur grosseur que ce soit pour faire rire, faire peur ou légitimer des stéréotypes grossophobes sur leurs états de santé mentale. Les acteurs et actrices grosses sont peu nombreuses, pourtant des rôles leurs sont retirés lorsque des productions préfèrent mettre en scène des acteurs et actrices minces portant des *fat suit* au lieu d'embaucher directement des personnes grosses.

La liste du nombre d'acteurs et actrices ayant eu recours à ce déguisement est longue, il est possible de citer Tom Hanks (*Elvis*, 2022), Sarah Paulson (*Impeachment : American Crime Story*, 2016), Viola Davis (*Ma Rainey's Black Bottom*, 2020) Stellan Skarsgard (*Dune*⁸, 2021), Jared Leto (*House of Gucci*⁹, 2021), Gwyneth Paltrow (*Shallow Hal*, 2001), Chris Hemsworth (*Avengers : Endgame*, 2019), John Travolta (*Hairspray*, 2007), January Jones (*Mad Men*, 2012), Courteney Cox et Matt LeBlanc (à certains moments dans la série

⁷ Un *fat suit* est un déguisement utilisé par des acteur·ice·s qui vise à imiter la morphologie d'une personne grosse.

⁸ *Dune* avait été nommé aux Oscars dans les catégories maquillages et costumes et avait reçu l'oscar des meilleurs effets visuels, le port du *fat suit* entre dans ces deux catégories.

⁹ Le film avait été nommé aux Oscars dans la catégorie meilleurs maquillages et coiffures notamment.

Friends), Christian Bale (*Vice*, 2019), Tyler Perry (dans les multiples films mettant en scène son personnage de Madea, 2022, 2020, 2019, 2017, 2016, 2011, 2013, 2012, 2009, 2006, 2005, 2003), Renee Zellweger (*The Thing About Pam*, 2022), Debby Ryan (*Insatiable*, 2018), Ryan Reynolds (*Just Friends*, 2005), Julia Robert (*America's Sweethearts*, 2001) etc etc... Les exemples sont nombreux.

Le recours à un tel artifice ne vient que densifier d'autant plus la grossophobie déjà existante dans le milieu de la production audiovisuelle car il prive de travail les personnes grosses qui souhaiteraient faire carrière dans ce milieu et qui en sont donc encore plus mis à la marge. Aussi, l'usage d'un tel artifice vient généralement accentuer l'écriture déjà stéréotypée des personnages gros, lorsque Courteney Cox et Matt LeBlanc portent un *fat suit* dans la série *Friends*, celui-ci sert de ressort comique principalement. Lorsque Chris Hemsworth porte un *fat suit* dans *Avengers : Endgame*, la grosseur est utilisée ici pour traduire de son état mental qui est au plus bas, lorsque Stellan Skarsgard en porte un dans le film *Dune*, la corpulence de son personnage sert notamment à amplifier son antagonisation en tant que personnage écœurant.

Il y a plusieurs mois déjà, l'annonce du nouveau film de Darren Aronofsky avait fait beaucoup de bruit sur les réseaux sociaux et surtout dans les sphères de luttes contre la grossophobie. L'acteur principal dont ce film marque le retour à l'écran, Brendan Fraser, y porte un *fat suit*. Ce film est basé sur une pièce de théâtre qui met en scène un homme d'un âge moyen très gros, gai, isolé socialement, en dépression et qui tente de reconnecter avec sa fille avant de décéder. Le film titré *The Whale* a récemment refait parler de lui car les premières diffusions lors de festivals ont débuté au moment où j'écris ces lignes. Le réalisateur ainsi que l'acteur se défendent de toute critiques en estimant que la grosseur du personnage de B. Fraser viendrait en fait à humaniser les personnes grosses auprès du public¹⁰. Les personnes qui accusent le film de grossophobie comme l'autrice Roxane Gay expliquent que le *fat suit* n'est pas l'unique problème selon elles mais bien la construction du personnage en lui-même¹¹. Le personnage de Charlie joué par B. Fraser déshumaniserait les personnes grosses en les limitant au stéréotype qui voudrait que les personnes grosses soient dépressives et incapables d'arrêter de manger notamment. Une scène beaucoup critiquée par exemple montre Charlie paniqué à l'idée de faire une crise cardiaque après s'être masturbé devant du contenu à caractère pornographique gay. Brendan Fraser a défendu le port du *fat suit* en expliquant qu'il

¹⁰ Walsh, S. (2022, 13 décembre). 'The Whale' Director Darren Aronofsky: Fatphobia Criticism "Makes No Sense". *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/12/the-whale-director-darren-aronofsky-fatphobia-criticism-makes-no-sense>

¹¹ Fleurima, F. (2022, 26 septembre). *Why Does Hollywood Keep Using Fat Suits?* The New York Times. <https://www.nytimes.com/2022/09/23/movies/fat-suits-hollywood.html>

était bien fait et nécessaire pour bien incarner le personnage¹². Il existe des critiques et défenses des deux côtés, ce qui est néanmoins certains c'est que l'arrivée de ce film a suscité des discussions sur le recours au *fat suit* et à la place des acteurs et actrices grosses dans le milieu audiovisuel¹³.

Sarah Paulson avait répondu aux critiques la concernant en interrogeant sa position en tant qu'actrice mince dans l'industrie et en expliquant notamment que le choix du *fat suit* ne serait pas décidé uniquement par l'acteur ou l'actrice¹⁴. Récemment encore, c'est le port du *fat suit* par l'actrice Emma Thompson dans *Matilda* (2022) qui a aussi suscité des réactions sur internet (deux acteurs dans le film en portaient cependant)¹⁵. Est-ce que recruter uniquement des personnes grosses pour des rôles censés représenter des personnes grosses seraient les réduire à leur physique ? Est-ce que la solution serait d'interdire les *fat suits* ? Ou est-ce que le bannissement de cet artifice ne devrait pas être accompagné par une restructuration complète de la vision qu'ont les productions, réalisateur-ice-s et scénaristes de la grosseur et des personnages gros ? Ce type de questions sont amenées par l'utilisation du *fat suit* que ce soit au travers d'articles, de vidéos YouTube¹⁶ ou de discussions sur les réseaux sociaux.

1.3 Questions de recherche

Les lesbiennes grosses sont rares dans les productions audiovisuelles et télévisuelles, les rares personnages qui correspondent à ces critères sont le plus souvent des lesbiennes *butches* (ou se présentant comme masculines) issus de séries prenant place en milieu carcéral. Depuis au moins les années 1920 aux États-Unis, les relations homosexuelles entre femmes en milieu carcéral attirent une

¹² Syed, A. (2022, 9 décembre). *What to Know About the Controversy Surrounding the Whale*. *Time*. <https://time.com/6240001/the-whale-fatsuit-controversy/>

¹³ *The New York Times*. *Why Does Hollywood Keep Using Fat Suits? The industry's unforgiving standards are well known. Can it pivot to include a range of sizes and body types?* (2022): <https://www.nytimes.com/2022/09/23/movies/fat-suits-hollywood.html>

¹⁴ Ibrahim, S. (2021, août 31). *Sarah Paulson regrets « Impeachment » fat suit: « Fat phobia is real »*. *New York Post*. <https://nypost.com/2021/08/31/sarah-paulson-regrets-wearing-fat-suit-in-impeachment-series/>

¹⁵ Grazia. *Please, Can The Movie Industry Stop Using Fat Suits? Please, just cast plus sized actors instead of creating caricatures...* (2022) : <https://graziadaily.co.uk/life/tv-and-film/matilda-the-musical-fat-suit-emma-thompson/>

¹⁶ *The Fat Culture Critic*. (2021, 10 mai). *The Problem with Fat Suits* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UoZWG7oiGqQ>

curiosité comme pouvaient en témoigner les *pulp fictions*¹⁷ de l'époque sur le sujet. Dans les films de l'époque sur le sujet l'on pouvait déjà y retrouver une vision stéréotypée de la *butch* agressive et prédatrice (L. Mara Dodge, 2004; Ann Ciasullo, 2008), ce stéréotype était souvent un des points communs le plus récurrent entre toutes ces productions. Néanmoins concernant l'analyse de ce stéréotype je n'ai toujours pas trouvé de texte qui mentionne le rôle de la grossophobie dans celui-ci.

Ainsi ce mémoire se penche sur la problématique suivante : comment est-ce que le croisement entre le fait d'être grosse et lesbienne est présenté dans des séries se déroulant dans des prisons pour femmes ? Cette problématique amène d'autres sous-questions de recherche, à savoir en quoi les créations de personnages de femmes lesbiennes¹⁸ et grosses dans des séries sur les prisons pour femmes sont construites sur une stigmatisation de ces deux caractéristiques ? En quoi le lesbianisme des personnages de femmes grosses dans ce type de séries viendrait conditionner certains types de comportements et attendus de leurs parts ?

Ces sous-questions de recherche amènent à impliquer un troisième facteur dans la réflexion, celui de la *butchphobie*. Lorsqu'il s'agit des lesbiennes peu de rôles existent que ce soit dans la fiction ou dans l'univers académique, si l'on reprend les premiers écrits sur les *butches* en prisons, bien que les chercheurs pussent ne pas les avoir entendus dire explicitement qu'elles sont lesbiennes, le fait qu'elles leurs apparaissent imiter les hommes du fait de leurs attitudes, leur agressivité ou encore de leurs manières de s'habiller suffit pour les faire entrer dans la catégorie de « vraie » lesbienne. Il existe bel et bien des codes mobilisés par les femmes lesbiennes pour se reconnaître entre elles mais aussi se faire reconnaître par les femmes non-lesbiennes mais leurs identifications et interprétations pourraient rapidement être biaisées si celles-ci se limitaient à les comparer à des ersatz de relations hétérosexuelles. Ces interprétations ne sont pas qu'anciennes, l'idée que les *butches* fonctionneraient comme un calque des hommes hétérosexuels et cisgenres existe aussi dans des textes récents (Amy B. Smoyer, David Divita, Allison Perrault, 2021).

¹⁷ Terme utilisé pour désigner des histoires généralement très dramatiques et captivantes publiées dans des magazines.

¹⁸ Ou de *lesbiennes situationnelles* si l'on devait reprendre les catégories d'analyses initialement créées.

1.4 Recension des écrits

1.4.1 Les séries sur les femmes en milieu carcéral

Les séries mais aussi les films qui mettent en scène des femmes en prison constituent un genre à part entière qui s'est surtout modelé dans les années 1960 et 1970, celui des « Wip », *Women in Prison* (Carole Desbarats, 2016). La série OITNB a suscité un certain nombre d'écrits, une grande partie relevant la même chose, à savoir que le choix de l'héroïne (Piper Chapman, femme blanche, mince, blonde, diplômée) n'est pas anodin car il servirait de porte d'entrée entre le public et la réalité du milieu carcéral féminin qui comme on a pu le voir est surtout composé de femmes racisées d'origine populaires (Carole Desbarats, 2016). Ce choix attire certaines critiques car le personnage de Piper servirait de « guide » entre la série et le public majoritairement blanc qui aurait besoin d'une femme blanche pour s'identifier et comprendre certains enjeux liés à la prison mais toujours du point de vue des plus privilégiées (Anna Marie Smith, 2015).

La question de la sororité est quelque chose d'abordé dans les textes mentionnant OITNB (Elizabeth Alsop, 2019), cette série viendrait reprendre des éléments de la seconde vague féministes en y apportant d'autres notions comme celle de l'intersectionnalité. Bien que le personnage de Piper Chapman soit celui de l'héroïne nous pouvons suivre les trajectoires d'autres femmes dans la série, ainsi étant centrée sur le groupe et pas sur l'individualité OITNB mettrait en avant l'idée d'une sororité, d'une communauté féministe. Toutefois l'on peut voir que cette analyse entre en conflit avec la précédente qui est plus critique du recours au personnage de Piper et de son utilisation dans la narration. Néanmoins dans d'autres analyses, ce qui est vu comme étant le moteur de cette sororité, cette solidarité entre les personnes de la série ne serait pas liée à une question d'affinités à proprement parlé mais à une question de survie et de protection face au complexe pénitentiaire qui incarnerait le patriarcat blanc et hétérosexuel (Elizabeth Alsop, 2019).

Concernant la série *Locked Up*, nous pouvons retrouver un discours similaire sur la présence de mécanismes féministes dans la narration même, cela passant aussi par la composition des personnages principaux et par les thématiques abordées par la série. Les sociétés de productions espagnoles auraient récemment amené une « renaissance » de la télévision de fiction en proposant des séries dramatiques mettant en scène des personnages féminins forts et nombreux (Abigail Loxham, 2021). Le personnage

principal de cette série est proche de celui de Piper, Macarena est une femme blanche, mince et de classe moyenne et c'est par elle que le public va entrer dans la prison. Cette caractérisation de ces types de personnages les présente comme des formes acceptables de féminités auxquelles le public qui leur ressemble en majorité pourrait s'identifier. Les prisons pour femmes par leur absence quasi-totale d'hommes feraient que ces lieux permettraient d'interroger et de mettre à mal l'hétéronormativité (Abigail Loxham, 2021). Les femmes incarcérées pourraient ainsi créer d'autres normes, notamment corporelles, cette diversité est aussi relevée dans les textes concernant OITNB qui relèvent que la série met en scène des femmes âgées, racisées, grosses, membres de la communauté LGBTQIA2S+ ou encore handicapées (Carole Desbarats, 2016).

Au sujet de la représentation de la santé mentale et de ses maladies la série OITNB montrerait comment le milieu carcéral permet de les aggraver tandis que la série Wentworth montrerait comment la prison permettrait de les stabiliser (Lauren J. DeCarvalho, 2021). Dans ces deux séries il semblerait que lorsqu'un personnage présentant un trouble ou une maladie mentale est rendu par sa construction méprisable, celui-ci incarnerait souvent une vision stéréotypée de la maladie mentale. A l'inverse lorsque le personnage n'est pas présenté comme méprisable celui-ci est humanisé. Concernant un des personnages de Wentworth, celui de Liz Birdsworth (femme blanche, la cinquantaine), celle-ci est présentée initialement comme alcoolique et son incarcération lui aurait permis de gagner en agentivité car celle-ci en aurait été privé dans le passé en raison de son rôle de mère au foyer, ainsi cela l'aurait aidé à devenir sobre. A l'inverse, le personnage de Sophia Buset dans OITNB par exemple voit sa santé mentale décliner en prison. Sophia étant une femme transgenre et noire, son état de santé st très aux prises des problématiques entourant notamment les droits des personnes transgenre. La mise en isolement cellulaire, les agressions transphobes et l'absence de soutien fait que Sophia développe une dépression.

Des articles relèvent les similitudes entre Wentworth et OITNB concernant les contextes historiques des pays d'origines de ces productions, respectivement l'Australie et les États-Unis, tous deux ont été colonisés et dans la réalité des prisons pour femmes les femmes autochtones représentent une majorité des détenues alors qu'elles représentent une minorité numérique dans le reste de la population (Lauren J. DeCarvalho, 2021). Concernant Wentworth et sa représentation des femmes autochtones, la construction des personnages de Doreen Anderson, Ruby Mitchell et Rita Connors n'est pas uniquement centrée sur leur indigénité mais ne serait pas non plus pour autant invisibilisée car la série démontre le racisme qu'elles subissent (Lauren J. DeCarvalho, 2020). Un autre facteur qui fait que la création de ses

personnages est singulière comparée à ce qui est traditionnellement fait est que les actrices qui ont incarné ces rôles sont des militantes autochtones et ont pu elles et d'autres participer à la création de ces personnages en les décolonisant et en centrant leurs propres représentations donnant ainsi une agentivité à ceux-ci.

1.4.2 Les femmes et la prison

Pour densifier le contexte il semble également pertinent de procéder à un court point sur la situation des femmes incarcérées que ce soit en maison d'arrêt ou en prison. Ce point permettra éventuellement par la suite de mieux comprendre ou en tout cas de pouvoir émettre des analyses plus approfondies des choix de castings et de représentations effectués dans les contenus analysés.

Aux États-Unis les femmes représentaient en 2022 7% de la population totale incarcérée en prison¹⁹. Entre 1980 et 2016 il a été démontré que la population carcérale féminine bien que plus faible comparé à celle des hommes d'un point de vue numérique, présentait pourtant un taux de croissance deux fois plus élevé que celui des hommes depuis 1980²⁰. Entre 1980 et 2020 le pourcentage de cette population a augmenté de 475%²¹, faisant donc de cette population, la plus grandissante. Dans les années 2000, toujours aux États-Unis, les femmes noires étaient six fois plus susceptibles d'être condamnées à la prison que les femmes blanches, en 2020 ce taux d'emprisonnement est passé au double tandis que celui des femmes blanches a légèrement augmenté²². Les femmes et filles autochtones ont également toujours représenté une grande part de la population carcérale féminine et sont quatre fois plus susceptibles d'être incarcérées que des filles et femmes blanches.

¹⁹ *BOP Statistics : Inmate Gender*. (s. d.). https://www.bop.gov/about/statistics/statistics_inmate_gender.jsp

²⁰ Eji (2018). "Incarceration of Women is Growing Twice as Fast as that of Men" : <https://eji.org/news/female-incarceration-growing-twice-as-fast-as-male-incarceration/>

²¹ The Sentencing Project. (2022, 23 novembre). *Incarcerated Women and Girls*. The Sentencing Project. <https://www.sentencingproject.org/fact-sheet/incarcerated-women-and-girls/>

²² *Ibid.*

En Australie, la population carcérale féminine est aussi celle qui a le plus haut taux de croissance, entre 2009 et 2019 le nombre de femmes incarcérées en prison a augmenté de 64%²³ alors qu'elles ne représentent que 8% de la population totale des prisons. Ici aussi il existe des disparités entre les femmes blanches et non-blanches, les femmes autochtones australiennes représentent 33% de la population totale et sont plus susceptibles d'être incarcérées que les femmes non-autochtones australiennes, cela ayant aussi à voir avec une sur-criminalisation de ces femmes qui font parties des plus marginalisées. Les femmes incarcérées viennent généralement aussi de milieux défavorisés.

Le pourcentage des femmes en Espagne incarcérée en prison représente un pourcentage similaire aux deux précédents, 7,1% en décembre 2021²⁴, toutefois contrairement pour les États-Unis et l'Australie ce taux a baissé, il était de 9% en 2005 (Elisabet Almeda, 2005). Bien que la tendance a été à la hausse ces dernières années pour la population des femmes en prison partout dans le monde, depuis 2000 cette partie de la population a augmenté de 60%, l'Europe a vu une baisse de 13% de cette population²⁵ (en Espagne cette baisse s'est opérée à partir de 2010²⁶). En 1983 en Espagne les femmes représentaient 3,2% de la population incarcérées (Elisabet Almeda, 2005), en 2005 le pays présentait un des plus hauts pourcentages européens. L'augmentation a été exponentielle, comme pour tous les pays dans le monde, cette augmentation pour l'Espagne s'expliquait par une prévalence de crimes reliés à la drogue. La baisse de la population générale incarcérée en prison s'expliquerait notamment par des réformes législatives²⁷. En 2016, 72% des femmes incarcérées en Espagne venaient de pays d'Amérique Latine et plus de 80% des femmes en prison l'étaient pour trafics de drogues, plus spécifiquement pour avoir tenté de faire entrer de la drogue en Espagne en l'ingérant (Ana I. Cerezo, 2016). L'augmentation de la population et surtout de la surreprésentation des femmes d'Amérique Latine s'expliquait par un durcissement des condamnations dans les lois en 1995, la baisse de cette population après 2010 s'est produite en raison d'un allègement des condamnations.

²³ Meyer, S. (2022, 6 janvier). *Rethinking female incarceration: Road to prison paved with domestic abuse*. *Monash Lens*. <https://lens.monash.edu/@politics-society/2021/07/30/1383557/rethinking-female-incarceration-road-to-prison-paved-with-domestic-abuse>

²⁴ *Spain | World Prison Brief*. (s. d.). <https://www.prisonstudies.org/country/spain>

²⁵ *News | World Prison Brief*. (s. d.-b). *Prison Studies*. <https://www.prisonstudies.org/news/world-female-prison-population-60-2000>

²⁶ *Spain | World Prison Brief*. (s. d.). <https://www.prisonstudies.org/country/spain>

²⁷ *Prison Insider*. (2021, 2 février). *Spain: prisons have lowest inmate population in 10 years*. *Prison Insider*. <https://www.prison-insider.com/en/articles/spain-prisons-have-lowest-inmate-population-in-10-years>

Ce que l'on peut constater est que les femmes incarcérées sont en majorité des femmes précaires ou précarisées du fait de leur racisation, leurs milieux d'origines est souvent populaire. Ce sont des femmes qui ont souvent aussi des addictions ou encore des problèmes de santé mentale (Gwenola Ricordeau, 2019). Il est important de garder à l'esprit que lorsqu'il est question de prison, la racisation est un élément qui contribue à un contrôle accru des populations mais aussi de leur criminalisation. Les États-Unis, l'Australie et l'Espagne présentent des histoires coloniales denses, les deux premiers sont des pays qui se sont notamment bâtis sur des territoires colonisés et le dernier fait partie des pays qui ont colonisés ceux-ci. Ce sont en majorité des femmes racisées, surtout noires et/ou autochtones canadiennes et/ou autochtones australiennes que l'on retrouve incarcérées aux États-Unis et en Australie. En Espagne, comme vu précédemment ce sont surtout des femmes d'Amérique latine que l'on y retrouve. Ces populations de femmes sont marginalisées de plusieurs façons et leur criminalisation est plus haute que pour les femmes blanches. Les femmes autochtones au Canada par exemple représentent une part minime de la population générale mais 43% des femmes qui sont entrées en prison entre 2016 et 2017 (Gwenola Ricordeau 2019, Jamil Malakieh 2018). Entre 2018 et 2019 ce pourcentage était de 42% pour les femmes autochtones tandis qu'il était de 28% pour les hommes (Jamil Malakieh, 2020²⁸).

Nous pouvons également retrouver une criminalisation des personnes membre des communautés LGBTQIA2S+ (n'oublions pas non plus qu'historiquement l'homosexualité par exemple était criminalisée), ce qui expliquerait le pourcentage de femmes en prison s'identifiant à cette communauté comparée au reste de la population générale. Selon un sondage effectué auprès des populations incarcérées en prison aux États-Unis entre 2011 et 2012, 42,1% des femmes en prison s'identifiaient soit comme lesbienne, gay, bisexuelle ou a rapporté des expériences homosexuelles pour 9,3% des hommes incarcérés (Ilan H. Meyer, Andrew R. Flores, Lara Stemple, Adam P. Romero, Bianca D. M. Wilson, Jody L. Herman, 2016). Le taux de personnes s'identifiant à ces communautés en prison était trois fois plus élevé que celui de la population adulte états-unienne générale.

De plus, les personnes issues des communautés LGBTQIA2S+ sont plus susceptibles d'avoir été victimes de violences sexuelles durant l'enfance mais aussi durant le temps d'incarcération. Les mécanismes expliquant ce taux élevé est similaire pour toutes les populations marginalisées (mais comportent certaines spécificités selon la marginalisation en question), concernant les membres des communautés

²⁸ Statistiques Canada (2020). « *Statistiques sur les services correctionnels pour les adultes et les jeunes au Canada, 2018-2019* » : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2020001/article/00016-fra.htm>

LGBTQIA2S+ leur discrimination systémique induit une surveillance accrue de la part de la police et donc à une incarcération plus élevée. Le risque d’incarcération augmente pour les personnes issues des minorités sexuelles avec des facteurs tels que l’abandon familial et l’usage de drogues. Concernant le pourcentage élevé de femmes issues de ces communautés dans les prisons aux États-Unis, le fait d’être membre de ces communautés fait qu’elles se soustraient aux attentes sociales en termes de féminité et seront donc plus facilement perçues comme un danger pour la population que les femmes hétérosexuelles et cisgenres, ce qui donc à des traitements plus punitifs (Ilan H. Meyer, Andrew R. Flores, Lara Stemple, Adam P. Romero, Bianca D. M. Wilson, Jody L. Herman, 2016).

Le fait d’avoir été victimes de violences sexuelles durant l’enfance, d’être membre des communautés LGBTQIA2S+, d’être racisé-e et précaire sont des facteurs qui viennent augmenter le risque d’incarcération. Concernant la grosseur, il est difficile de trouver des pourcentages concernant les populations « obèses » ou en « surpoids » des femmes incarcérées, néanmoins une étude de 2015 sur les femmes âgées incarcérées aux États-Unis démontrent que 34% d’entre elles étaient en « surpoids » et 36% « obèses », des taux similaires à ceux de la population générale. Les femmes noires étaient plus susceptibles d’être plus grosses que les femmes blanches de même âge, l’âge et la racisation sont vus comme des facteurs déterminants concernant le poids par cette étude (Margaret E. Leigey, Mary E. Jonhston, 2015). Néanmoins il convient de prendre ce type d’études avec un certain recul en raison de la grossophobie qui vient biaiser les catégories médicales mobilisées mais aussi certaines interprétations. Il serait également possible de faire un mémoire entier sur les origines coloniales de l’indice de masse corporelle (IMC) et des façons dont il pénalise plus les populations racisées à l’heure actuelle.

Ce que l’on sait néanmoins est que la grossophobie vient jouer un rôle important sur les trajectoires des individus, que la grosseur est liée au statut socio-économique et inversement, qu’il y a plus de femmes grosses que d’hommes et qu’il s’agit surtout de femmes issues des couches les plus populaires (Jean-Pierre Poulain, 2009). La grossophobie étant une discrimination qui tire sa genèse du racisme, plus spécifiquement celui qui vise les personnes noires, et le racisme systémique conduisant à l’incarcération massive d ces mêmes personnes, qu’est-ce que cela peut amener comme conséquences ? Par exemple, entre la fin des années 1990 et 2000, des procureurs du comté de Cook aux États-Unis ont mis en place un « jeu » appelé « The Two-Ton Contest » impliquant les personnes grosses et noires accusées, officiellement ce « jeu » pouvait aussi être appelé d’une façon impliquant le « mot en n ». Le vainqueur de ce jeu était la personne qui arrivait à traduire en justice le plus de personnes noires dont le poids cumulé

devait atteindre deux tonnes (Da'Shaun L. Harrison, 2021). Plus l'accusé était gros plus sa condamnation rapportait de points, les procureurs pour faciliter et accélérer les condamnations pouvaient proposer des accords. Ces accords pouvaient donner une peine plus dure ou moins dure que ce qui aurait été recommandé si la personne accusée n'était pas noire et grosse (Nicole Gonzalez Van Cleve, 2017).

Le racisme, les lgbtphobies, la grossophobie, le classisme, le sexisme et toutes les autres formes d'oppressions systémiques jouent un rôle dans la perception des individus dans la société et donc dans la manière dont ils seront traités. Par extension, leur surveillance accrue par la police et leur criminalisation va aussi dépendre de ces éléments.

1.4.3 Les relations homosexuelles en prison

Les relations homosexuelles, ou plus spécifiquement lesbiennes en prison représente un sujet complexe, notamment parce que l'enfermement et les règles imposées font qu'il n'est pas possible de vivre une relation comme deux personnes libres le pourraient mais aussi parce que les contours de l'homosexualité se retrouvent un peu floutés. A l'occasion d'un sondage effectué dans une prison pour femmes aux États-Unis en 1965, 52% considéraient que se tenir la main et s'embrasser étaient des signes évidents de relation sexuelle contre 48% (David A. Ward, Gene G. Kassebaum, 2007). L'interprétation de ces signes et d'autres comme une manière de se présenter vu comme masculine vont être examinés par les femmes détenues mais aussi le personnel qui travaille en prison et s'ils jugent ce qu'ils observent comme « déviant » auront tendance à se mettre à soupçonner des relations sexuelles entre détenues étiquetées de cette façon. On parle alors d'« interprétation rétrospective » lorsque les détenues et personnel travaillant dans les prisons vont émettre une relecture de certains éléments vu comme des preuves de relations sexuelles.

Certaines femmes incarcérées qui pourraient être perçues comme prenant part à des relations lesbiennes du fait de leurs proximités physiques et romantiques avec d'autres femmes peuvent mettre un point d'honneur à se détacher de cette étiquette. En n'ayant pas de rapports sexuels avec d'autres détenues mais en interagissant de manière romantique avec certaines détenues, elles estiment qu'il s'agit

simplement d'un jeu et préfèrent garder une image de femme hétérosexuelle. Pourtant le personnel pénitencier et les autres détenues pourrons tout de même considérer qu'elles entretiennent des relations homosexuelles.

Un autre concept permet de mieux saisir de quelle façon les contours de l'homosexualité sont floutés est celui de « situational homosexuality » (Vern L. Bullough, 2004), que l'on pourrait traduire par « homosexualité situationnelle » si l'on devait faire une traduction littérale, elle peut aussi être référée par les expressions « homosexualité transitoire » ou encore « homosexualité circonstancielle ». Ce type de sexualité renvoie au nombre important de relations sexuelles homosexuelles dans des institutions où des partenaires de genre opposés ne sont pas disponibles²⁹. L'*homosexualité circonstancielle* a surtout été utilisée comme concept en contexte carcéral ou encore pour étudier des rapports entre individus dans des lieux tels que des monastères, milieu militaire, école uniquement pour un seul genre ou encore par exemple pour analyser les rapports entre individus passant un long moment en voyage en bateau. La plupart des relations homosexuelles dans les prisons pour femmes sont consenties, plus que dans les prisons pour hommes. L'*homosexualité circonstancielle* pourrait faire plus de sens si rapportée aux personnes bisexuelles qui présentent déjà un intérêt pour les personnes de même genre. Toutefois y compris pour les personnes hétérosexuelles elle se poserait comme une alternative temporaire (ou non) à l'hétérosexualité.

Certaines femmes s'identifieraient alors comme lesbiennes lorsqu'elles sont incarcérées et comme hétérosexuelles une fois libérées. Les chercheurs qui se sont penchés sur ce fait étaient très souvent biaisés, surtout au début, cela étant notamment corrélé à l'acceptation et la compréhension plus large des relations lesbiennes dans les sociétés où ceux-ci vivaient. Les psychiatres de prisons par exemple qualifiaient le lesbianisme de perversion immorale de femmes dégénérées durant toute la première moitié du 20^{ème} siècle (L. Mara Dodge, 2004). Après les années 1950, les chercheurs qui se sont penchés sur le sujet avaient une vision « plus progressiste » du sujet et considéraient que l'homosexualité relevée en prison était plus une réponse au manque de contacts hétérosexuels tandis que d'autres continuaient à entretenir le stéréotype de la lesbienne prédatrice et masculine qui s'attaquerait aux femmes.

²⁹ La validité de ce concept fait néanmoins débat, notamment parce qu'il a été inventé au milieu du 20^{ème} siècle, époque où l'homosexualité était encore plus criminalisée et jugée négativement qu'aujourd'hui. Certaines personnes critiques de ce terme estiment aussi que les chercheurs et chercheuses qui le mobilise tenteraient par celle-ci de venir lisser et diluer les liens entre les relations sexuelles homosexuelles et l'identité sexuelle.

Pour revenir sur le concept d'*interprétation rétrospective* évoqué plus haut, il est important de notifier que des comportements qui ont été étiquetés comme étant homosexuels n'en n'étaient peut-être pas. Pour éviter d'étiqueter par erreur des relations comme homosexuelles des chercheurs ont préféré insister sur l'aspect affectif et émotionnel de ces relations entre femmes. En venant aplanir et minimiser les aspects sexuels de ces relations les chercheurs permettaient ainsi de normaliser ces relations³⁰ (L. Mara Dodge, 2004).

Aux États-Unis les relations lesbiennes dans les prisons pour femmes seraient devenues un « problème » surtout après la seconde guerre mondiale, avant cette période ces relations étaient moins vues comme telles et plus comme des relations d'amitiés. Toutefois à cette période les femmes racisées étaient perçues différemment, dans le cadre de relation entre une femme noire et blanche la femme noire était généralement perçue comme masculine ou agressive et la femme blanche comme féminine et qui « redeviendrait » hétérosexuelle à sa sortie (L. Mara Dodge, 2004). Cette vision découle surtout du racisme et de la façon dont les femmes noires sont notamment masculinisées, déshumanisées, hypersexualisées et perçues comme une menace pour les personnes blanches en raison de leur racisation. Durant cette première moitié du 20^{ème} siècle. Les femmes noires étaient perçues comme celles réellement déviantes sexuelles tandis que les femmes blanches auraient été attirées par elles en raison de leurs « masculinité ». Dans les faits les femmes blanches initiaient tout autant ces relations et pouvaient être tout autant agresseuses. La ségrégation raciale opérée dans les prisons était notamment justifiée par l'idée que cela permettrait de mettre un terme aux relations entre les femmes blanches et non-blanches.

Durant les années 1980 et 1990 se serait opéré un changement dans les conceptions autour des relations lesbiennes et cela aurait aussi impacté les relations ayant lieu dans les prisons pour femmes. Les identités *butch* et *femme* existaient toujours mais s'autorisaient plus de fluidité dans leurs dynamiques, dans le même temps d'autres identités et formes d'expression sexuelles se seraient formées. Au début des années 2000, les régulations des rapports homosexuelles en prison ont changé, l'homosexualité était encore généralement perçue comme un élément trop disruptif dans les prisons, qui amènerait trop d'instabilité en raison par exemples de conflits qui découleraient des relations homosexuelles.

Les rapports sexuels entre détenues étaient formellement interdits et sanctionnés sévèrement. Toutefois certaines institutions pouvaient tolérer des marques d'affectivités entre femmes comme se tenir la main,

³⁰ Toutefois nous restons dans une interprétation qui n'autorise pas pleinement la possibilité d'un lesbianisme.

les institutions de sécurité minimale auraient été plus flexibles concernant cela (L. Mara Dodge, 2004). Ce que l'on peut notamment constater au fil de ces écrits est que la masculinité attribuée à certains types de femmes, forcément lesbienne, a beaucoup intéressé les chercheurs et chercheuses néanmoins trop souvent ces derniers avaient une vision biaisée, négatives voire essentialiste des relations entre femmes en amont, de ce fait bon nombre des études sur le sujet en sont teintés.

1.4.4 Les *butches* et la prison

Difficile donc de s'intéresser aux relations lesbiennes en prison sans tomber sur des textes décrivant des lesbiennes masculines et prédatrices (le plus souvent associées à l'identité *butch*). Aux États-Unis durant les années 1940 et 1960 la communauté LGBTQIA2S+ a gagné en visibilité et les inquiétudes notamment homophobes se sont accentués avec. La *butch* était donc perçue et traitée comme une femme dangereuse, hypersexuelle et masculine. Le concept d'*homosexualité circonstancielle*, beaucoup mobilisé par les sociologues de l'époque a servi à apaiser les craintes d'une menace pour l'hétérosexualité qu'auraient représentées les relations entre femmes en prison. Avant cette période ces relations n'étaient généralement pas vues comme sexuelles mais plutôt amicales, le constat du nombre de relations homosexuelles consenties a interrogé et l'*homosexualité circonstancielle* permettait d'évacuer toute potentialité de bisexualité et encore plus de lesbianisme.

Dans un sondage effectué dans une prison pour femme en 1965 auprès de 45 répondantes, celles-ci estimaient que 60% à 90% des femmes lesbiennes étaient des *butches*, et 40% à 10% des *femmes* (David A. Ward, Gene G. Kassebaum, 2007). Les chercheurs responsables de ce sondage ont opéré la distinction entre les lesbiennes qui le seraient « vraiment » les *femmes* qui seraient plus des lesbiennes « situationnelles ». Les personnes interrogées estimaient la part de *butches* parmi ce groupe de lesbiennes distinct de 30% à 40% et la part de femme à 60% et 70%.

Comme vu précédemment, l'idée d'une homosexualité *situationnelle* est critiquable. Concernant l'ouvrage dont sont tirées ces informations celui-ci est en plus le premier livre de sociologie sur les prisons pour femmes, la première édition remonte à 1965. Cet ouvrage a reçu certaines critiques, il a été notamment

reproché aux chercheurs de brosser un portrait stéréotypé des relations entre femmes et de le centrer majoritairement sur des dynamiques *butch/femme*. La réduction des relations entre femmes à cette seule dynamique interroge sur la véracité et pertinence des analyses proposées. Certaines des femmes qui ont participé à la recherche de ses auteurs ont estimé que les interprétations des chercheurs tenaient plus de la caricature par moment et une a rapporté que les participantes auraient réagi avec énervement ou encore par le rire aux façons dont ils ont exposé leurs analyses (L. Mara Dodge, 2004).

Les *butches* observées en prison ne correspondraient pas aux normes de beauté en rigueur attendues pour les femmes. Elles ne sont pas féminines, seraient trop grosses ou trop minces ou trop musclées selon ces chercheurs (David A. Ward, Gene G. Kassebaum, 2007). Les *butches* optent pour des postures et coupes de cheveux plus masculines également³¹. La question des vêtements comme signe d'appartenance à un groupe, ici celui des *butches* a aussi son importance. L'uniforme en prison était le même pour toutes généralement, pour renvoyer une apparence plus masculine le port de l'uniforme de taille plus haute que nécessaire peut faciliter cela.

En 1965 dans la prison observée, les détenues pouvaient choisir un uniforme constitué d'une blouse et d'un pantalon ou constitué d'une robe. Généralement celles-ci optaient pour la première option. Toutefois lorsque la seconde était choisie, des façons de se différencier existaient : la ceinture se portait au niveau des hanches, les chaussettes arrivant au niveau des genoux étaient préférées et le non-port du soutien-gorge pouvait être de vigueur. Lorsque les *butches* pouvaient mettre la main sur des vêtements et accessoires pour hommes elles n'hésitaient pas à s'en servir selon les chercheurs (David A. Ward, Gene G. Kassebaum, 2007). Néanmoins, les femmes concernées sachant qu'une telle manière de se présenter vient accentuer leur surveillance (et contrôle donc), certaines s'identifiaient comme *butches* mais ne cherchaient pas à se présenter de manière spécialement masculine. L'âge semblait fonctionner comme variable les concernant, il s'agissait surtout de lesbiennes plus âgées qui pensaient ainsi (de « vrais » lesbiennes³² selon les chercheurs, qui s'identifiaient déjà ainsi avant leurs incarcérations).

³¹ Bien que cet ouvrage soit sujet à critique, certains éléments correspondent à la réalité, néanmoins leurs analyses et interprétations peuvent en dévier.

³² Il me semble important de conserver un œil critique sur les productions sociologiques sur un tel sujet surtout à une telle époque, à mon sens la distinction « vraie » lesbienne et « fausse » lesbienne (ou *lesbienne situationnelle*, contribue à la lesbophobie mais aussi à la biphobie. Une femme peut avoir eu des relations avec des hommes tout au long de sa vie et se rendre compte qu'elle est en fait lesbienne à un moment. Ces relations passées ne devraient pas invalider son identité. De même pour les femmes bisexuelles qui entretiennent des relations lesbiennes en prisons, cela ne fait pas d'elles de « fausses » lesbiennes. Les termes utilisés dans ce genre de travaux semblent porter

Les *butches* que les chercheurs ont rencontré se comportaient aussi « de manière » masculine, c'est-à-dire qu'elles reproduisaient certains rôles traditionnels associés aux hommes dans les relations hétérosexuelles (cette lecture de la part des chercheurs des relations *butch/femme* est néanmoins réductionniste, si les lesbiennes reproduisent certaines de ces choses, elles en subvertissent néanmoins le sens car il ne s'agit pas d'une relation hétérosexuelle, donc pas d'une relation où un homme détient un pouvoir sur une femme avec ce que cela implique en terme de domination notamment). Cette lecture a été ensuite reprise par d'autres chercheurs qui estimaient donc que la dynamique *butch/femme* n'était que le miroir des relations hétérosexuelles où la *butch* était celle qui était pourvoyeuse de stabilité économique et de protection tandis que la *femme* jouerait un rôle purement passif dans la relation et s'occuperait du ménage (Christopher Hensley, 2002). Qu'est-ce que tout cela peut avoir comme implications lorsqu'il est question de créer des personnages de fictions ?

Dans ce premier chapitre nous avons donc pu voir que les représentations de femmes lesbiennes ou grosses dans les productions cinématographiques et télévisuelles peuvent être balisées par des stéréotypes prenant sources dans certaines discriminations. Les représentations lesbiennes sont souvent limitées qu'à une frange limitée de la population réelle, nous pouvons retrouver le plus souvent des femmes blanches, minces et jeunes notamment dans ces productions. Les femmes éloignées de la désirabilité, des standards de beauté qui sont donc aussi des femmes multi-marginalisées apparaissent moins à l'écran. Lorsqu'elles y apparaissent leurs personnages sont le plus souvent réduits à des stéréotypes ou bien il s'agit de leurs histoires dans leurs globalités qui s'inscrivent dans une représentation stéréotypée. Une femme grosse par exemple peut être réduite à l'unique rôle de soutien moral du personnage principal qui est plus mince, un couple lesbien dans un film ou une série par exemple a de grandes chances de connaître une fin dramatique. La reproduction de discriminations ne se limite pas qu'à l'écriture de personnages et peut aller plus loin. Concernant les personnes grosses nous avons pu voir les problèmes posés par le recours excessif au *fat suit* dans les productions cinématographiques et télévisuelles. De fil en aiguille des questions de recherches se sont ainsi dessinées, *quid* de la place des femmes multi-marginalisées dans les représentations ? Plus précisément, quelle est la place des femmes lesbiennes et grosses dans celles-ci ? Les séries se déroulant en milieu carcéral semblent être celles offrant

un jugement implicite sur les femmes. L'ouvrage de David A. Ward et Gene G. Kassebaum est un des rares qui évoquent autant la place des *butches* en prison donc il me semblait important de le mobiliser, néanmoins comme nous pouvons le voir, son utilisation est délicate.

le plus de matériau utile à mon type de recherche et celles-ci ajoutent un troisième élément, ou plutôt une figure qui semble presque indissociable de ces représentations : la *butch*. La recension des écrits a permis de présenter des données chiffrées sur les populations de femmes en prison dans les trois pays où ont été produites les séries analysées. Ces données permettent de constater que les différentes oppressions systémiques viennent impacter les trajectoires des individus et influencer leurs surveillances par l'État et donc leurs criminalisations. Cette recension des écrits a également permis d'aborder le sujet des relations homosexuelles en prison, leurs ritualisations, leurs surveillances, leurs répressions mais aussi celui des identités *butch* et *femme*. Le prochain chapitre vise à exposer les orientations théoriques et conceptuelles utiles à cette recherche.

CHAPITRE 2

Orientation théorique et conceptuelle

Le présent chapitre vise à brosser le portrait de certaines approches théoriques et concepts déterminants pour l'élaboration de mon propos dans ce travail. Dans un premier temps il s'agit de revenir plus en détail sur la grossophobie et sa stigmatisation en Europe de l'Ouest, ce chapitre reprend la genèse de la grossophobie à partir du 11^e siècle. Cette première partie de chapitre est aussi l'occasion de comprendre pourquoi et comment la grosseur a été mobilisée pour participer et légitimer le racisme, spécifiquement anti-noir. La seconde partie de ce chapitre est réservée au constat et à l'analyse d'un vide théorique autour de mon sujet de recherche en *fat studies* mais aussi à un bref retour historique sur la lesbophobie et la *butchphobie* afin de discuter de la reproduction de ces discriminations au sein même de la littérature scientifique. Enfin, pour clore ce chapitre mais aussi pour pouvoir approcher mon sujet de recherche de façon complète, il est question dans une troisième partie de l'étude des séries et des films, du rôle du signe et de l'importance de la représentation.

2.1 Histoire de la grossophobie

2.1.1 Grosseur et stigmatisation : du 11^e siècle au 18^e siècle

Avant d'entamer cette première partie il est important d'apporter d'ores et déjà un élément de précision quant à la mobilisation de la littérature mettant en relation grosseur et racisme discutée ci-dessous. Du fait que les personnages étudiés sont représentés par des femmes blanches et grosses, cette littérature n'est pas aussi mobilisée qu'elle pourrait l'être, néanmoins celle-ci est primordiale pour comprendre l'historisation de la grossophobie et la construction de la grosseur et tant que catégorie. Nous pouvons maintenant nous pencher sur ce qui est entendu par-là ci-après.

Au milieu du Moyen-Âge en Europe de l'Ouest, nous pouvons notamment apprendre que les personnes grosses étaient plutôt bien considérées (Georges Vigarello, 2010), leur grosseur était synonyme de richesse et de bonne santé ce qui contrastait avec le contexte de l'époque rythmé par les famines et la précarité notamment. G. Vigarello parle même de « prestige du gros, du massif ou du plantureux ». Cette

grosseur était peu sujette à des insultes en général et était même encouragée, toutefois des nuances sont à apporter.

Tout d'abord, concernant les femmes, cette grosseur n'était pas forcément synonyme d'un corps nécessairement gras et il y avait tout de même une limite de tolérance plus basse pour elles que pour les hommes. Au sujet de cette « limite », elle n'était pas quantifiable, c'est pour cela que l'auteur parle de « gros » et de « très gros » dans son ouvrage au lieu de mobiliser les termes « obèses » ou « surpoids » (pour le moment du moins, il commencera à utiliser ces termes une fois leurs créations passées), bien que la grosseur fût tolérée cette tolérance était conditionnelle. Les personnes jugées « très grosses » étaient victimes de sanctions, concernant les hommes par exemple, les moments où leurs grosseurs devenaient dérangeantes étaient quand ils étaient jugés trop gros, qu'ils éprouvaient des difficultés à se mouvoir et monter à cheval, ils étaient alors notamment jugés inaptes à la guerre. Ce corps « très gros » était synonyme de difformité, synonyme d'excès, c'est cela que j'entendais plus haut par « moralisation des corps ».

Plusieurs grosseurs (ou corpulences) et discours sur celles-ci viennent apparaître et cohabiter durant la même période, non sans contradictions par moment. Les critiques négatives émises envers la grosseur commencent à vraiment naître au milieu du Moyen-Âge, celles-ci venaient de trois groupes majeurs et pour des raisons différentes : elles venaient de l'Église qui percevait la grosseur comme preuve d'une perte de contrôle et d'incapacité de retenue³³. Ces critiques venaient aussi des médecins qui commençaient déjà à cette époque à associer la grosseur à un danger et qui commençaient à vouloir définir le gros, de plus à cette époque les médecins et leurs discours ont commencé à toucher un public plus large. Enfin elles venaient des cours médiévales qui commençaient à percevoir l'affinement, notamment des chevaliers comme quelque chose de positif dans cet espace de socialisation où l'apparence comptait énormément. La minceur continua à s'imposer comme normes au rythme des critiques et de l'accroissement de la stigmatisation de la grosseur.

Entre cette période et celle de la révolution industrielle, ces critiques vont se poursuivre, les normes se préciser, la grosseur se mesurer et des pratiques se développer. Au 15^e siècle, période de transition où s'additionnent véritablement deux regards sur la grosseur (un positif, un négatif), la minceur commence

³³ Nous pouvons retrouver à ce sujet tout un discours sur la glotonnerie, la gourmandise comme pêché capital notamment.

chez une partie des plus privilégié·e·s de la société à s'imposer comme principe de distinction sociale bien que ce principe ne les concernât pas tous, des tensions et des oppositions évoluaient ensemble à cette période sur ce sujet. À la fin de la Renaissance au 16^e siècle, les critiques de la grosseur demeurent mais prennent des formes différentes, elles étaient plus centrées sur une idée de *paresse*. De plus, le langage s'enrichit et des expressions supplémentaires voient le jour pour se référer à la grosseur de manière négative. La médecine vient préciser les normes et ses observations.

Au 18^e siècle, des moyens de mesurer la grosseur commencent à arriver et vont permettre d'accentuer des distinctions de grosseurs mais aussi une différence du regard entre la grosseur masculine, plutôt tolérée et une grosseur féminine qui elle cependant est refusée. Les façons de stigmatiser la grosseur se poursuivent elles aussi mais de nouvelles variations apparaissent : le corps gros est un corps impuissant. La stigmatisation se généraliserait réellement à cette période, on veut se débarrasser de la grosseur y compris chez les plus privilégié·e·s. Les avancées technologiques vont permettre de médicaliser, pathologiser encore plus la grosseur et de contribuer à la classer comme maladie, c'est à cette période que le terme « obésité » fait son entrée pour remplacer celui de « corpulence ». La personne grosse est inculte et improductive notamment, l'utilisation de ce dernier terme s'inscrit dans une critique faite envers les privilégié·e·s, la grosseur étant associée à cette classe, elle deviendrait synonyme également d'*accaparement*.

En parallèle durant cet étalement sur plusieurs siècles, nous pouvons toujours retrouver des pratiques de régimes, simplement les justifications apportées et la manière de les présenter évoluèrent en fonction de la période. Cet empilement de plusieurs conceptions sur la grosseur à une même période peut sembler paradoxal, néanmoins la grosseur chez les hommes bourgeois de l'époque pouvait être d'une certaine manière encore valorisée malgré les critiques grandissantes. Cependant les pratiques de mesures chiffrées des corps ainsi que l'apparition d'analyses chimiques nouvelles vont amener une nouvelle conception des corps dans la période qui suit.

2.1.2 Le tournant de la révolution industrielle

Au début du 19^e siècle on assiste à une prolifération de nouvelles mesures, d'instruments (comme l'IMC) et de statistiques sur les corps ainsi que de traités sur l'obésité. À partir du milieu et à la fin de ce

dernier un nouveau tournant s'opère, les régimes explosent, se centrent plus sur le concept de calories, c'est véritablement le début de la lutte contre une augmentation du poids dans une période où les mœurs évoluent vites. Le marché de l'amincissement se développe à grande vitesse et prend plusieurs formes surtout pour les femmes et les publicités viennent jouer un rôle important à partir de 1880 pour vendre les mérites de pilules ou encore d'accessoires. Le marché s'ouvre à plus de femmes avec notamment la production à grande échelle, il n'est plus exclusivement réservé qu'aux femmes les plus privilégiées.

Déjà à cette époque on pouvait retrouver les mêmes arguments de ventes encore utilisés aujourd'hui, les publicités mettent l'accent sur des pertes de poids simples et rapides et jouent sur l'image se voulant rassurante de médecins qui seraient à l'origine de ces produits. L'industrie du régime n'est pas encore formée à cette période mais il s'agit ici de ces balbutiements. En parallèle, les normes de beauté changent vite pour les femmes, les silhouettes se veulent plus minces à la fin du 19^e siècle. Avec l'ouverture des loisirs à une plus grande partie de la population, le « temps pour soi » s'impose, on cherche à prendre « soin » de son corps, tout ça sur fond d'une médicalisation encore plus accrue de l'obésité. Dans les années 20 il semblerait selon l'auteur que le statut des femmes viendrait conditionner le rapport à la grosseur, à cette époque les silhouettes se voulaient plus élancées, c'est le modèle de la garçonne qui entre en vigueur, la grosseur doit plus que jamais s'effacer du côté de celles-ci. À la fin du 19^e siècle on assiste à une multiplication des régimes en tout genre ainsi que de pratiques et accessoires pour ne pas être finir gros. Les publicités mais aussi les revues adressées uniquement aux femmes viennent jouer un rôle important. L'augmentation du nombre de produits amincissants aurait augmenté avec la multiplication de régimes, ces régimes visaient d'abord une perte sur des parties du corps bien ciblées, le corps était découpé.

La révolution industrielle serait véritablement venue marquer un tournant dans l'histoire de l'esthétique. Nouvelles technologies, nouvelles façons de médicaliser la grosseur, nouvelles pratiques de régimes mais aussi nouveau statut attribué aux femmes viendraient se mélanger. L'accès aux produits et aux soins se serait élargi jusqu'à la classe moyenne début 20^e et cette diffusion est notamment le résultat de l'industrialisation, un allongement du nombre de pratiques et produits mais aussi de la multiplication des lieux de vente. C'est aussi à cette période que la responsabilisation des individus sur la grosseur s'accroît, si une femme ne correspondait pas aux critères de beauté elle était tenue pour responsable de sa faute.

Tout cela continue de s'accroître encore au fil du temps jusqu'à un autre tournant, celui des années 1950-1960, la silhouette mince pourrait être atteinte par toute la société du fait d'une accessibilité accrue aux produits amaigrissants. Les années 1960 seraient marquées par une massification de la culture de l'esthétique selon l'auteur sur fond à nouveau d'une multiplication du nombre de pratiques mais aussi de dynamiques présentées comme égalitaires. Cette idée d'égalité passerait par le port de certains vêtements par les femmes mais aussi par le fait que les hommes vont commencer aussi à ce moment à entretenir une idée de la beauté. À cette époque le discours dominant se range sous l'expression de « bien-être » ce qui permet de vendre et d'en justifier, légitimer la recherche (qui est en fait plusieurs choses, dont une recherche de minceur). Avec cette notion de bien-être se mélange aussi l'idée d'un certain plaisir cultivé, ce qui permet d'encore plus légitimer cela. Quand est-il aujourd'hui ?

Aujourd'hui ce qui vient surtout marquer la façon dont est perçue la grosseur est son statut d'« épidémie mondiale » nous explique G. Vigarello. Actuellement la façon de mesurer l'obésité est standardisée, des normes se sont imposées au fil du temps, certains outils comme l'IMC perdurent. C'est aussi une époque où s'est spécifié ce que l'« obésité » voudrait dire ainsi qu'une autre catégorie, celle du « surpoids ». Une autre spécificité de la grosseur aujourd'hui est qu'on la retrouve plus dans les catégories sociales les moins aisées contrairement au 15^e siècle, l'obésité n'est plus une caractéristique des bourgeois. Bien que l'on constate au fil des siècles une intensification de la stigmatisation de la grosseur, la minceur se serait définitivement imposée comme modèle et son pendant, la stigmatisation de la grosseur lui aussi.

Néanmoins dans toute cette analyse un élément primordial est à préciser, si G. Vigarello explique qu'entre les 16^e et 18^e siècles la minceur s'est de plus en plus imposée et que la corpulence servait de distinction sociale, il n'en explique pas les raisons profondes, ce que Sabrina Strings fait. Cette dernière explique notamment dans un chapitre intitulé « The Rise of the Big Black Woman » (2019) qu'à cette époque et surtout au 18^e siècle, la corpulence a commencé à véritablement servir de principe de distinction raciale selon les médecins, notamment français, de l'époque. En effet, si les individus, surtout les plus privilégiés des sociétés ouest-européennes ont commencé à vouloir constituer la minceur comme norme, c'était pour tenter de se différencier d'un corps jugé « autre », notamment par la médecine, cela a eu pour effet de rendre la minceur constitutive de la blancheur et donc la grosseur a joué un rôle dans la racisation des personnes noires.

2.1.3 Grosseur et racisation

Les médecins de l'époque, comme François Bernier qui a publié des écrits où il tentait de distinguer des « races » au sens physiologiques, ont fait entrer la corpulence dans leur volonté de distinction. Les écrits de F. Bernier ont ensuite été beaucoup repris, notamment pour justifier la colonisation, surtout au milieu du 18^e siècle et début 19^e, moment du pique de la traite esclavagiste. Les philosophes et médecins ont encore plus insisté sur les supposées distinctions raciales au niveau des traits du visage mais aussi des corps et ont ensuite aussi continué à comparer l'attractivité des femmes noires avec celle des femmes blanches. On peut aussi faire un parallèle entre les techniques développées utilisées pour mesurer et étudier les corps des personnes noires avec celles utilisées pour mesurer la corpulence, des liens se sont faits rappelle aussi S. Strings.

Un exemple qui illustre la façon dont la grosseur a joué un rôle dans la racisation des personnes noires gît dans les façons stéréotypées de représenter les femmes grosses et noires à l'écran. Dans la partie précédente je citais l'actrice Hattie McDaniel, son rôle le film *Autant en emporte le vent* permet d'évoquer quelque chose de primordial sur l'intersection entre la grosseur et la racisation : l'archétype de la « Mammy ». Tel que démontré par Sabrina Strings (2019), la grossophobie découle du racisme, plus spécifiquement du racisme qui vise les personnes noires. Elle s'est véritablement institutionnalisée pour avant tout renforcer les catégories raciales de ce qui constitue la blancheur et ce qui est en dehors de celle-ci. Le stéréotype de la « Mammy » qui se trouve à la croisée de la grossophobie et de la misogynie s'est construit en opposition à ce qui ferait beauté selon la suprématie blanche (Andrea Elizabeth Shaw, 2006). « La » beauté serait censée être celle d'une femme blanche mince, très claire et délicate, ainsi les femmes qui sortent de ces critères de beauté, qui sortent donc de la désirabilité sont perçues comme laides.

Les catégories de beauté et de laideur étant imminemment politique et aux prises des différentes discriminations qui traversent une société à un instant T, l'imagerie autour de la « Mammy » ne s'arrête pas qu'à une question d'apparence mais vient en fait mobiliser tout un imaginaire. La figure de la « Mammy » renvoie historiquement à une femme domestique, maternelle, déssexualisée, grosse et noire. Par le fait que la « Mammy » est selon les critères racistes de la beauté aux antipodes de celles-ci, ce personnage ne pose pas de menaces pour les femmes blanches qui l'entourent et qui alors ne se sentent pas en concurrence avec elle. Ce stéréotype sert de vecteur à certaines discriminations et permet

implicitement et explicitement de préciser les contours des rôles des femmes blanches et des femmes noires sous le patriarcat par effet de miroir. Plus tard nous verrons mieux comment et pourquoi.

Comme le disait aussi G. Vigarello, le christianisme a joué un rôle dans la stigmatisation de la grosseur, S. Strings insiste beaucoup plus sur cet aspect car elle explique que le discours sur l'alimentation dans le christianisme et plus spécifiquement le protestantisme a véritablement façonné et a servi d'appui lui aussi pour venir raciaiser les personnes noires et justifier la colonisation. Cela permet aussi de donner une explication concernant les raisons pour lesquelles il y avait un traitement différencié de la grosseur selon les hommes et les femmes blanches. Sabrina Strings écrit notamment³⁴ « The discourse of fatness as "coarse", "immoral", and "black" worked to denigrate black women, and it concomitantly became the impetus for the promulgation of slender figures as the proper form of embodiment for elite white Christian women. », la minceur s'est construite comme synonyme de blancheur et de contrôle. La peur des corps noirs est ce qui a constitué l'esthétique de la minceur comme norme parmi les états-unis blancs.

Un autre texte qui permet de relier cet ouvrage avec ceux de G. Vigarello est un chapitre intitulé « Hunger as Ideology » tiré de l'ouvrage *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body* (1993) écrit par la philosophe et professeure en Women's Studies à l'université du Kentucky, Susan Bordo. Dans les années 1980 et 1990 ce serait renforcé un triptyque : beauté, minceur, succès toutefois il y a une nuance à apporter ici. Jusqu'à cette période la grosseur n'était pas perçue de la même manière et il n'y aurait pas non plus eu le même rapport à la nourriture entre les femmes blanches hétérosexuelles de classe moyenne et les personnes issues de communautés afro-américaines. Il se trouve que ces dernières auraient été plus tolérantes envers la grosseur des femmes, toutefois, explique S. Bordo, dans les années 1990 les injonctions à pratiquer des régimes et aussi pratiquer du sport auraient véritablement envahi ces espaces.

³⁴STRINGS, Sabrina (2019). *Fearing the Black Body. The Racial Origins of Fatphobia*. P. 6. New York: New York University Press.

2.2 Ce que dit ou ne dit pas la littérature et les problèmes posés

2.2.1 Vide théorique dans les *fat studies*

Lorsqu'il s'agit des *fat studies*, ce champ d'études interdisciplinaires qui cherche à produire de la connaissance mais aussi des critiques et relectures de productions anciennes sur la grosseur, il existe un vide théorique concernant les questions relatives à la carcéralisation. De rares écrits³⁵ peuvent faire référence aux façons dont la grosseur vient par exemple conditionner un jugement, toutefois si nous nous concentrons sur la revue *Fat Studies : An Interdisciplinary Journal of Body Weight and Society* qui a fait ses débuts en 2012 et qui constitue une des pierres angulaires de ce champ d'études, aucun article sur le milieu carcéral n'y figure. Aucune mention non plus des questions relatives aux personnes grosses incarcérées parmi des livres clés qui s'inscrivent dans ce champ d'études comme *Fat Activism : A Radical Social Movement* (Charlotte Cooper, 2016 pour la première édition et 2021 pour la seconde), *Revolting Bodies ? The Struggle to Redefine Fat Identity* et *Bodies out of Bound: Fatness and Transgression* (Kathleen LeBesco, 2004 et 2001). Aucune mention à ce sujet non plus encore dans des ouvrages phares comme *The Routledge International Handbook of Fat studies* (Cat Pausé et Sonya Renee Taylor, 2021), *What We Don't Talk About When We Talk About Fat* (Aubrey Gordon, 2020), *Shadow on a Tightrope. Writings by Women on Fat Oppression* (Lisa Schoenfielder, 1983), *Fat is a Feminist Issue* (Susie Orbach, 1978), *Killer Fat. Media, Medecine, and Morals in the American "Obesity Epidemic"* (Natalie Boero, 2012), *The Fat Studies Reader* (Esther Rothblum et Sondra Solovay, 2009), ou encore *Queering Fat Embodiment* (Cat Pausé, Jackie Wykes et Samantha Murray, 2014).

Je ne vais pas détailler l'ensemble de la littérature ici mais il me semblait important de relever que dans les productions écrites les plus connues et/ou recommandées dans les *fat studies*, le milieu carcéral et les problématiques propres aux personnes grosses incarcérées ne sont pas mentionnées. Ce constat ne fait pas office de critique ici, ce champ d'études est relativement récent (il s'est formé dans les années 1960-1970 aux États-Unis) et s'ouvre de plus en plus à des perspectives et thématiques moins généralisantes que depuis peu sous l'impulsion de chercheuses et chercheurs qui mettent l'emphase sur les trajectoires et vécus des personnes grosses les plus marginalisées. Dans ces productions écrites, qu'elles viennent du milieu académique ou militant (s'il fallait tenir à cette distinction), le terme de « prison » peut toutefois

³⁵ Comme l'ouvrage de Da'Shaun L. Harrison (2021).

apparaître mais est mobilisé pour faire office de métaphore, pour parler de la façon dont le poids et l'obsession concernant sa corpulence peuvent donner la sensation d'une « prison mentale »³⁶.

Il existe donc un vide théorique sur les façons dont la grosseur, le lesbianisme et la masculinité peuvent s'imbriquer que ce soit en même temps ou juste deux sujets à la fois (en tout cas sans tomber dans des travers qui pourraient être perçus comme discriminatoires), y compris en *fat studies*. Toutefois, lorsqu'il s'agit d'ajouter à cela l'analyse de fiction on peut, même si elles se font rares, trouver des références à ce croisement d'identités dans certains écrits. Un des objectifs ici en comparant trois personnages de trois séries différentes est de tenter de proposer une analyse qui s'inscrit à la fois dans les *fat studies* mais aussi dans les féminismes *queer* de ces personnages et du milieu carcéral féminin.

2.2.2 La lesbophobie et la *butchphobie* dans l'histoire

Plutôt le concept de *lesbophobie* a déjà été évoqué, il apparaît important de revenir dessus ainsi que sur une de ses spécificités, à savoir la *butchphobie*, avant cela je souhaite apporter un élément de précision sur le choix de ces termes. S'il existe plusieurs approches de la sexualité et de sa répression dans les théories *queer*, il est important de conserver à l'esprit que le rapport au langage pour structurer et exprimer une pensée peut également prendre plusieurs formes. Le suffixe « phobie » dans les termes de *lesbophobie* et *butchphobie* implique notamment que ces discriminations émergeraient d'une *peur*, pour certains courants théoriques la mobilisation de tels suffixes poserait un problème. En effet, il est possible de considérer que ces termes construits ainsi viendraient pathologiser voire naturaliser les comportements qu'ils visent à décrire alors que ces derniers sont le résultat de rapports sociaux. L'anthropologue Gayle Rubin a proposé une théorisation extrêmement importante du sexe, notamment dans un texte publié en 1999³⁷ d'où nous pouvons retenir entre autres le fait que le sexe serait un instrument permettant de créer des hiérarchies entre ce qui relèverait d'une « bonne » et d'une mauvaise « sexualité ». Concevoir la répression de l'homosexualité sous ce prisme permettrait de replacer au centre

³⁶ Idée que l'on retrouve dans les ouvrages de Susie Orbach (1978) ou encore Esther Rothblum et Sondra Solovay (2009).

³⁷ RUBIN, G. (1999). *Thinking sex : Notes for a radical theory of the politics of sexuality*. Dans *Culture, society and sexuality : a reader* (p. 143-178). Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203966105-21>

de l'analyse la question de la politisation de la sexualité. L'auteurice utilise le terme « homophobie » mais axe son texte sur une approche plus holistique, dense et complexe de l'homosexualité. Cette prise de distance avec cette « phobie » est aussi quelque chose que l'on peut retrouver dans les travaux de Michel Foucault³⁸, dans le premier volume de *Histoire de la sexualité*, M. Foucault se concentre sur les discours entourant la sexualité et la production de celui-ci. En employant l'expression de « sexualité légitime » ou « illégitime », dès le premier chapitre de l'ouvrage les conséquences qui découleraient du discours sur la répression du sexe sont interrogées. Ce choix d'angle d'analyse permet également de dépasser les limites manifestes posées par les termes de « lesbophobie » et de « butchphobie ». Cette primauté de la hiérarchisation comme angle d'analyse qui se dessine se retrouve également dans les travaux de la sociologue Patricia Hill Collins³⁹ où cette dernière fait de multiples parallèles entre le racisme et l'hétérosexisme afin de mieux rendre compte de leurs constructions et évolutions⁴⁰.

Cela étant, le présent mémoire ne prétend pas s'inscrire purement dans les études lesbiennes ni *queer*, celui-ci se concentre autour de la représentation et des façons dont celles-ci sont discutées dans les champs militants et académiques. Dans les lectures mobilisées ici principalement pour discuter de représentation les termes de *lesbophobie* et de *butchphobie* sont mobilisés, de fait ils sont alors repris tels quels. Il apparaît néanmoins important d'évoquer la question du choix de certains termes et dans le même temps de préciser que leurs utilisations ne se font pas sans garder à l'esprit les débats et problèmes qu'ils peuvent poser. Il en va de même pour le terme de « lesbianisme », ici encore le suffixe fait directement écho à une pathologisation de cette sexualité, afin de se détacher de cela il serait possible de préférer le terme de « lesbianité » à celui de « lesbianisme ». Cependant ce terme est très peu utilisé dans l'usage académique et y compris dans les milieux lesbiens et les justifications à cette préférence sémantique amènent également à poser des questions qui seraient pertinentes à approfondir. La sociologue Salima Amari dans un article⁴¹ le mobilise en justifiant que le premier renverrait à un aspect politique de l'identité tandis que le second à une « catégorie socio-sexuelle », nous pourrions nous demander ce qui est entendu plus précisément par là et les ramifications que cela peut amener. Un mémoire entier pourrait être consacré sur les constructions et usages de ces termes, ici nous nous intéressons toutefois à un sujet différent et des choix sont à faire. Les termes « lesbophobie », « butchphobie » et « lesbianisme » sont

³⁸ FOUCAULT, M. (1994). *Histoire de la sexualité T. I La volonté de savoir*. Éd. Gallimard, France.

³⁹ COLLINS, P. H. (2005). *Black Sexual politics : African Americans, gender, and the new racism*. Éd. Routledge New York and London.

⁴⁰ *Ibid*, p. 95.

⁴¹ AMARI, S., "Intersectionnalité, lesbianité et postcolonialité", *Les cahiers du CEDREF* [Online], 21 | 2017, Online since 10 December 2017. URL: <http://journals.openedition.org/cedref/1055>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cedref.1055>

donc ceux qui sont mobilisés tout au long de ce mémoire néanmoins les critiques que l'on peut faire de ceux-ci sont importantes et il était primordial d'en faire mention afin de bien se rendre compte de toute l'étendue ainsi que de la complexité de la recherche concernant ces sujets.

Pour bien comprendre la lesbophobie, revenir sur la criminalisation de l'homosexualité semble être une bonne porte d'entrée. En contexte états-unien et anglais, les relations homosexuelles représentaient un crime capital durant la majeure partie de l'histoire, la criminalisation des personnes concernées s'est accentuée fortement vers 1960 (William N. Eskridge, 2004).

Cette criminalisation tournait surtout autour de la pratique de la sodomie et a débuté en 1533 avec les « sodomy laws », les femmes à cette période n'ont pas été condamnées pour cela. Les conditions de cette interdiction variaient selon les situations et les États, par exemple certains interdisaient la sodomie à la fois dans les couples hétérosexuels et homosexuels, d'autres uniquement dans le cas de relations homosexuelles⁴². Entre 1880 et 1945 la criminalisation s'est accrue au rythme de paniques morales visant des communautés de personnes homosexuelles qui étaient perçues comme des « dégénérées sexuelles », l'instrumentalisation de l'argument de la protection de l'enfance a été mobilisée pour appuyer et justifier cela. Des femmes ont commencé à être arrêtées pour sodomie entre 1796 et 1973, vingt-deux en tout, ce qui n'était jamais arrivé avant, il s'agissait surtout de prostitués, entre 1900 et 1910 ce nombre est passé à trente-trois.

La criminalisation ne touchait pas uniquement aux pratiques sexuelles mais pouvait aussi toucher aux façons de s'habiller. La ville de Chicago a par exemple mis en place en 1851 une ordonnance qui identifiait alors comme crime pour une personne le fait d'être vêtue en public de vêtements n'appartenant pas à son genre. D'autres villes adoptèrent ces lois par la suite. Ces dernières et d'autres ont servi de prétextes aux policiers pour harceler des femmes qui étaient vues comme présentant un genre déviant. Ces femmes non-hétérosexuelles étaient classées sous la dénomination de « prostitués » qui prenait un sens large à l'époque. En usant un sens large pour placer le plus de personnes possible dans ces catégories créées, les policiers avaient donc légalement le droit d'harceler et de criminaliser ces populations. Lorsque les lois criminalisantes étaient plus centrées sur l'acte de la sodomie les hommes étaient plus souvent arrêtés que

⁴² RUBIN, G. (1999). *Thinking sex : Notes for a radical theory of the politics of sexuality. Dans Culture, society and sexuality : a reader* (p. 143-178). Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203966105-21>

les femmes, cependant à partir de cette période et avec la multiplication des lois les femmes souvent lesbiennes et d'autres qui étaient prostituées représentaient la majorité des arrestations.

Après la Seconde Guerre mondiale, la panique morale autour de l'homosexualité et des pratiques jugées déviantes s'intensifia encore plus ce qui eut pour conséquences la carcéralisation accrue des personnes homosexuelles, majoritairement des hommes. Les hommes gais et bisexuels étaient plus arrêtés pour des cas de relations sexuelles consentis notamment tandis que les lesbiennes, femmes bisexuelles et travesties étaient généralement arrêtées pour cause de comportement de genre déviant. En 1961 l'état de l'Illinois et en 1969 l'état du Connecticut ont décriminalisé la pratique consentie de la sodomie. Après 1969 et au vu du nombre grandissant de personnes assumant publiquement leurs identités sexuelles, la pratique a commencé à être de plus en plus décriminalisée ou en tout cas a pu voir sa gravité réduite, c'est en 2003 qu'elle fut totalement décriminalisée partout (William N. Eskridge, 2004).

Maintenant, pourquoi parler de lesbophobie plutôt que d'homophobie ? Pour deux raisons principalement. Tout d'abord dans mon mémoire je m'intéresse aux femmes lesbiennes, nous savons que le terme d'« homophobie » peut venir invisibiliser la composante misogyne qui vient composer l'homophobie que vivent les femmes lesbiennes. Les femmes lesbiennes sont aussi sujettes au sexisme⁴³ et donc le terme de « lesbophobie » permettrait de relier leurs expériences du sexisme à celle des femmes non-hétérosexuelles⁴⁴.

Ainsi, pour cette première raison je préfère utiliser le terme de lesbophobie. Concernant la deuxième raison, historiquement la criminalisation n'était pas la même pour les femmes lesbiennes et les hommes gais, ainsi parler de lesbophobie permet de cibler directement un type bien particulier de criminalisation différent de celui mobilisé pour les hommes gais. Le terme de « lesbophobie » permet aussi de parler de cette forme d'homophobie qui peut prendre place dans des milieux gais.

Plus ou moins de cette même façon, le terme de « butchphobie » permet de parler de manière distincte d'une aversion particulière que peuvent avoir les femmes hétérosexuelles envers les lesbiennes *butches* (qu'elles se soient identifiées comme telles ou non), mais il permet aussi de parler de *butchphobie*

⁴³ Concernant cette façon de voir les choses, que les femmes seraient donc victimes de sexismes et les hommes non lorsqu'il est question de masculinités gais il n'est pas rare d'entendre et voir des hommes gais rappeler que leur masculinité est subordonnée et n'ont donc pas la même place que les hommes hétérosexuels dans les hiérarchies.

⁴⁴ Site interligne : <https://interligne.co/en/faq/what-is-lesbophobia/>

intracommunautaire, en contexte lesbien donc. Les lesbiennes peuvent exprimer leur orientation par certains marqueurs se trouvant par exemple dans leurs looks (Tania N. Hammidi et Susan B. Kaiser, 1999) qui vont des vêtements (Joan Nestle, 1992) à la coiffure (Ellen Samuels, 1999). Ces marqueurs revêtent alors une place importante pour beaucoup en tant que signifiant. Pour les lesbiennes *butches* ces marqueurs viennent remettre en question de façon beaucoup plus radicale le rapport qu'entretiennent les lesbiennes à la féminité traditionnelle. Aux États-Unis dans les années 1970 des femmes se sont mises à rejeter les dynamiques *butch/femme* car elles la voyaient comme une forme d'imitation de l'hétérosexualité. Néanmoins ce rejet ne s'est pas arrêté là et s'est traduit en un dégoût particulier envers les lesbiennes *butches* (Jack Halberstam, 2018) qui étaient perçues comme des stéréotypes. Ce rejet aura pour conséquences de lisser l'expression du lesbianisme qui se trouva alors circonscrite à une vision portée majoritairement par des femmes blanches de classes moyennes qui ont choisi de mettre en avant une esthétique androgyne.

Ainsi ces deux termes présentent un socle commun mais détiennent certaines particularités qui me semblent nécessaires de relever afin d'analyser par la suite les personnages de fictions choisis.

2.2.3 Lesbophobie et grossophobie dans la littérature scientifique

Les textes que l'on peut trouver sur les *butches* en prisons sont loin d'être dénués de préjugés. Par deux fois notamment par exemple les auteurs semblaient valider la corrélation entre la laideur des femmes *butch* et de leur lesbianisme (David A. Ward, Gene G. Kassebaum, 2007 ; Christopher Hensley, 2002). L'idée selon laquelle les femmes « moches » seraient lesbiennes parce que « moches » répond à une logique discriminatoire pour au moins deux raisons.

Tout d'abord parce qu'elle vient implicitement légitimer les discriminations qui viennent constituer les catégories de beauté et de laideur. Ces catégories ne sont pourtant pas décorréélées des croyances et préjugés ayant cours dans une société. Être belle ou moche n'est pas qu'une question de goût mais est aussi une question de dégoût (Sara Rodrigues et Ela Przybylo, 2018), ces deux éléments impliquant un traitement différencié des individus entrant dans ces catégories. Ce traitement est complexe car il est

notamment déterminé par les discriminations qui ont cours dans la société en question. La grosseur par exemple est vue comme indésirable, en raison de la grossophobie c'est toute une moralisation du corps qui est mise en place (Georges Vigarello, 2010 ; Sabrina Strings, 2019 ; Solenne Carof, 2021) et de cette moralisation vient avec des discriminations grossophobes : un employeur potentiel aura tendance à préférer embaucher une personne mince pour un travail au contact de la clientèle car elle « présenterait mieux ». La grosseur est également vue par exemple encore comme un signe de paresse ce qui légitime aussi des discriminations (Sabrina Strings, 2019 ; Solenne Carof, 2021).

« Moche » renvoie à ce que n'est pas la beauté hégémonique, dans les sociétés occidentales ce qui est perçu comme beau est d'être mince, blanc, jeune, valide, etc, ce qui est perçu comme beau est ce qui vient composer les caractéristiques des divers groupes dominants. Ainsi, par opposition ce qui n'est pas perçu comme beau va concerner les personnes qui sont les plus marginalisées, donc grosses, racisées (surtout noires), âgées, etc. Mobiliser les catégories comme celles de « la beauté » et de « la laideur » sans ajouter de critiques sur leurs constructions et ce qu'elles impliquent quand elles sont mobilisées pour les croiser avec des identités marginalisées peut donc interroger.

La deuxième raison pour laquelle ce stéréotype est discriminatoire est parce que la logique qui le compose continue de placer les hommes comme personnages centraux dans les rapports sociaux, continue de les placer en position de juges ayant le droit de soumettre les femmes à leurs regards. Lorsque des chercheurs hommes tentent de légitimer un stéréotype non seulement misogyne mais homophobe pour expliquer l'apparence masculine de femmes cela interroge également. D'autant plus si des femmes détenues qui ont participé à ces enquêtes ont ensuite reproché à ces mêmes chercheurs d'avoir une vision caricaturale des rapports homosexuels entre femmes. À quel point pouvons-nous alors nous fier aux analyses produites par ce type d'études ?

2.3 L'étude des séries, de la représentation et des signes

2.3.1 Les *cultural et television studies*

Le champ des *cultural studies* s'intéresse principalement à l'étude de la culture, il conduit à s'intéresser à ce sujet en partant d'une perspective transversale et multidisciplinaire et consiste notamment à s'intéresser à la question des audiences (Jonathan Bignell et Faye Woods, 2023). Ce champ d'études offre une théorie et des concepts importants et nécessaires à l'analyse de séries entre autres car il s'est beaucoup porté sur l'analyse de la télévision en Grande-Bretagne depuis les années 1950. Ce champ s'est formé entre les années 1950 et le début des années 1960 en Grande-Bretagne et le concept de *culture* dans sa mobilisation initiale était fait afin de répondre à un questionnement. Ce questionnement était d'ordre politique et portait sur la place de la classe ouvrière dans la société à la suite de l'accélération économique qu'a connue l'Angleterre après la Seconde Guerre mondiale (Stuart Hall, 2016).

Les *cultural studies*, nées d'un projet politique visaient à produire des analyses de l'évolution de la culture du capitalisme d'après-guerre, ainsi, les questionnements pouvaient par exemple porter sur les concepts de *culture de masse*, de *médias de masse*, de leurs débuts mais aussi de l'évolution de leurs places qui n'a fait que s'accroître dans le quotidien des individus (*ibid.*). Les interrogations relatives à la place de la classe ouvrière dans la société britannique d'après-guerre, à une période de prospérité économique mais aussi d'hégémonie conservatrice à la suite des défaites du parti ouvrier aux diverses élections ont permis par exemple d'analyser comment cette hégémonie politique a pu influencer la culture. Ce champ, principalement formé par Richard Hoggart Stuart Hall et Raymond Williams vise plus globalement à déterminer les façons dont la culture et ses sous-cultures, mais aussi les questions relatives à l'identité peuvent être modelées par les métamorphoses politiques, économiques et technologiques que traversent une société à un instant T (Tanner Mirrlees et Joseph Kispal-Kovacs, 2013).

L'arrivée de la télévision (qui s'inscrit dans l'idée de métamorphose technologique énoncée plus tôt) et surtout sa démocratisation parmi la population a permis le développement de séries télévisuelles. Les séries comme nous avons pu le voir se sont multipliées au fil du temps au même titre que les types de publics, tout cela étant notamment chapeauté par des tendances purement concurrentielles entre diffuseurs. À cela s'ajoute aussi l'évolution de l'accessibilité à ces types de contenus par l'arrivée du câble, du téléchargement illégal, de la présence de plateformes de streaming ou encore par l'apparition de la télévision à la demande pour les populations. Les séries ont un poids considérable lorsqu'il est question d'influence culturelle et de construction identitaire (Mathieu de Wasseige, 2014).

Les notions de publics, de codages/décodage (comme vecteurs de signifiants sociaux, Sarah Sepulchre, 2011), ou plus largement tout ce qui vient constituer les façons et moyens d'interpréter ce que le public retient des productions télévisuelles viennent surtout de perspectives propres à ce champ lorsqu'elles sont mobilisées ici. Néanmoins il convient de clarifier un point important pour la suite, même si je vais m'appliquer ici à dresser une présentation non exhaustive des champs des *cultural* et *television studies*, dans l'analyse de médias il existe trois grands axes de recherche. Construire la question de recherche amène à faire un choix entre ces trois axes ici car un projet de mémoire ne permettrait pas d'en faire suffisamment le tour. Toute production culturelle et/ou médiatique peut être décomposée en trois axes : celui de l'industrie, celui du message véhiculé et celui de la réception du message. Ainsi respectivement nous pouvons centrer une question de recherche soit sur la production, le message transmis ou sur l'audience (Jane Stokes, 2013). Les *cultural studies* s'intéressent notamment à ces trois axes de recherches, pour expliciter la différence entre ces trois axes je vais prendre l'exemple de l'analyse d'une seule série, *Wentworth*.

Si je m'intéressais ici à la série *Wentworth* mais uniquement sous l'angle de l'industrie/production je pourrais par exemple orienter ma recherche sur l'émergence et la construction du genre télévisuel qui met en avant les prisons pour femmes. Quelle historicité pour ce genre ? Comment est-il apparu ? Maintenant si la recherche est plutôt orientée sur le message transmis, ce qui est le choix que j'ai effectué pour ce mémoire, la question de recherche peut s'orienter vers celle que j'ai posée, à savoir sur la question des représentations d'un groupe de femmes marginalisées en raison de leurs grosseurs et orientations sexuelles. Enfin, si la recherche portait plus sur la réception du message/de l'audience la question de recherche aurait pu porter par exemple sur ce qui fait que ce genre de série plaît ou encore sur la compréhension de l'audience des représentations de groupes marginalisés. Comme dit plus tôt, pour ce mémoire il s'agit de s'intéresser uniquement à l'axe du message véhiculé, de ce qu'il dit ou ne dit pas.

En plus des *cultural studies* un autre champ de recherche est important pour l'analyse ici, il s'agit de celui des *television studies*. La télévision n'étant pas du cinéma (Vincent Colonna, 2010) elle implique certaines spécificités et c'est celles-ci que ce champ cherche notamment à analyser et expliquer. Une des choses qui vient distinguer les séries du cinéma est les relations au public qui ne sont pas les mêmes étant donné la différence de formats (Jonathan Bignell et Faye Woods, 2023). L'accès à la télévision et au cinéma n'est pas le même non plus, les stratégies commerciales pour vendre l'un ou l'autre ne sont pas les mêmes non plus (la télévision et son accès via le marché est très aux prises de logiques individualistes par exemple).

Concernant ce champ, celui-ci se distingue des *film studies* qui est apparu plus tôt, mais aussi de ce qui concerne la radio. L'objet de recherche qu'est celui de la télévision est distinct des autres car la télévision implique par exemple des modes de consommations différents mais aussi une multiplicité de chaînes et de types de programmes transmis à un nombre important de la population. Ce champ de recherche se différencie donc par son médium d'autres et vient puiser dans les *films* et *cultural studies* mais aussi dans la sociologie pour se constituer (Jonathan Bignell et Faye Woods, 2023). Le flux linéaire de la télévision, sa programmation, la mise en scène des genres de séries et les liens entre les industries de la télévision ou encore entre programmes font partie des choses analysées dans ce champ. Les questions relatives aux trois axes de recherches mentionnées plus tôt (institution/production, message transmis, réception) sont aussi analysées dans ce champ. Le sujet de la représentation et des façons dont la télévision vient modifier la compréhension de l'audience de sa propre expérience de vie ou de celle des autres est aussi quelque chose qui se comprend dans ce dernier (*ibid.*).

2.3.2 Le mariage entre la sémiotique sociale et l'image

Les films ressemblent au langage (James Monaco, 2009), nous pouvons élargir cette observation pour y inclure également les séries télévisées. Ce langage ne se présente pas comme celui qui permet de rendre le travail ci-présent compréhensible mais permet d'appréhender l'image et de la comprendre d'une façon bien particulière. Les processus filmiques ont évolué avec le temps tout comme les outils de mise-en-scène, ainsi les publics se sont accoutumés progressivement à une sorte de grammaire filmique.

Prenons comme exemple le recours au flashback⁴⁵, aujourd'hui nous pouvons la comprendre facilement lorsque nous visionnons un film ou une série car nous y sommes habitués. Néanmoins à ses débuts lorsqu'il a fallu faire comprendre au public qu'un flashback était en train de se produire, des procédés ont été mis en place pour l'y habituer et faciliter sa compréhension. Des signes permettant d'indiquer au public ce qu'il se passait sans devoir nécessairement l'expliquer par la langue. Ces signes pouvaient prendre la forme

⁴⁵ Cette technique qui vient porter à l'écran des images montrant une scène produite dans le passé de la narration.

de flash lumineux ou de transitions fondues⁴⁶, la parole d'un personnage à l'écran expliquant se remémorer d'un souvenir permet aussi de faire comprendre l'arrivée du flashback. La maîtrise de ces types de signes mais aussi d'autres qui peuvent par exemple renvoyer à la symbolique du film ou de la série permet de mieux saisir le sens de la production visionnée et écoutée (*ibid.*). Un autre argument qui vient appuyer l'idée que les productions filmiques et sérielles fonctionneraient comme une forme de langage est qu'il existe des différences culturelles concernant la perception des images. La maîtrise des signes et marqueurs de productions audiovisuelles permet par exemple de distinguer des films issus de courants, de types mais aussi de pays en particulier. Des productions issues de courant comme l'expressionnisme allemand vont se distinguer non seulement par la langue mais aussi par la réalisation de productions comme celles qui seraient issues de la nouvelle vague française. Les films et les séries sont donc une sorte de *langage* en le sens qu'ils impliquent un travail d'apprentissage, qu'ils contiennent des particularités culturelles et qu'une plus grande maîtrise de celui-ci permet de mieux comprendre et interpréter ce qu'il se trouve à l'image. Parce qu'il est question de langage il est donc important de parler de sémiotique (l'étude des systèmes de signes) et d'insister sur l'importance du signe dans ce type de contexte.

Le développement de la sémiotique appliquée au film produit entre les années 1950 et 1960 est ce qui a permis d'appréhender les films comme un langage (*ibid.*). Nous pouvons comprendre le langage d'un film parce que nous comprenons le film, les deux n'étant pas décorrés. Cette approche sémiotique des productions audiovisuelles va plus loin que la description simple dans le but de déterminer comment une image fonctionne au regard des sens, comment est-ce qu'une image peut en créer (Gillian Rose, 2023). L'étude des signes permet d'analyser du contenu audiovisuel. La conception du signe dans cette approche est tirée des sciences du langage, le signe est décomposé historiquement en deux parties : le signifié et le signifiant. Ces deux parties fonctionnent toujours ensemble et se nourrissent mutuellement. Le signifiant était un son ou une image et le signifié un concept ou un objet (*ibid.*). Le son d'un mot par exemple est un signifiant, le signifié ce qu'il représente. Le film contrairement au langage vient réduire les marges possibles entre le signifié et le signifiant par l'image (James Monaco, 2009). L'analyse de production audiovisuelle est un peu différente de celle du langage, ainsi, bien que la sémiotique soit applicable à ce type d'analyse, elle ne permet pas de recouvrir l'aspect artistique d'un film ou d'une série. Le terme de « trope » permet de combler ce manque (*ibid.*). Ce dernier permet de mieux rendre compte de l'usage de

⁴⁶ Transition qui consiste à superposer les premières images de la scène qui suit celle qui apparaît à l'écran sur celle-ci.

signes utilisés pour produire de nouveaux sens. Un *trope* n'est pas nécessairement négatif, il s'agit d'un terme tiré de la critique littéraire, renvoyant à la figure de style (*ibid.*).

Depuis les débuts des sciences du langage de nouveaux apports ont été apportés à celles-ci. Le signe peut être décomposé de plusieurs façons permettant d'en préciser des spécificités. Pour les besoins de la partie de ce mémoire réservée à la discussion nous allons surtout nous pencher sur : les signes *syntagmatiques* (cela fait référence aux signes qui prennent leurs sens en raison d'autres signes présents autour dans une même image ou extrait vidéo) et sur les signes *connotés*. Le film permet de véhiculer un sens de manière dénotative et connotative. La première faisant référence au sens littéral, aux choses qui ne peuvent être discutées, qui se comprennent facilement et la seconde aux choses plus floues qui autorisent des interprétations diverses comme par exemple les intentions d'un réalisateur lors du tournage d'un plan en particulier (James Monaco, 2009). Ces signes se déclinent en deux groupes qui sont mobilisés ici dans le cadre de mémoire également : la *métonymie* (ce signe se comprend en son association avec un autre dont il vient en faire une représentation par la suite) et la *synecdoque* (il s'agit d'un signe qui renvoi immédiatement sans devoir le dire à quelque chose de plus grand, à une idée, un concept plus large), (Gillian Rose, 2023).

2.3.3 Les enjeux de la représentation

L'idée de représentation est importante dans la théorie, qu'elle soit culturelle, médiatique ou encore politique la représentation, plus spécifiquement celle d'un groupe marginalisé est quelque chose qui est le produit d'une pensée mais aussi ce qui l'entretient. En introduction il a surtout été question de représentations négatives de la grosseur, c'est-à-dire de représentations basées sur la grossophobie, qui en sont le produit. La question de la représentation dépasse ce que l'on voit à l'écran et elle a déjà été abordée en filigrane depuis le début de ce mémoire. Si je reprends l'exemple de Brendan Fraser dans le film *The Whale* et plus précisément l'affiche du film, nous pouvons comprendre rapidement pourquoi cette question ne se limite pas seulement ce que l'on voit. Sur l'affiche nous pouvons voir un portrait rapproché du visage de l'acteur, celui-ci est très gros, a une expression mélancolique et le titre du film apparaît. La question de la représentation amène à se demander notamment pourquoi est-ce qu'un acteur

portant un *fat suit* est en tête d’affiche, ce que cela dit sur la production, sur le milieu audiovisuel mais aussi sur le public, cette question amène aussi à relever le titre du film. Le terme de « baleine » est souvent utilisé comme insulte envers les personnes grosses, celle-ci s’inscrit dans une logique d’animalisation et donc de déshumanisation. Le mot « baleine » qui fait office de signifiant, le signifié voudrait que l’on pense au mammifère mais la grossophobie fait qu’un autre signifié s’est ajouté à ce terme et qu’il peut aussi référer à une personne grosse. Cette question amène également à relever que l’on a affaire ici à une énième représentation d’une personne grosse visiblement triste, ou en tout cas témoignant peut-être d’un inconfort. Ce dernier point ne serait pas un problème si les personnes grosses dans les représentations n’étaient pas régulièrement réduites à cela. Nous retrouvons donc sur l’affiche un homme gros et un terme qui est souvent utilisé comme insulte envers les personnes grosses. La question de la représentation amène à prendre en considération cela, le produit final qui est montré ainsi que l’analyse de son contexte de production, de réalisation mais aussi de réception.

Ainsi, la question de la représentation est loin d’être anecdotique et est quelque chose d’immensément politique, elle est le terrain de propagation mais aussi de légitimation de discriminations ce qui est important à relever. Les enjeux autour de la représentation font que les humains, dès le plus jeune âge (Erin Cameron et Constance Russell, 2016) vont intégrer des jugements (négatifs ou positifs) sur certains sujets, certains groupes de personnes ou encore certaines pratiques. Les personnes qui militent contre la grossophobie et/ou des chercheuses et chercheurs cherchent à mobiliser et mettre en avant des représentations visuelles positives de personnes grosses afin de combattre la grossophobie (Erin Cameron et Constance Russell, 2016). Une représentation positive permettrait de réhumaniser les personnes grosses (et marginalisées de façon générale) dans une société où les médias participent à la propagation de discours négatifs entourant la grosseur mais aussi à la légitimité de ceux-ci.

Le sujet de la représentation amène plusieurs questionnements mais aussi une formulation d’un concept, celui de la *politique de la représentation*⁴⁷ (Sanjukta T. Ghosh, 2016), ce concept théorique tire ses fondements des *cultural studies* (britanniques) mais aussi de l’École de Francfort. Il renvoie à une tension autour du sens des images et de leurs constructions mais aussi à une positionnalité de la culture comme étant un terrain de contestation concernant la façon dont les individus viennent à penser leurs identités et positions dans la société (*ibid.*). Ce terrain étant le lieu de rapports de dominations il est alors possible

⁴⁷ « Politics of representation » en anglais.

de comprendre pourquoi les personnes issues de groupes marginalisés peuvent s’emparer de ce concept pour revendiquer et poser des critiques concernant certaines représentations.

Se demander si une représentation d’un groupe marginalisé est bonne ou mauvaise n’est pas censée être le but ici, plutôt, il s’agit de déterminer si ce que nous avons sous les yeux peut être perçu comme le construit d’une discrimination systémique et comme une validation implicite de celle-ci. Si ce qui est analysé participe à légitimer et maintenir des préjugés, stéréotypes concernant un groupe marginalisé. L’analyse des représentations visuelles négatives des personnes grosses permet de mettre à jour certains des mécanismes à l’œuvre dans l’altérisation des personnes appartenant à ce groupe (Stefanie Snider, 2013), ou plutôt « placées » dans celui-ci sur la base de critères qui sont le produit d’une pensée.

Les productions audiovisuelles et les choix faits, que ce soit en termes de narrations ou de mise en scène, ne sont pas décorréliées du contexte social duquel elles émergent. Le public n’est pas soumis à une sorte de passivité, mais utilise bien les contenus audiovisuels pour se forger ou légitimer des opinions politiques et étoffer sa compréhension du monde qui l’entoure (Joseph Belletante, 2011). On comprend alors pourquoi les enjeux liés à la représentation et plus spécifiquement à la représentation de groupes marginalisés peuvent interroger.

Il a par exemple été démontré concernant les représentations positives des personnes membres de la communauté LBGTQIA2S+ qu’elles permettent de changer l’opinion publique à son égard (Amy Adamczyk et Yen-Chiao Liao, 2019). Bien qu’ils soient peu nombreux, en 2015 un recensement effectué auprès des grands diffuseurs états-uniens a révélé que les personnages présentés comme appartenant à cette communauté ne représentaient que 4% des personnages récurrents des séries recensées (Iris Brey, 2016). Néanmoins malgré leur faible présence numérique ces personnages arrivent à marquer et à aider à modifier l’opinion publique. Cette opinion publique est un lien toujours en tension entre les médias et le public, c’est-à-dire qu’elle est à la fois produite par les médias mais aussi par le public qui vient la diffuser dans leurs pratiques (Joseph Belletante, 2011).

La notion d’identification est importante pour comprendre celle de la représentation, cette notion peut se diviser en deux rapports, celui de ressemblance ou celui d’influence. La ressemblance se traduirait par l’identité et l’influence par l’analogie. Le premier rapport faisant référence aux situations représentées qui sont proches de celles de la personne qui regarde et le second faisant référence à des situations que le public ne connaîtra probablement jamais mais qui lui permettent de penser l’idée du bien ou du mal. Idée

qui lui permettrait ensuite de se projeter dans par exemple des séries ou films policiers ou d'aventures (Vincent Colonna, 2010). Ainsi le public peut s'identifier à la narration soit parce que le sujet est proche de lui, soit parce qu'il peut se projeter dans ce qu'il visionne et ainsi ressentir les émotions des personnages.

Dans ce chapitre nous avons donc pu voir qu'avant l'institutionnalisation de la grossophobie une stigmatisation de la grosseur existait déjà en Europe de l'Ouest au Moyen-Âge central, que la grossophobie institutionnalisée tire ses racines de la suprématie blanche et que cette discrimination s'est implantée et consolidée au fil des siècles notamment au grès des avancées technologiques. Ce chapitre a également été l'occasion de revenir sur ce qu'est la lesbophobie, une partie de son histoire et sa distinction avec l'homophobie et la *butchphobie*. Il a été aussi possible de voir qu'en plus d'un vide théorique au sein des *fat studies* concernant les prisons et la carcéralisation, vient s'ajouter à cela une lesbophobie ainsi qu'une grossophobie au sein même de la production scientifique produite sur l'étude des prisons. Enfin, ce second chapitre a également permis d'évoquer les *cultural* et *television studies* afin de démontrer leur importance et de mieux comprendre ce qui gravite autour de la production de séries. La sémiotique sociale et plus précisément l'analyse de signes en contextes de séries permettent de comprendre que les films et les séries fonctionnent comme une sorte d'ersatz du langage dont l'apprentissage permet de comprendre plus ou moins facilement le sens de ceux-ci. Enfin, ce chapitre a permis de revenir sur les enjeux entourant la représentation, celle-ci étant la résultante de choix qui s'inscrivent dans un contexte et une pensée particulière, la représentation est un enjeu infiniment politique.

CHAPITRE 3

Méthodologie

Dans un premier temps nous avons pu voir quel est le sujet de ce mémoire ainsi que les écrits gravitant autour des thèmes qu'il implique, dans un second temps les concepts et courants théoriques mobilisés ainsi que certaines de leurs failles. Désormais il s'agit de la méthodologie qui est abordée ici, plus précisément les choix méthodologiques et leurs justifications. Comme explicité plus bas, c'est l'approche qualitative adoptée qui y est discutée, cette discussion est suivie par une présentation détaillée du type de matériau choisi au cours de laquelle il est notamment donné un synopsis des séries étudiées ainsi que des informations entourant leurs productions. La méthode de collecte et d'analyse de données fait office de troisième partie dans le présent chapitre, le processus de récolte des données y est détaillé et justifié. La dernière partie de ce chapitre est réservée à l'échantillonnage, plus spécifiquement aux critères qui ont permis de choisir les personnages ainsi que les extraits analysés dans cette recherche.

3.1 Approche

Afin de répondre à ma question de recherche, opter pour une démarche qualitative semblait plus approprié. Tout d'abord le matériau étudié est limité ce qui exclut l'analyse d'un matériau de façon notamment chiffrée. Une approche qualitative se prête mieux à mon sujet car elle permet de proposer une interprétation et une analyse plus en profondeur du matériau sélectionné. Il s'agit plus précisément d'une approche compréhensive qui s'intéresse à la signification des phénomènes étudiés (Clifford Geertz, 1993). De plus, la recherche ci-présente s'intéresse à la représentation, non pas uniquement dans ce qu'elle présente purement et simplement mais dans ce qu'elle peut aussi dire de ce qui est présenté. Partant de ce point, la possibilité d'élaborer une interprétation d'un corpus restreint permet de mieux répondre à la question de recherche.

Les réflexions méthodologiques d'approche qualitative d'analyses de séries télévisuelles sont relativement peu nombreuses. S'il s'agissait ici d'opter pour une approche quantitative, G. Rose (2016) propose par exemple la méthode d'*analyse du contenu*. Elle se présente comme une méthode notamment quantitative

censée permettre de formuler des données objectives et a été développée durant la période de l'entre-deux-guerres dans le but initialement d'analyser les médias de masse (dont la télévision). Cette méthode n'est pas applicable ici en raison de la différence d'approche et d'objectif final concernant la recherche. Néanmoins j'en propose une adaptation ancrée dans une approche qualitative ici. Dans le corpus sont alors analysées certaines images au niveau de la composition mais aussi des choix en termes de costumes. Avec cette méthode qui s'inscrit originellement dans une approche quantitative, le traitement et l'analyse d'un nombre important d'images permettent d'identifier et de quantifier des ressemblances ou divergences. Ici, cette méthode est réadaptée de façon qu'elle puisse permettre une analyse en profondeur d'un corpus plus limité.

3.2 Type de matériau

Le matériau est composé de séries télévisées. Une série télévisée est une œuvre fictionnelle découpée en plusieurs épisodes et parfois en saison qui vient proposer un univers comportant des personnages ainsi qu'une trame narrative. La série se différencie du cinéma notamment étant donné son caractère sériel qui permet un étalement des trajectoires de divers personnages et ainsi d'accorder plus de temps au développement de ceux-ci (Jean-Pierre Esquenazi, 2014).

Les trois séries choisies l'ont été du fait de leurs reconnaissances à l'international, de leurs réalisations récentes, du fait qu'elles soient en anglais ou proposent des sous-titres en anglais. Elles ont aussi été choisies car elles sont toutes les trois facilement accessibles, elles le sont sur la même plateforme de streaming : *Netflix*. De plus elles s'inscrivent toutes les trois dans le genre de fiction sur l'univers carcéral féminin, un genre nommé *women in prison*. Ce choix présente un autre avantage majeur, à savoir que la production de ces trois séries est terminée et que les trois ont pu bénéficier d'un travail d'écriture permettant de clore véritablement l'histoire des séries et de leurs personnages. Enfin, l'intrigue de ces trois séries prend place à notre époque contemporaine, ce qui permet également de favoriser les comparaisons.

3.2.1 Orange is The New Black

Cette série dramatique états-unienne a été diffusée entre 2013 et 2019 sur Netflix et est basée sur un livre autobiographique intitulé *Orange is The New Black : My Year in a Women's Prison* écrit par Piper Kerman et publié en 2010. Dans cette série nous suivons l'entrée de Piper Chapman dans la prison de Litchfield où elle est incarcérée initialement pour quinze mois en raison d'un trafic de drogue commis dix ans plus tôt. En réalité, celle-ci n'était pas au courant au moment des faits qu'elle participait à un trafic de drogue. Sa petite-amie de l'époque (Alex Vause) lui a demandé de transporter une valise qui contenait de l'argent découlant d'un trafic, auquel Alex Vause était relié. Piper Chapman a donc transporté cette valise sans savoir son contenu ni sa provenance. Plus tard, Alex Vause a donné le nom de Piper Chapman à la police lors d'un interrogatoire, ce qui l'a amenée à être condamnée.

Orange Is The New Black est composée de sept saisons et quatre-vingt-onze épisodes. Toutes les saisons sont composées de treize épisodes d'une durée générale d'environ une heure. Concernant les réalisateurs et réalisatrices il y en a plusieurs et varient selon les épisodes. Les scénaristes et réalisateur·ice·s changent selon les épisodes et il arrive que des noms se répètent. L'actrice et réalisatrice Jodie Foster par exemple a réalisé un épisode de la saison une et un autre de la saison deux, l'actrice Laura Prepon qui joue dans la série a réalisé trois épisodes aussi. La créatrice de la série, Jenji Kohan a également participé à l'écriture de scénario. C'est cette dernière qui a contacté l'auteur du livre autobiographique, Piper Kerman, pour lui exposer le projet d'en faire une série.

Concernant le budget de la série, peu de chiffres sont trouvables en ligne, le site internet *Screen Rant* avance le chiffre de quatre millions par épisode (2021)⁴⁸. Il est fait mention d'un budget qui serait peu élevé dans un article du *Los Angeles Times* en 2019⁴⁹, d'autres articles comme un publié en 2018 partagent aussi le fait que chaque épisode coûterait approximativement quatre millions de dollars à produire⁵⁰. Enfin, au sujet des scores d'audiences, il est difficile de trouver des chiffres confirmés par Netflix, certains

⁴⁸ Mahir Wasif. (2021, 29 mars). 15 Most Expensive to Produce Netflix Original Series (& How Much They Cost To Make). *Screen Rant*. <https://screenrant.com/most-expensive-netflix-original-series-how-much-they-cost/#orange-is-the-new-black-2013--4-million-per-episode>

⁴⁹ Blake, M. (2019, 26 juillet). « Orange Is the New Black » underscored Netflix's disruptive potential. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2019-07-25/orange-is-the-new-black-netflix-hit>

⁵⁰ Ranked: Orange is the New Black Season Six (Part One) | AnorakZone.com. (2018, août). *The Anorak Zone*. <https://www.anorakzone.com/orangerankf1.html>

articles en avancement mais il n'est pas possible d'en trouver la source. Il semblerait que Netflix n'ait pas rendu publiques ces données. Dans un article de 2013 qui suit le lancement de la série, l'auteur rapporte que Netflix présenterait cette série comme un succès commercial et aurait été à cette époque leur production originale la plus visionnée⁵¹. Dans deux articles de 2019^{52 53} nous pouvons retrouver un discours similaire. La série y est présentée comme la production Netflix originale la plus visionnée et il est avancé qu'environ 105 millions de personnes abonnées à Netflix auraient visionné au moins un épisode. Ce que l'on peut savoir néanmoins est que la série et certains membres du casting ont été nommés voire récompensés à de multiples occasions lors de cérémonies célébrant ce type de productions.

Concernant la technologie utilisée pour produire ces images, certains sites communiquent des informations concernant les caméras ou logiciels de montages utilisés pour produire la série. Néanmoins je n'ai pas trouvé d'informations officielles au cours de mes recherches donc celles-ci sont à prendre avec précaution. Il est possible que deux types de caméras aient été utilisées pour filmer la série, la *ARRI ALEXA Camera* et la *Panasonic VariCam 35*⁵⁴. Le logiciel de montage vidéo AVID aurait été utilisé, les objectifs de la gamme Cooke 5/i de la marque Cooke Optics Limited seraient ceux utilisés lors du tournage. D'autres informations sont trouvable en ligne mais comme précisé précédemment, rien n'a été officiellement confirmé. Ce que l'on sait néanmoins est que le format de l'image est en 16/9, c'est le format standard actuel, que les caméras sont numériques au vu de l'image et que la série est distribuée en format DVD, Blu-ray et en streaming.

3.2.2 Wentworth

⁵¹ Ha, Anthony. (2013, October 21). *TechCrunch+*. https://techcrunch.com/2013/10/21/netflix-orange-is-the-new-black-most-watched/?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8

⁵² Lyons, R., Jr. (2019, July 19). Netflix Says 105 million Subscribers Have Watched an Episode of Orange Is the New Black. *Slate Magazine*. <https://slate.com/culture/2019/07/orange-is-the-new-black-netflix-105-million-viewers.html>

⁵³ Low, Elaine. (2019, July 18). Inside 'Orange Is the New Black's' Unlikely Journey to Become Netflix's Most-Watched Original. *Variety*. <https://variety.com/2019/tv/features/orange-is-the-new-black-final-season-netflix-jenji-kohan-1203270374/>

⁵⁴ Orange Is the New Black (2013). (s. d.-b). *Shot on What ?* <https://shotonwhat.com/orange-is-the-new-black-2013>

La série dramatique australienne *Wentworth* a été diffusée entre 2013 et 2021 sur des chaînes australiennes, elle est trouvable maintenant sur Netflix. Cette série est une sorte de *reboot*⁵⁵ d'une ancienne série australienne appelée *Prisoner (Prisoner : Cell Block H* aux États-Unis et au Royaume-Unis). La série *Prisoner* a quant à elle été diffusée entre 1979 et 1987. Dans ce *reboot*, nous suivons l'arrivée de Bea Smith dans la prison de *Wentworth*. Elle y est détenue en attente de son procès, elle est donc techniquement en détention préventive, Bea a été inculpée pour tentative de meurtre sur son mari.

La série est constituée de huit saisons, la dernière est découpée en deux parties, la seconde partie de la saison est parfois référée comme étant une neuvième saison. Elle comptabilise en tout un ensemble de cent épisodes d'une durée moyenne de quarante-cinq minutes. Plusieurs personnes se partagent la réalisation et l'écriture de scénario. Le scénariste principal de la première saison était Pete McTighe, Steve Jodrell et Catherine Millar font partie des noms récurrents concernant la réalisation mais c'est un réalisateur nommé Kevin Carlin qui a réalisé le plus d'épisodes. Impossible de trouver des informations concernant le budget de la série néanmoins il est possible de trouver d'en trouver au sujet de la réception de la série. Cette dernière a été bien reçue, au point qu'elle et certaines personnes du casting se sont vues remettre de multiples récompenses et nominations.

Wentworth a été produit par un opérateur de télévision payante australien nommé *Foxtel*, la série a été diffusée à la télévision mais était aussi accessible sur la plateforme de streaming de l'opérateur. La série aurait été le plus grand succès en termes d'audience australien et aurait été diffusée dans cent-soixante-treize pays différents⁵⁶. Une fois disponible sur Netflix à partir de 2014, elle aurait fait partie des séries les plus regardées sur la plateforme⁵⁷ (en 2018 elle rejoint la plateforme de streaming Amazon Prime Video également). Sur une page alimentée par des fans de la série on peut retrouver les scores d'audience australiens par épisodes⁵⁸, néanmoins ceux-ci ne sont pas sourcés et il n'est pas possible d'en trouver l'origine ailleurs. Selon les chiffres affichés, le premier épisode de la série aurait engrangé 244 000 téléspectateurs australiens, on constate une baisse d'audience au fil de la saison (l'audience la plus basse

⁵⁵ Un reboot d'une série consiste à reprendre l'univers d'une série dont la production est terminée afin d'y mettre en scène de nouvelles histoires avec de nouveaux personnages et/ou en reprenant et modifiant certains personnages existant dans la série originelle

⁵⁶ Keast, Jackie (2021, octobre 29). *It will be in history in terms of what it did for the industry: Farewell to Wentworth*. *IF Magazine*. <https://if.com.au/it-will-be-in-history-in-terms-of-what-it-did-for-the-industry-farewell-to-wentworth/>

⁵⁷ Mediaweek. (2021, October 26). TV Guide: *Wentworth* the Final Sentence finale on Foxtel. *Mediaweek*. <https://www.mediaweek.com.au/tv-guide-wentworth-the-final-sentence-finale-on-foxtel/>

⁵⁸ *Wentworth (2013 TV SERIES) | Prisoner Cell Block H Wiki | Fandom*. (n.d.). *Prisoner Cell Block H Wiki*. [https://prisonerblockh.fandom.com/wiki/Wentworth_\(2013_TV_SERIES\)](https://prisonerblockh.fandom.com/wiki/Wentworth_(2013_TV_SERIES))

aurait été de 77 000 téléspectateurs) et une remontée pour le dernier épisode qui aurait cumulé 125 000 téléspectateurs. Concernant les saisons qui suivent, les écarts d'audience auraient été un peu plus stables allant entre 64 000 et 140 000 téléspectateurs selon les épisodes.

Concernant les moyens technologiques utilisés pour réaliser cette série, aucune information n'est trouvable en ligne. Le format de l'image respecte la norme standard, elle est en 16/9, les caméras utilisées sont numériques (en raison de l'absence de *grain argentique*⁵⁹ sur l'image pouvant indiquer une prise de vue sur pellicule et de la fluidité de la captation d'image). La série est disponible en streaming sur diverses plateformes, en DVD ainsi qu'en Blu-ray.

3.2.3 Locked Up

Enfin, *Locked Up* (*Vis a vis* dans son titre original) est une série espagnole qui a d'abord été diffusée entre 2015 et 2019 sur des chaînes espagnoles, elle est désormais accessible sur Netflix. Cette série s'inscrit plus dans le genre du *thriller* que les deux autres, toutefois le synopsis reste similaire. On y suit Macarena Ferreiro qui se retrouve incarcérée dans la prison pour femmes nommée *Cruz del Sur*. Celle-ci a été accusée de fraudes comptables, dans les faits celle-ci entretenait une relation amoureuse avec son patron qui était un homme marié. C'est ce dernier qui lui a demandé et l'a encouragé à commettre une série de fraudes, Macarena ne se rendait pas compte des implications que cela représentait au moment des faits.

Locked Up est constituée de cinq saisons, la dernière étant un *spin-off* (ou *série dérivée*⁶⁰ en français), elle possède un titre légèrement différent : « Vis a Vis : El Oasis ». La première saison propose onze épisodes, la seconde treize, les saisons trois, quatre et cinq proposent huit épisodes. En tout, la série en comporte quarante-huit. Concernant la longueur de ceux-ci, celle-ci est très variable et peut aller d'une cinquantaine

⁵⁹ Le grain d'une image filmée sur pellicule fait référence à une sorte de texture présente à l'image composée d'un amas de granulations qui peut être visible à l'œil nu

⁶⁰ Il s'agit d'une série qui reprend l'univers (ou en partie) d'une série préexistante, c'est une œuvre de fiction qui vient aussi reprendre un ou des personnages existants dans la série originelle afin de les transposer dans une histoire différente. Dans le cas de la série *Locked Up*, nous suivons trois personnages qui existaient déjà dans les saisons précédentes à travers une histoire se déroulant à l'extérieur de la prison

de minutes pour certains épisodes (plutôt dans les saisons trois, quatre et cinq) à plus d'une heure et quart de visionnage pour d'autres (ce qu'on retrouve plus dans les deux premières saisons). D'abord diffusée à la télévision sur la chaîne publique *Antena 3*, Netflix en a acheté les droits de diffusion en 2018, la dernière saison a été ajoutée sur la plateforme de streaming quelques mois après sa diffusion télévisuelle si on en croit une page alimentée par des fans⁶¹. Elle a été produite par *Globomedia*, une entreprise de production espagnole. Concernant les équipes de scénaristes et de réalisateurs, celles-ci sont larges, neuf réalisateurs et réalisatrices se sont partagé les épisodes. Aucune information n'a été trouvée au sujet des scénaristes en ligne.

Le budget de la série n'a semble-t-il pas été rendu public officiellement. Un article de 2016⁶² avance l'argument que les épisodes de la série auraient un niveau comparable à celui des productions américaines qui mobiliseraient un budget d'environ un million et demi ou deux millions de dollars par épisode mais que celle-ci ne bénéficierait pas d'un tel budget. Un autre article paru en 2019⁶³ avance une moyenne de 600 000 euros par épisodes, ce montant n'a pas pu être confirmé ailleurs. À propos de l'audience, la série a produit de bons scores et le programme a été vendu dans de nombreux pays étrangers. La diffusion de la première saison à la télévision aurait récolté 19,9% de part d'audience, ce qui représentait une moyenne de 3 547 000 téléspectateurs⁶⁴. Au cours de la deuxième saison l'audience aurait baissé mais cela n'aurait pas empêché les diffuseurs de commander une troisième saison (Abigail Loxham, 2021). Si l'on se fie aux données présentes sur la page Wikipédia de la série, la série aurait connu une baisse d'audience franche entre la troisième et quatrième saison, passant d'un taux d'audience situé autour des 15% à moins de 1% de part d'audience⁶⁵. En dehors de l'Espagne, la série a bien été reçue aussi bien qu'elle a pu être comparée à *Orange is The New Black*⁶⁶. Celle-ci tout comme certains membres du casting a été nommée voire récompensée à l'occasion de nombreuses cérémonies.

⁶¹ Wikia Vis a vis | Fandom. (n.d.). *Fandom*. https://vis-a-vis.fandom.com/es/wiki/Vis_a_vis_Wikia

⁶² Veiga, Y. (2016, April 7). 'Vis a Vis' conquista el mercado británico. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/tv/201604/07/conquista-mercado-britanico-20160406122121.html>

⁶³ Fdez, J. (2021, January 14). *¿Cuánto aporta la ficción española al PIB? ¿Cuánto empleo genera? El EspañaOl*. https://www.lespanol.com/bluper/television/20191126/aporta-ficcion-espanola-pib-empleo-genera/446706040_0.html

⁶⁴ Veiga, Y. (2016, April 7). 'Vis a Vis' conquista el mercado británico. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/tv/201604/07/conquista-mercado-britanico-20160406122121.html>

⁶⁵ Colaboradores de Wikipedia. (2023, February 6). *Vis a vis (serie de televisión)*. Wikipedia, La Enciclopedia Libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Vis_a_vis_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vis_a_vis_(serie_de_televisi%C3%B3n))

⁶⁶ Lawson, M. (2017, April 27). *Why Locked Up has become Spain's biggest breakout TV hit. The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/apr/27/locked-up-spain-biggest-breakout-tv-hit-prison-drama>

Il n'a pas été possible de trouver des informations au sujet des moyens technologiques employés pour réaliser la série lors de mes recherches. Cependant tout comme pour les deux autres séries, le format de l'image est en 16/9, elle respecte donc ainsi la norme standard. Les caméras utilisées sont numériques et la série est disponible en streaming sur diverses plateformes, en DVD ainsi qu'en Blu-ray.

3.3 Méthode de collecte et d'analyse de données

En termes de méthode, c'est l'analyse de contenu qui a été mobilisée dans le cadre de cette recherche, une analyse de contenu inscrite donc dans une démarche qualitative (Mucchielli A., 2009). L'analyse de contenu ici permet la catégorisation, une interprétation est produite à la suite de la mise en relation des catégories produites à partir de la construction de grilles d'observations. En analyse de contenu qualitatif, la catégorisation permet notamment de regrouper des éléments issus du corpus dans un ensemble plus large (Paille P. et Mucchielli A, 2008). L'analyse de contenu se situe à la croisée du contenu étudié et de sa composition (Rose G., 2016). La composition d'un contenu qu'il prenne la forme d'une image ou d'un extrait vidéo fait référence à plusieurs éléments : à son contenu, aux couleurs présentes, à la façon dont l'image est organisée spatialement, au montage, au travail effectué sur le son et l'image et enfin à l'atmosphère présente dans le contenu (*ibid.*). Tous ces éléments reposent sur une ou plusieurs technologies et servent à produire un discours.

Cette recherche se penche sur l'image télévisuelle et son contenu, l'approche de celle-ci se décline en trois modalités (technologique, composition, social) dont l'identification permet de baliser l'analyse de données (Gillian Rose 2016). Dans le cas présent la modalité *technologique* ferait référence au format de la série et aux outils technologiques ayant permis la production de l'image. La modalité de *composition* implique notamment les choix de mise en scène faits pour les plans, ce qui apparaît ou non dans le champ de la caméra (par exemple jouer avec la perspective. Enfin, la modalité *sociale* fait référence à tout ce qui entoure l'image allant des institutions aux relations politiques et l'interprétation d'image. Concernant cette dernière modalité, si l'on reprend l'exemple précédent concernant le fait de jouer avec la perspective, on peut se demander ce qui peut motiver la réalisation à faire passer une femme grosse pour

encore plus grosse qu'elle ne l'est et ce que cela voudrait dire. La modalité *sociale* va dépendre en partie des deux autres et desquelles sont les plus pertinentes à mobiliser pour proposer un sens à l'image (*ibid.*).

Dans le cadre de cette recherche, j'ai repris cette façon d'analyser les images pour l'appliquer aussi bien à l'analyse d'images seules (annexe A) ou à un extrait vidéo en entier (annexe B). Cette méthode d'analyse est essentiellement exemplifiée par des images seules mais elle est aussi applicable à des extraits vidéos (*ibid.*), au moment d'élaborer les grilles d'analyses je n'ai pas ajouté une colonne qui concerne la modalité *technologique* concernant les trois séries pour trois raisons. Tout d'abord car cela amènerait trop de répétitions dans les grilles dans le sens où les caméras et logiciels de montages vidéo, audios ou encore d'étalonnage (si les informations trouvables en ligne sont bien véridiques) seraient rapportés plusieurs fois dans la grille concernée. Sur ce point il convient aussi d'ajouter qu'il n'est pas possible de savoir avec exactitude la caméra utilisée pour filmer les extraits choisis, il semble que la série ait eu recours à deux types de caméras. Deuxièmement, pour deux séries sur les trois (*Wentworth* et *Locked Up*) aucune information n'est trouvable en ligne. Troisièmement, pour celle dont certaines informations apparaissent en ligne (*Orange is The New Black*) sur les types de caméras utilisées lors des tournages, il n'est pas possible d'être certain du type de caméra utilisée pour l'extrait analysé, encore moins des objectifs utilisés. Concernant cette dernière, il n'est pas non plus possible d'apprendre avec certitude quels logiciels de montage vidéo et sonore ont été utilisés, de même pour les logiciels de colorimétrie, on ne peut que trouver des informations non confirmées sur certains sites. Ce que l'on sait néanmoins avec certitude est si les séries sont disponibles en DVD, Blu-ray ou sur des plateformes de streaming, éléments qui appartiennent aussi à la modalité *technologique*. Afin de limiter les répétitions dans les grilles j'ai préféré incorporer ces informations directement dans l'écriture de certaines parties.

Ainsi, ces grilles sont constituées de deux colonnes, une première titrée « Que dire de la composition ? » permettant de relever des données pour dresser un tour d'horizon de la modalité de *composition* et une seconde titrée « Que pourrait dire l'image ? » permettant de relever des données qui s'inscrivent dans la modalité *sociale*. Une grille vient rassembler tous les extraits vidéos analysés et une autre toutes les images uniques analysées, séparer les images uniques des extraits vidéos permet plus de clarté.

La catégorisation implique trois types de processus de pensées, on retrouve soit un travail de description analytique, soit de déduction interprétative soit d'induction théorisante (Paille P. et Mucchielli A, 2016). Pour cette recherche les deux dernières méthodes déductive et inductive ont été utilisées. La raison pour

cela est que l'interprétation ici est basée sur un ensemble de littérature qui vient permettre d'avancer des significations concernant le matériau étudié, et qui sert à structurer les grilles d'analyse.

Mon approche pour analyser les personnages étudiés a donc débuté par le visionnage de ces séries durant lequel j'ai procédé à un relevé des éléments et codes marquant leurs constructions et évolutions dans la narration dans un journal de visionnement. Adoptant une posture inspirée de la description dense telle que proposée par Clifford Geertz (1998), nous pouvons considérer que la prise de notes dans le journal de visionnement et l'observation du matériau est déjà un processus d'interprétation. Selon l'auteur, la densité de l'interprétation consiste en la compréhension de la signification. Les signes ont un sens dans un contexte donné dont il faut en maîtriser les codes afin de le saisir. Les signes dans la culture renvoient à des actes ou ensembles d'actes symboliques (*ibid.*). Cela va dans la même direction de ce qui suggère Gillian Rose (2016) quand elle évoque la sémiotique sociale comme une des possibles méthodes d'analyse des images en mouvement (cinématographiques, télévisuelles, publicitaires, etc.). Cette approche vient croiser l'image et le social pour en proposer une interprétation, lorsqu'elle se spécifie uniquement sur la question du contenu. La sémiotique sociale permet de constater que les signifiants s'inscrivent dans une culture et un instant T, changent au cours du temps et offrent des outils à la compréhension des images.

Au fil de l'analyse qualitative, le travail de déduction interprétatif s'immisce dans le travail de construction et de mises en lien des catégories (Paille P. et Mucchielli A, 2016). Le travail de catégorisation a été effectué préalablement et au cours d'un premier visionnage des séries étudiées. L'induction théorisante dans le processus des constructions de catégories permet de regrouper les phénomènes étudiés sous des noms de catégories que j'ai créés et qui ne sont pas tirés de la théorie. Dans le cas de cette recherche cela prend par exemple la forme des catégories nommées « Rapports aux violences sexuelles », « Rapport à la sexualité » (se rapporter aux annexes C, D et E).

Le premier visionnage des séries a permis la création de nouvelles catégories émergentes. La catégorisation ici est ancrée dans une théorie au regard du matériel étudié. Cet aspect théorique notamment le distingue de l'analyse thématique à laquelle j'ai aussi recours (Paille P. et Mucchielli A, 2016). La catégorisation en direct permet d'aller plus loin que l'analyse thématique en le sens que cette dernière amène à ce que l'on s'intéresse purement à ce que l'on voit à l'écran ou au nombre d'apparitions d'un personnage par exemple, tandis que cette seconde lecture permet de mettre en avant des phénomènes.

Une grille qui concerne le lesbianisme et la grosseur a été basée sur une approche déductive (annexe F), c'est-à-dire qu'elle est ancrée dans une certaine littérature sur le sujet. Les autres grilles se sont constituées à partir du premier visionnage. Il est possible de retrouver cette façon de construire les grilles dans d'autres travaux qui s'intéressent aux séries (Cousineau Amélie, 2016). La stratégie d'élaboration des grilles s'inspire de travaux comme celui précédemment évoqué mais aussi de celui de Julie Lavigne et ses collègues (2013) sur les scripts sexuels dans des séries québécoises, de Gail Markle (2008) sur son analyse de la série *Sex and the City* ou encore de celui de Chiara Piazzesi et ses collègues sur les histoires d'amour dans des séries télé (2018). Lorsqu'il est question de séries. Les possibilités méthodologiques sont limitées et ces travaux ont permis d'aider à la fabrication des grilles d'analyses et des choix en termes d'analyse.

Après un premier visionnage (en respectant l'ordre chronologique) de certaines parties des séries pour m'en remémorer le contenu et des recherches en ligne sur les personnages, j'ai formé trois types de grilles d'analyses. Une pour chaque personnage lesbien gros (annexes C, D et E), une qui a permis de relever les personnages gros non lesbiens (annexes G) et une dernière qui a permis de relever les personnages lesbiens non gros (annexes H), le tout trois fois, pour chaque série. Ces grilles ont été complétées et modifiées en cours d'un premier visionnage complet respectant l'ordre chronologique⁶⁷. Ce premier visionnage a permis de voir la trame narrative des personnages impliqués dans sa globalité et d'ensuite mieux saisir quels extraits allaient être choisis pour démontrer un changement radical dans la trajectoire des personnages de lesbiennes grosses étudiés.

Les visionnages qui ont suivi ont permis de préciser les catégories et thèmes relevés et n'ont pas nécessairement respecté l'ordre chronologique. J'ai eu recours à la démarche de thématization en continu, au cours de mes visionnements j'ai relevé dans mon journal des thèmes. La reformulation et la restructuration de ceux-ci ont permis de construire un tableau thématique (annexe I), (Paille et Mucchielli, 2016). Pour formuler ce tableau j'ai eu recours au codage inductif (ou enraciné), c'est-à-dire que les catégories sont idéalement nommées par un ou des termes prononcés dans le contenu analysé.

⁶⁷ De nombreuses grilles d'analyse ont été élaborées pour la réalisation de cette recherche. Considérant que les réflexions méthodologiques sur l'analyse sociologique des séries télévisuelles sont encore peu nombreuses, les grilles produites sont présentées dans les annexes de ce travail avec le but d'apporter une contribution méthodologique qui pourrait être utile à des futurs travaux de recherche sur le contenu des séries.

3.4 Échantillonnage

3.4.1 Les personnages

Concernant la question des choix des personnages, pour la série *Orange is The New Black* le personnage de Boo est le seul représenté par une actrice grosse dans celle-ci (jouée par Caroline Black). Boo apparaît de manière récurrente tout au long de la série et bien qu'elle ne soit pas le personnage principal elle bénéficie tout de même d'un certain arc narratif permettant d'éclairer son passé mais aussi d'obtenir plus d'informations sur sa personnalité. Cela permet à termes plus de possibilités en termes d'analyses et d'interprétation, ce qui explique mon choix.

Pour la série *Wentworth*, la seule lesbienne grosse présente⁶⁸ est Juicy (Sally Anne Upton). Il s'agit d'une lesbienne grosse, âgée de la cinquantaine et elle est présentée comme étant une menace aux autres détenues. Juicy commet des viols et n'hésite pas non plus à pratiquer du chantage sexuel auprès d'autres détenues. Elle apparaît peu dans la série, néanmoins son arc narratif permet de faire de nombreux liens avec la littérature, c'est pour cela qu'elle a été choisie.

Enfin, concernant la série *Locked Up*, la seule lesbienne grosse présente dans celle-ci est Goya (interprétée par Itziar Castro), celle-ci n'hésite pas non plus à faire peur aux autres détenues. Son passé est abordé de manière très brève tout comme la question des troubles du comportement alimentaires. Elle apparaît peu contrairement à d'autres personnages de la série mais sa représentation permet de faire plusieurs liens avec la littérature également et la complexification de son arc narratif au fil des saisons permet de poser plus d'hypothèses en termes d'interprétation ce qui explique pourquoi elle a aussi été choisie.

3.4.2 Définir la grosseur

⁶⁸ Et identifiable, c'est-à-dire dont on connaît le nom et qui apparaît suffisamment longtemps à l'écran pour pouvoir répondre aux exigences imposées par l'analyse ici. Juicy commet ses méfaits avec des complices, parmi elles on retrouve aussi des femmes grosses, néanmoins elles font plus offices de figurantes et ne permettent donc pas d'étoffer suffisamment le matériau.

D'un point de vue méthodologique, la grosseur, ou plus spécifiquement son identification pose des questions. S'il semble plutôt aisé de faire la distinction entre une femme très mince et une femme très grosse, certaines femmes se retrouvent dans un entre-deux, comment les reconnaître ? Quelle place leur donner ? Dans quelle catégorie d'analyse faut-il les mettre ? La grosseur peut être difficile à définir. Ainsi, pour répondre à cette difficulté des personnes grosses ont établi une sorte de spectre de la grosseur qui va du moins au plus gros avec différentes catégories de grosseur⁶⁹. Être gros·s·e n'est pas un ressenti mais une réalité matérielle qui amène un traitement différencié venant impacter les trajectoires des individus concernés, ce traitement étant le résultat de la grossophobie.

Les personnages sélectionnés sont joués par des actrices grosses, Boo, Juicy et Goya sont soit reconnues comme grosses par les autres détenus, soit témoignent d'expérience de grossophobie soit s'identifient clairement comme grosses. Boo n'est pas montrée en train de vivre de la grossophobie dans la série cependant elle fait référence à de nombreuses reprises à elle-même comme « big ». « Big » en anglais étant utilisé souvent comme un synonyme de gros·s·e. Juicy se décrit elle-même comme grosse d'une manière très péjorative à l'occasion d'un dialogue. Le personnage de Goya reçoit des insultes à certaines occasions concernant sa corpulence et parle des injonctions à la minceur et de la grossophobie à un seul moment lorsqu'elle évoque sa relation avec sa mère.

3.4.3 Les épisodes

La série *Orange is The New Black* comporte sept saisons pour 91 épisodes, le personnage de Boo apparaît dans tous les épisodes de la première saison sauf un, dans tous les épisodes de la saison deux sauf dans deux, dans tous les épisodes de la saison trois sauf un, dans tous les épisodes de la saison quatre sauf deux. Elle apparaît dans tous les épisodes de la saison 5 et n'apparaît qu'une seule fois dans la saison six et la saison sept. En tout elle apparaît dans 61 épisodes sur 91.

⁶⁹ L. (2021, June 2). *Fategories – Understanding the Fat Spectrum*. Fluffy Kitten Party. <https://fluffykittenparty.com/2021/06/01/fategories-understanding-smallfat-fragility-the-fat-spectrum/>

La seconde série analysée, *Wentworth*, se déroule sur huit saisons et 100 épisodes. Le personnage de Juicy est introduit dans la troisième saison, elle est présente dans tous les épisodes de cette saison sauf quatre, elle apparaît dans tous les épisodes de la saison quatre, dans six épisodes de la saison cinq et huit épisodes de la sixième saison, moment de sa dernière apparition. Juicy apparaît en tout dans 33 épisodes sur les 100.

La série *Locked up* totalise 48 épisodes pour cinq saisons. Le personnage de Goya est présent dans les saisons trois, quatre et cinq. Dans la troisième saison elle apparaît dans tous les épisodes sauf le premier, dans les saison quatre et cinq Goya apparaît dans tous les épisodes. En tout elle est présente à l'écran dans 23 épisodes sur 48.

L'évolution des personnages a été utilisée comme critère pour choisir les extraits à analyser afin de comprendre les représentations étudiées. Cela a impliqué de sélectionner plusieurs extraits les concernant, ce qui a permis d'amplifier le matériau. Pour analyser l'évolution de ces personnages il semblait nécessaire de sélectionner comme extraits les premières et dernières apparitions des personnages notamment. Voir l'introduction et la conclusion des arcs narratifs des personnages étudiés a permis de se saisir un peu plus de cette idée d'évolution. Cette dernière se faisant sur la durée, il semblait alors également important de sélectionner deux autres extraits qui pourraient faire office d'étape charnière dans l'évolution des personnages. Pour les personnages de Juicy et de Goya ces étapes impliquent un contexte de violences dans lequel les victimes se défendent ou se vengent de violences commises dans le passé. Pour le personnage de Boo, le visionnage de la série a permis de constater que son personnage entreprend une évolution plus lente, ainsi il n'y a pas d'élément réellement perturbateur dans sa narration. Un extrait la montre en train d'aider une autre détenue à faire face à des violences sexuelles. Il permet d'aborder le fait que Boo dans la narration est plus un personnage qui est en retrait et qui n'hésite pas à aider les autres. Un second qui consiste en un flashback sur sa vie avant la prison montre Boo menacer un jeune homme qui vient de l'insulter elle et une autre femme. Cet extrait est important car il permet de démontrer que Boo a bénéficié d'une complexité dans sa construction en tant que personnage comparé aux deux autres. Tout cela est abordé plus tard dans le chapitre de discussion des résultats.

En définitive nous avons vu au cours de ce chapitre comment et pourquoi une démarche qualitative a été privilégiée, nous avons également pu voir qu'une des méthodes d'analyse est une

réadaptation d'une autre ancrée dans une approche quantitative mobilisée par G. Rose (2016). Celle-ci permet de traiter un nombre important d'images en les classant en trois modalités (technologique, composition, social), les deux dernières étant privilégiées. Ce choix s'explique par le fait que la première modalité (technologique) conduit à une analyse qui se trouve vite limitée aussi bien par la répétition que l'impossibilité d'accéder à certaines informations concernant la production des séries. Nous avons également pu voir au cours de ce chapitre les raisons justifiant les séries et personnages analysés, un des critères déterminants dans le choix de ces séries a été le fait que celles-ci soient terminées et qu'elles ont pu bénéficier d'un travail d'écriture permettant de véritablement clôturer les ficelles narratives pour chaque personnage. Une série qui n'aurait pas bénéficié de cela n'aurait pas permis d'analyser l'ensemble de la trajectoire d'un personnage dans son univers. Ce chapitre a aussi été l'occasion d'aborder plus en profondeur le travail fourni dans l'élaboration des diverses grilles qui ont permis de récolter des données sur les extraits et personnages étudiés. La question de l'échantillonnage a mené à expliciter comment l'on peut catégoriser une personne comme grosse. Enfin, ce chapitre s'est notamment terminé sur une brève présentation des extraits analysés, le prochain chapitre vise à rendre compte plus en profondeur des résultats obtenus.

CHAPITRE 4

Présentation des résultats

Ce quatrième chapitre permet de détailler les résultats de recherches obtenus par le relevé et le recouplement des données qualitatives. Dans un premier temps il s'agit de décrire ce qui a été relevé concernant les représentations des femmes grosses non lesbiennes et de celles de lesbiennes non grosses dans les trois séries. Cette observation n'a pas vocation à être exhaustive car elle ne constitue pas le cœur du sujet, toutefois elle permet d'aider à comprendre les représentations qui se trouvent à la croisée entre le lesbianisme et la grosseur. Dans un second temps ce chapitre se concentre sur les représentations des personnages de Boo (*Orange is The New Black*), Juicy (*Wentworth*) et de Goya (*Locked Up*), plus précisément il s'agit de se pencher sur les premières apparitions de ces personnages. Dans une troisième partie c'est l'évolution de ces personnages qui est abordée, enfin, la fin de ce chapitre est réservée au relevé des dernières apparitions des trois personnages étudiés.

4.1 Les représentations des femmes grosses non lesbiennes et des lesbiennes non grosses

4.1.1 Dans *Orange is The New Black*

Les personnages de femmes grosses non lesbiennes ayant des rôles importants sont principalement représentés par des femmes racisées et jeunes comme Dayanara Diaz (dite Daya), Tasha Jefferson (dite Taystee) ou encore Cindy Hayes. Lorsque ces personnages sont joués par des femmes blanches, celles-ci ont généralement plus de 50 ans comme le personnage de Red, de son vrai nom Galina Reznikov (annexe G). Il est également possible de constater le fait que pour ces représentations la grosseur ne détient pas un rôle central, la corpulence n'est pas mobilisée ou revendiquée pour par exemple menacer d'autres détenues.

Le poids de ces personnages et leurs rapports au poids ne sont pas réellement abordés dans la série, c'est-à-dire que cela ne fait pas partie de discussions qui seraient initiées soit par les personnages concernés soit par d'autres autour. Pour les femmes blanches et grosses d'autres types de discussions sont abordés explicitement ou implicitement concernant des éléments de marginalisation. Nous pouvons notamment

voir des discussions autour de la santé mentale ou encore des handicaps lorsque des personnages du casting principal se retrouvent concernés par l'un ou l'autre. Par exemple concernant la santé mentale, la série suit de près l'évolution de l'institutionnalisation du personnage de Red au fur et à mesure que sa démence progresse. Nous pouvons voir l'inquiétude de ses amies, le moment du diagnostic de la maladie ou encore l'évolution de celle-ci. Quand il est question de handicap, la série dépeint par exemple le portrait d'une détenue appelée Norma Romano qui est partiellement muette. Celle-ci est touchée par un problème de diction sévère et n'ose pas parler, pour échanger avec les autres détenues Norma communique soit par les gestes soit en écrivant ce qu'elle souhaite exprimer sur un carnet pour ensuite le montrer à ses interlocutrices.

Concernant les personnages représentés par des femmes racisées et grosses, des mentions et discussions autour du racisme peuvent apparaître dans leurs arcs narratifs et peuvent même y prendre une place centrale. Cela arrive soit parce que ces mentions ou discussions sont faites par d'autres détenues ou par ces personnages eux-mêmes, soit parce que ces personnages sont victimes de racisme dans la prison. Dans le premier épisode de la saison quatre par exemple, Cindy et Taystee sont attablées à la cantine avec d'autres détenues et ont une discussion autour du racisme, spécifiquement anti-noir. La discussion prend la forme d'un débat sur la possibilité ou non pour les personnes noires de pouvoir être considérés comme racistes. Toujours dans la même saison, Cindy va devenir amie avec une détenue blanche, Judy King qui est une célébrité issue de la télévision mais celle-ci va exprimer des idées racistes à différentes occasions. Dans le huitième épisode de la saison quatre il est par exemple révélé que Judy a réalisé un sketch raciste diffusé dans les années 1980.

Concernant les représentations de femmes lesbiennes non grosses (annexe H), on peut constater que la majorité sont représentées par des femmes minces, du point de vue de la récurrence de ces personnages dans la série il s'agit surtout de femmes lesbiennes blanches que l'on retrouve le plus souvent. Une exception à cela étant le personnage de Poussey Washington représenté par une femme noire. Ce personnage est tué à la fin de la saison quatre par un des gardiens de la prison qui l'asphyxie en la maintenant au sol. À ce moment-là celle-ci était en couple avec une autre détenue. Un autre personnage de femme lesbienne qui décède dans la série est celui de Tricia Miller, celle-ci n'apparaissait que dans la première saison et était vu au début en train d'essayer de saboter la sortie de sa petite amie pour l'empêcher de sortir de prison afin de pouvoir rester avec elle. Cette dernière décède d'une surdose de

drogue, un gardien de prison était là aussi responsable de sa mort, toutefois le contexte concernant les décès de Tricia et Poussey sont différents et les répercussions dans la narration le sont également.

Au sujet du personnage de Tricia, le gardien de prison nommé George Mendez la force à vendre de la drogue aux autres détenues après qu'elle soit sortie de désintoxication. Tricia a été placée dans la cellule de désintoxication de la prison en raison de sa propre dépendance à la drogue. Forcée à en vendre, Tricia en utilise pour sa propre consommation, Mendez remarque cela et ne voulant pas se faire remarquer enferme Tricia dans un placard avec le reste de la drogue. Celle-ci ingère alors l'entièreté du sachet la contenant et meurt d'une surdose, lorsque Mendez découvre le corps il le met en scène de façon à faire passer le décès de Tricia pour un suicide. Mendez n'étant pas inquieté par la direction à la suite du constat officiel du suicide maquillé de Tricia, deux amis de la victime, Red et Nicky Nichols vont tenter de se venger en apprenant la vérité. Un plan est mis en place dans l'épisode douze de la saison une, Red et d'autres détenues arrivent à convaincre Daya d'avoir un rapport sexuel avec Mendez et de le faire passer pour un viol. Mendez et Daya sont découverts sur le fait par un supérieur, la direction choisit de ne faire aucune mention de viol dans le dossier de Mendez et cherche à couvrir toute l'affaire afin de ne pas attirer une mauvaise publicité sur la prison. Mendez est immédiatement suspendu, la raison officielle donnée est que son travail aurait trop pesé sur sa santé mentale et qu'il aurait besoin d'une pause. Les répercussions de la mort de Tricia dans la narration sont plutôt minimales, elle ne constitue pas un élément majeur dans la série, peut-être en raison du fait que ce personnage avait une présence mineure et que son décès est survenu dès la première saison.

Les répercussions de la mort de Poussey qui survient dans l'épisode douze de la saison quatre sont en revanche majeures dans la narration, son décès va être la goutte d'eau de trop pour les détenues qui protestaient déjà au moment où celle-ci est décédée. Le décès de Poussey survient lorsque les femmes se mettent à protester à la cantine de manière pacifique contre les conditions d'incarcération, mais aussi contre les abus opérés par le capitaine des gardiens de la prison nommé Desmond Piscatella envers elles. Les détenues montent sur les tables de la cantine, la tension grimpe entre les gardiens et ces dernières, une d'entre elles appelée Suzanne Warren (surnommée « Crazy Eyes ») panique lorsque les gardiens s'approchent pour les faire descendre des tables. Poussey cherche à calmer la situation lorsqu'un gardien nommé Baxter Bayley tente de maîtriser Suzanne, Poussey s'approche de lui calmement mais celui-ci se retourne contre elle et la plaque sur le ventre au sol en maintenant son genou sur son dos, Suzanne tente d'éloigner Bayley de Poussey pour la protéger. La protestation est dissipée par les gardiens, lorsque

Suzanne tente à plusieurs reprises de pousser Bayley, celui-ci maintient sa prise sur Poussey qui tente de lui dire qu'elle ne peut plus respirer. Taystee est traînée au sol par un gardien et en apercevant Poussey au sol, se met à crier son nom. Le capitaine Piscatella soulève et éloigne Suzanne de la scène et un second gardien tire Bayley vers l'arrière constatant que Poussey ne bouge plus. Sous les cris et les pleurs de Suzanne des détenues se rapprochent pour comprendre ce qu'il se passe, tout le monde constate alors le décès de Poussey. La mort de cette dernière impacte considérablement les autres détenues, Poussey avait une place centrale dans la série, les autres personnages sont tous très touchés par son décès.

Dans le dernier épisode de la même saison, l'épisode treize, il est montré comment la direction choisit de réagir par rapport à cela d'un point de vue stratégique afin de limiter les retombées. Les réactions de Taystee et des autres détenues sont également montrées. En regardant en cachette à la télévision la déclaration officielle et publique de la part du directeur des ressources humaines de la prison, Taystee apprend que le gardien Bayley est défendu par la direction, qu'il n'écope que d'une suspension temporaire et qu'il reprendra son travail prochainement. Celle-ci, frustrée par cette décision, partage son avis aux autres détenues avec qui elle commence à protester pour dénoncer l'injustice dont a été victime Poussey. Après que plusieurs autres femmes aient rejoint le mouvement, un gardien de prison est désarmé, Daya prend son arme et la pointe sur lui ainsi qu'une autre gardienne qu'elle force à s'agenouiller. La saison se clôture sur un flashback de Poussey, hors de prison, celle-ci se met à sourire à la caméra. Dans le premier épisode de la saison cinq, l'histoire reprend au même endroit, Daya tient toujours en joue un des deux gardiens, les détenues l'encouragent à lui tirer dessus, elle finit par lui tirer dans la cuisse. Les femmes tentent de battre le gardien à mort et certaines dont Daya commencent à se retrouver désespérées face à la situation et au déroulement des choses. Taystee accompagnée notamment de Cindy force le directeur des ressources humaines à faire une déclaration filmée sur une tablette électronique où celui-ci devrait dire la vérité, devant son refus Taystee se filme elle-même et demande justice pour Poussey, la vidéo est postée en ligne. Dans l'épisode trois, la révolte est toujours en cours et des négociations ont lieu. Taystee compte demander la condamnation de Bayley. À la fin de l'épisode cinq, Taystee et d'autres détenues arrivent à sortir de la prison, celle-ci prend la parole auprès des nombreux journalistes présents afin de réclamer un traitement juste pour Poussey mais aussi pour dénoncer les conditions d'incarcération et les injustices qui visent les personnes racisées. La révolte s'étire sur toute la saison, lors du dernier et treizième épisode, l'assaut est donné par des équipes tactiques afin d'y mettre fin, le capitaine Piscatella est tué par erreur durant celui-ci. La mort de Poussey est un des éléments les plus marquants de la série et même après sa mort certains personnages, dont Taystee, continuent de l'évoquer.

Deux personnages de lesbiennes non grosses prennent le dessus sur les autres dans la narration lorsqu'il est question d'aborder les relations homosexuelles entre femmes. Il s'agit des personnages d'Alex Vause et de Nicky, toutes les deux sont représentées par des femmes minces et blanches. Ces deux personnages ont dans la trentaine et chacune vit leurs relations amoureuses de façons différentes. Nicky est ouverte au sujet de ses attirances et peut être aussi très directe quand il s'agit de courtiser. Elle n'hésite pas à faire un concours avec Boo afin de déterminer qui arrive à avoir le plus de relations sexuelles avec d'autres femmes dans la prison par exemple. Vause est l'intérêt amoureux du personnage principal (Piper Chapman) et est la raison pour laquelle Piper se retrouve incarcérée, celles-ci se sont rencontrées des années plus tôt et avaient entretenues une courte relation. Leur relation romantique reprend au cours de la saison 1 et elle devient officielle dans la saison 3. Cette relation se termine à la fin de la même saison mais reprend par la suite, Piper demande en mariage Vause qui accepte durant la saison 5 et le deux se marient durant la saison 6, à la fin de celle-ci Piper est libérée et fait le choix d'attendre la sortie de son épouse. Cette dernière est transférée dans une prison en Ohio, Piper prend la décision de déménager dans le même état afin de pouvoir rester près d'elle.

Au niveau du caractère général de ces personnages, aucune n'est présentée comme une agresseuse sexuelle ou une violeuse. Tous les personnages présentent une complexité diverse au niveau de leurs caractères, certaines, comme Daya, étaient plutôt effacées au début de leurs apparitions mais à la suite de certains événements, voient leurs caractères changer. Le personnage de Taystee, par exemple, change après le décès de sa meilleure amie, Poussey, elle devient plus froide. Daya à la fin de la série développe une addiction à la drogue et s'isole de plus en plus de sa famille notamment en raison du durcissement de ses conditions d'incarcération. Le personnage de Cindy devient plus froid aussi après le déclin de sa relation avec Taystee avec qui elle était très bonne amie au début de la série. Ce déclin s'explique par le fait que Cindy finit par la trahir pour satisfaire ses intérêts personnels.

4.1.2 Dans *Wentworth*

Pour le cas de la série *Wentworth*, les personnages non lesbiens qui sont représentés par des femmes grosses (annexe G) sont rares. Deux personnages ressortent, ceux de Rita Connors et de Boomer

(Sue Jenkins de son vrai nom). L'actrice qui joue le rôle de Rita est « légèrement » grosse, au début du spectre de la grosseur s'il fallait reprendre cette classification, néanmoins elle détient un rôle important. Elle apparaît dans la saison six et reste jusqu'à la dernière, la saison huit. Rien n'est dit par rapport à sa corpulence, Rita ne représente pas un danger pour les autres codétenues à part pour celles qui intimident sa petite sœur qui est elle aussi détenue dans la même prison. Rita est une policière sous-couverture d'une quarantaine d'années qui s'est faite volontairement incarcérée afin de protéger sa sœur (Ruby). Ses collègues policiers la trahissent et elle se retrouve réellement coincée en prison, elle tente alors de protéger sa sœur en gardant la nature de son réel emploi secret le tout en essayant de faire condamner les policiers qui l'ont trahi. Elle sait faire preuve de stratégie (par exemple dans le cadre de négociations avec d'autres détenues pour pouvoir protéger Ruby) et aussi d'une grande force physique, elle se bat seule contre trois femmes en même temps lors d'une scène.

Pour Boomer, les choses sont un peu différentes. Boomer a dans la trentaine, au début de la série elle n'est là que pour servir d'instrument d'intimidation à sa codétenue, Franky qui tente de devenir *top dog*⁷⁰. Étant grosse et un peu plus grande que d'autres détenues, Boomer est intimidante par sa carrure et sait se battre. Le fil de la série dépeint sa relation conflictuelle avec sa mère, son désir d'enfant ou encore son amitié avec certaines détenues. Elle a remplacé pour un court instant la *top dog* (au moment où cela se produit dans la série, il s'agit d'Allie Novak) lorsque cette dernière était en convalescence, ce remplacement a montré que Boomer est plus à l'aise lorsqu'il s'agit de suivre des ordres que de gouverner les relations, tensions et trafics de tous types qui ont lieu dans la prison. C'est lorsqu'une codétenue (Maxine Conway) se révèle être atteinte d'un cancer que le comportement de Boomer change véritablement et que la série la montre comme quelqu'un sachant faire preuve de compassion. Elle accompagne Maxine tout le long de l'évolution de sa maladie et à chaque rendez-vous médical dès que cela est permis. Plus tard, une autre codétenue tombe malade (Liz Birdsworth), celle-ci développe une démence, Boomer l'aide autant que possible et va jusqu'à exaucer le souhait de mort de Liz lorsque la maladie devient trop incapacitante pour elle. Boomer sacrifie toute possibilité de liberté en faisant cela, elle étouffe Liz à l'aide d'un oreiller à la fin de la saison sept. Durant certains moments de la série l'intelligence et plus largement, les capacités cognitives de Boomer sont débattues voire moquées.

Concernant les représentations de lesbiennes non grosses (annexe H), on peut en dénombrer trois. Ruby Mitchell, la sœur de Rita, elle est un personnage récurrent entre les saisons six et huit. Elle est présentée

⁷⁰ L'expression *top dog* dans ce contexte désigne la ou le détenu qui domine la prison.

comme ayant un caractère espiègle, joueuse mais aussi forte et n'hésitant pas à se battre et à flirter avec d'autres détenues. Un autre de ces personnages est celui d'Allie, celle-ci menait des actions violentes avec d'autres femmes contre des hommes qui ont échappé à la justice avant d'être incarcérée. Incarcérée avec certaines des femmes de son ancien groupe dont la cheffe, celle-ci reste d'abord en retrait dans les guerres de pouvoirs et va développer une relation amoureuse avec le personnage principal, Bea qui cherchait à devenir *top dog*. Après le décès de Bea dans la saison quatre, Allie change complètement, elle devient plus violente et parvient à devenir *top dog*. Enfin, le troisième personnage de lesbienne qui est joué par une personne mince est celui de Franky, celle-ci au début de la série cherche à la cheffe de la prison et se retrouve mêlée à d'importants conflits (elle finit par obtenir la position pendant un temps). Franky est très mince et fluette, Boomer lui sert de bras droit pour la protéger. Franky se désintéresse peu à peu des quêtes de pouvoir et se concentre sur sa liberté conditionnelle et sa relation amoureuse avec la psychologue qui travaille à la prison. Une fois dehors dans la saison quatre, elle obtient un travail dans un cabinet d'avocats mais est arrêtée peu après, elle s'échappe ensuite de la prison pour prouver son innocence, ce qu'elle arrive à faire. À la fin de la série elle fait partie des rares à être dehors, libérée, elle devient conseillère juridique et continue sa relation avec la psychologue. Ces trois personnages sont jeunes et ont entre la vingtaine et la trentaine.

4.1.3 Dans *Locked Up*

On peut retrouver qu'un seul personnage non-lesbien joué par une personne « réellement » grosse dans cette série, il s'agit du personnage de Soledad Nuñez Hurtado, dite Sole (annexe G). Sole a dans la cinquantaine et partage la cellule où le personnage principal (Macarena Ferreiro) de la série est envoyé. Elle joue un rôle récurrent et important dans toutes les saisons jusqu'à la saison quatre, elle est une figure maternelle pour les autres détenues. Elle n'hésite pas à aider certaines et à les prendre sous son aile pour les protéger le plus possible des violences et des addictions. Par exemple elle conseille Macarena à son entrée et l'aide quand elle en a besoin. Sole développe des problèmes de santé au fur et à mesure des saisons et finit par être diagnostiquée avec la maladie d'Alzheimer, à la fin de la saison quatre et à sa demande, ses amis proches vont l'aider à mourir en lui administrant une drogue puis en l'étouffant avec un oreiller.

Saray Vargas de Jesús et Estefanía Kabila Silva (surnommée Rizos) sont deux personnages lesbiens joués par des actrices minces et ont toutes les deux dans la vingtaine (annexe H). Saray a un tempérament impulsif, elle est le bras droit et la meilleure amie de la *top dog* (Zulema Zahir) et est un personnage récurrent dans toutes les saisons. Elle peut se montrer très agressive comme Zulema et complotte avec elle régulièrement soit pour gagner de l'argent et plus de pouvoir soit pour s'évader de prison. Au début de la série elle prend en grippe le personnage principal (Macarena) car elle estime que cette dernière se serait trop rapprochée de son ex-copine (Rizos) dont elle est encore très éprise, elle a pour preuve notamment un tatouage qui dit « Rizos love » sur son avant-bras. Elle n'est pas très amicale avec beaucoup de personnes au début de la série mais son personnage s'ouvre aux autres au fur et à mesure et à travers d'épreuves très difficiles (comme lorsque des membres de sa famille essaient de la forcer à se marier avec un homme). À la fin de la série Saray est en liberté et s'occupe de sa fille qui est née des suites d'un viol commis par le médecin de la prison lorsqu'elle était incarcérée.

Rizos est un personnage important et récurrent de la série, elle n'apparaît cependant pas dans la dernière et cinquième saison. Elle est l'intérêt amoureux du personnage principal au début de la série, initialement réfractaire, Macarena finit par être attirée par elle et elles entretiennent un instant une relation. Dès les débuts de l'incarcération de Macarena, Rizos est attirée par elle et la protège pendant un temps, par exemple elle crée un début de bagarre à la cantine pour faire diversion afin que Macarena puisse se sortir d'une situation compliquée. C'est un personnage très joyeux au début de la série, au fur et à mesure des saisons et en raison de la succession d'épreuves traumatisantes liées aux conditions d'incarcérations notamment, elle devient un peu plus agressive par moment.

4.2 La première apparition des personnages étudiés

Boo (Orange is The New Black)

Caroline Black dite Boo (annexe C) est une lesbienne *butch* jouée par une actrice grosse et blanche. Ce personnage a plusieurs surnoms dans la série, comme « Big Boo », « Lord of the Lesbians » ou encore « Mr. Butch ». Boo a plusieurs tatouages, notamment le mot « butch » tatoué sur l'avant-bras et un

symbole lesbien tatoué en dessous de l'oreille gauche. Elle a dans la quarantaine d'années, ne porte pas de maquillage, a les cheveux coupés très courts et il lui arrive de modifier la tenue vestimentaire en ne portant qu'un débardeur blanc et le bas de l'uniforme de prison. Elle s'entend bien avec plusieurs des détenues, comme Pennsatucky ou Nicky.

Elle apparaît pour la première fois durant l'épisode un de la saison un (00:40:21), la scène se déroule à la cantine, Piper (le personnage principal) s'installe et vient prendre son premier repas en prison, elle est à une table avec plusieurs personnages, notamment Red et Nicky. Red offre des puddings supplémentaires aux femmes présentes qui la remercient et Boo observe la scène de loin avant de venir lui adresser la parole et de s'asseoir à la même table. Sa première prise de parole est la suivante, il s'agit d'un échange entre elle et Red qui concerne les puddings (00:40:37) :

« Boo : Hey, Red. You got one of those for me ?

Red : You got what I asked you for ?

Boo : Uh, I'm working on it.

Red : So am I. Treats come when I sleep better. » (00:40:55)

Cet échange est centré sur la nourriture, on comprend que Boo doit rendre un service à Red pour obtenir quelque chose en retour, ici le pudding. Après la dernière réplique Boo se lève de table sans un mot d'un air résigné, Red émet un commentaire à voix haute et indique que le service que doit rendre Boo consiste à lui ramener une planche de la menuiserie. Durant ces quelques secondes d'apparition on peut voir un des tatouages à l'avant-bras droit de Boo qui indique le terme « Butch » en lettres capitales. On peut voir aussi d'autres de ses tatouages sans pour autant bien les distinguer. Boo n'apparaît que 34 secondes à l'écran dans cet épisode mais cela suffit pour identifier son apparence, comprendre qu'elle se trouve dans cette prison depuis un certain temps et qu'elle a recours à des arrangements avec d'autres détenues pour obtenir certaines choses.

Juicy (Wentworth)

Le personnage de Lucy Gambaro dite « Juicy » ou « Juice » (annexe D) est joué par une actrice d'une cinquantaine d'années, blanche et grosse. Celle-ci porte un très léger trait d'eye-liner, mais son maquillage se limite à cet élément, elle a les cheveux très courts et plusieurs tatouages, notamment un sur le bras gauche qui représente une femme quasi nue de dos sur une moto et le mot « clit » tatoué sur les phalanges de sa main droite et « lick » sur les phalanges de la main gauche. Sur son bras droit elle possède un tatouage représentant un cœur enflammé avec une vulve au milieu et le signe « ♀ ». Elle a modifié l'uniforme de prison en coupant les manches longues de son pull à zip ce qui laisse ainsi apparaître ses bras et ses tatouages.

Juicy apparaît pour la première fois dans l'épisode un de la saison trois. Le personnage principal, Bea qui est alors *top dog* organise une protestation dans la cour de la prison contre une nouvelle interdiction que la direction a décidé de mettre en place, celle de fumer. Bea ayant préparé un plan se dirige dans la cour vers un groupe et s'adresse à Juicy (00:19:10) :

« Bea : We all good ?

Juicy : Yeah, all loaded up. »

L'interaction est très courte et les personnages sont coupés par la directrice de la prison qui leur demande de quitter la cour pour retourner à leurs postes de travail. Bea donne l'ordre à toutes les femmes présentes, y compris Juicy d'allumer une cigarette. Juicy distribue des cigarettes qu'elle gardait contre sa poitrine, retenues par son débardeur. La gouvernante vient protester mais Bea et le reste des femmes maintiennent leurs positions. Juicy parle uniquement pendant un temps très court (deux secondes) et apparaît peu à l'écran, en tout on l'aperçoit pendant 1 minute et 04 secondes à l'écran.

Goya (Locked Up)

Goya Fernandez, dite juste Goya a dans la trentaine (annexe E), elle est représentée par une actrice grosse et blanche, les cheveux mi-longs blonds, sans maquillage et avec la plupart du temps une petite cuillère en plastique dans la bouche. Elle a modifié son uniforme en enlevant les manches afin de laisser apparaître ses bras et laisse apparaître le débardeur blanc porté en dessous, elle n'a pas de tatouages.

Elle apparaît pour la première fois dans l'épisode deux de la saison trois, les personnages principaux des deux premières saisons sont transférés dans une nouvelle prison, parmi les personnages principaux se trouve la *top dog* de l'ancienne prison, Zulema. Goya apparaît au début de l'épisode (00:09:05), elle entre dans une cellule où Zulema s'adonne à la lecture et est assise sur un lit, deux détenues les regardent en silence. Avant de voir Goya à l'image le bruit très lourd de ses pas se font entendre, elle s'arrête une fois devant Zulema et lui dit que celle-ci est assise sur son lit. Zulema tente de s'installer sur un autre lit, Goya lui répond que ce lit lui appartient aussi, Zulema tente d'occuper un autre lit et Goya réagit de la même façon. Cette dernière s'approche d'elle et lui expose la chose suivante (00:10:04) :

« Goya : Dehors, les Chinoises commandent⁷¹. Mais ici, dans cette cellule, je suis Dieu. Si je te demande de me brouter le minou, tu le fais. Vu ? »⁷².

Zulema ne prononce aucun mot dans cette scène, Goya quitte la cellule et est suivie par une des détenues. Plus loin dans l'épisode, (00:22:56), nous retrouvons Zulema installée sur le même lit qu'elle occupait lors de sa première rencontre avec Goya, le son des pas de Goya la précède et elle apparaît à nouveau de dos à l'écran avant de se placer devant Zulema. Elle la prend par les épaules, lui ordonne de se lever et la force à se mettre à genoux, elle baisse alors son pantalon ainsi que sa culotte, s'assied sur le lit et force Zulema à pratiquer du sexe oral sur elle en rapprochant sa tête de son entre-jambes. Cependant juste avant que cela n'arrive, Zulema s'empare d'une arme qu'elle a confectionnée, une sorte de poing américain avec des os qui servent de piques au niveau des phalanges qu'elle avait fixé sous le sommier du lit et le plante dans le bas du ventre de Goya qui crie de douleurs. Zulema lui dit alors (00:24:09) :

« Zulema : Tu sais que c'est un homme qui a découvert le point G ? Un Allemand. Ernst... Gräfenberg. Il a situé le point G dans le vagin, sur la paroi antérieure, à une distance de trois à cinq centimètres de l'ouverture de la vulve. Pour trouver ton poing G faudrait faire de la spéléo dans tout cette graisse dégueulasse. Dans cette prison, les Chinoises commandent. Pour l'instant. Mais dans cette cellule, c'est moi qui commande. Je dis quand on mange, quand on chie, quand on dort, quand on prie. Tout. C'est clair ? Et maintenant, vire ton sale cul... de mon lit. ».

⁷¹ La *top dog* de cette nouvelle prison est chinoise, elle dirige tout un groupe.

⁷² J'ai reporté la traduction officielle faite en française ici.

Le dialogue se finit ainsi (00:25:04), durant tout le long de celui-ci Zulema maintient l'arme dans le bas du ventre de Goya. Cette dernière se contente d'acquiescer en silence lorsque Zulema lui demande si elle a compris ce qu'elle vient de lui dire.

4.3 Évolution des trois personnages

Boo (Orange is The New Black)

L'évolution du personnage de Boo se fait sur le même rythme du début à la fin de la série. Pour les deux autres personnages analysés les tournants dans leurs arcs narratifs se produisent quand elles sont victimes d'agressions physiques en représailles à des viols ou tentatives d'agression sexuelle qu'elles ont commises sur d'autres détenues.

Le personnage de Boo bénéficie d'une attention particulière sur son passé en dehors de la prison contrairement aux deux autres personnages analysés. Dans l'épisode quatre de la saison trois (00:17:36), au cours d'un flashback la concernant, nous pouvons la voir sortir d'un bar avec une femme qu'elle enlace avec un de ses bras. Au moment où elles s'éloignent du lieu après s'être embrassées pour se rendre chez Boo, un jeune homme les insulte de « fucking dykes », Boo le menace et le repousse violemment. La femme qui l'accompagnait ne veut plus passer de temps avec Boo et lui explique que selon elle Boo n'aurait pas dû s'en prendre au jeune homme qui les a insultés car elle incarnerait le stéréotype de la *butch*. La série a régulièrement recours à l'usage du flashback pour décrire les difficultés qu'a rencontrées Boo dans sa vie concernant l'acceptation de sa sexualité et de son expression de genre. Le recours à ce type de procédé est intéressant car il permet de complexifier l'histoire des personnages et d'expliquer aux spectateurs et spectatrices leurs agissements au moment présent dans la série. Choisir d'approfondir l'histoire de Boo en montrant ce type de flashback relève d'une intention particulière et dit quelque chose sur sa représentation, tout comme choisir de ne rien indiquer ou presque rien sur le rapport à la sexualité du personnage, ceci est d'abord dans le chapitre suivant.

Boo ne représente à aucun moment dans la série une menace pour les autres femmes, au contraire elle va plutôt aller à la rescousse d'une détenue (Tiffany Dogget, dite « Pennsatucky »), qui est victime de viols et d'abus de la part d'un des gardiens de la prison dans la troisième saison. Après avoir appris ce qui arrive à Pennsatucky, Boo et cette dernière se retrouvent seules au début de l'épisode douze de la saison trois pendant que Boo s'occupe de l'huile de moteur d'une voiture. Les deux discutent des options que possède Pennsatucky au regard de sa situation, celle-ci veut dire la vérité à une personne qui travaille dans la prison mais Boo estime qu'elle ne sera pas crue, elle exprime la chose suivante à propos des détenues (00:08:10) : « We are liars and degenerates and we deserve everything that happen to us ». Boo rassure Pennsatucky sur le futur et lui dit (00:08:28) : « You got a big, angry bull dyke on your side now » avant de lui dire qu'elle souhaite se venger. Pennsatucky n'indique pas explicitement son désaccord avec le plan de Boo et semble préoccupée par autre chose.

À la fin de l'épisode douze (00:51:36), le gardien de prison responsable des violences et abus commis sur Pennsatucky (Charlie Coates) perd connaissance dans un couloir après avoir ingéré une drogue sans s'en rendre compte. Boo et Pennsatucky traînent son corps dans une pièce à l'écart des autres détenues, mettent le gardien sur le ventre et baissent son pantalon ainsi que son caleçon. Boo s'empare d'un balai et d'une paire de gants de ménage, elle en donne un à Pennsatucky, cette dernière étant la victime Boo estime que c'est à elle que revient de violer le gardien en guise de représailles, néanmoins aucune des deux ne veut le faire finalement. Au début de l'épisode treize elles réapparaissent dans une salle avec d'autres codétenues, nous pouvons comprendre qu'elles n'ont pas violé Coates et l'ont laissé ainsi à sa place. Boo exprime sa frustration et estime qu'il devrait être victime de viol et qu'il n'y a pas de justice, Pennsatucky répond en disant qu'elles ne sont pas des violeuses. Par la suite Boo ressent toujours une haine profonde envers Coates et n'hésite pas à le qualifier de violeur à voix haute (saison 4, épisode 12).

Juicy (Wentworth)

Le personnage de Juicy connaît une importante rupture dans son arc. En effet Juicy est initialement une menace pour les autres détenues de la prison, il s'agit d'une prédatrice sexuelle. Dans l'épisode trois de la saison trois (00:03:57), Juicy apparaît pour la seconde fois à l'écran lorsque Franky lui demande de la drogue, Juicy refuse mais sous-entend que contre un rapport sexuel elle serait prête à la lui donner. Franky réagit avec dégoût et demande un prix, celui-ci est trop élevé pour elle toutefois elle

finit par l'accepter. Elle donne alors rendez-vous à Juicy plus tard pour l'échange, cette dernière lui répond qu'elle amènera son gode ceinture au cas où elle changerait d'avis. Franky réagit encore avec dégoût et traite Juicy de « pig » (« dépravée » dans la traduction française proposée en sous-titre).

Plus tard dans l'épisode lorsque Franky lui remet l'argent, Juicy refuse de respecter sa part du marché en lui fournissant la drogue et fait comprendre à Franky qu'elle devrait avoir une relation sexuelle avec elle pour cela. Franky mise en difficulté et menacée par d'autres détenues a besoin de protection, elle retrouve Juicy dans la cour de la prison qui lui sourit. Nous pouvons revoir ensuite Franky dans les douches, seule (00:33:55), celle-ci est sur le point de vomir, frappe sur le mur et s'écroule au sol pour pleurer. Juicy lui offre ensuite sa protection et signifie à Franky qu'elle a apprécié leur échange, on comprend alors que Franky a été victime de violences sexuelles commises par Juicy.

Cette dernière n'hésite pas à intimider physiquement les autres détenues et s'entoure de complices qu'elle appelle « The Boys ». En raison de multiples contacts sexuels non protégés Juicy et les autres membres de son groupe sont connues pour être atteintes de diverses infections sexuelles transmissibles. Les apparitions de Juicy sont corrélées à des choses violentes et/ou négatives. Une des premières apparitions de Juicy survient au début de l'épisode quatre de la saison trois, celle-ci vient rappeler à Franky ce qu'il s'est passé entre elles, plus tard dans l'épisode on la voit à nouveau sur le terrain de basket de la prison. Une nouvelle détenue (Sophie) réceptionne la balle par erreur et Juicy l'invite à la rejoindre dans son équipe (00:29:18) : « Hey, gorgeous ? Why don't you come and join the game ? Play with my boys. ». Au vu de la musique extradiégétique et des réactions d'autres détenues autour du terrain, l'atmosphère est électrique, Bea lui explique que celle-ci ne joue pas pour son équipe. Juicy répond de la manière suivante (00:29:29) : « How does she know what team she plays for until she gives it a go ? ». Ce que celle-ci répond implicitement est que la nouvelle détenue ne saurait pas si elle serait attirée par les femmes tant qu'elle n'aurait pas essayé d'entamer une relation avec. Plus tard dans le même épisode (00:38:30) Juicy et deux de ses complices se rendent dans les douches et croisent deux femmes dont Sophie. Juicy émet un commentaire graveleux et plaque la nouvelle détenue contre le mur tandis que la seconde est aussi maintenue contre un mur plus loin par ses complices. Juicy caresse les cheveux de Sophie et exprime des commentaires ayant des sous-entendus d'ordre sexuel comme : « I bet you taste sticky-boo... Like strawberry milkshake ». Juicy la prévient ensuite qu'elle et ses complices sont atteintes de l'hépatite C, et lui dit de ne pas s'inquiéter car elle ne s'attrape qu'une seule fois avant de se mettre à rire. Il est fait mention à plusieurs reprises de l'hépatite C.

Plus tôt dans la série dans l'épisode un de la saison trois, Juicy a administré via une seringue du sang contaminé à la directrice adjointe de la prison lors d'une révolte et menace de la transmettre à une autre détenue qui est enceinte de la même façon plus tard dans la série (saison trois, épisode huit, 00:33:38). Juicy et cette autre détenue qui se nomme Doreen ont eu une confrontation plus tôt dans l'épisode et des insultes ont été proférées, Doreen a notamment traité Juicy de « Fat, ugly old bull dyke » (00:19:31) après que celle-ci l'ai accusé de collaborer avec la directrice pour obtenir des faveurs.

Ce qui vient considérablement changer la vie du personnage est quelque chose qui lui arrive à l'épisode six de la saison cinq. Dans l'épisode trois de la saison quatre Juicy et « The Boys » violent en réunion l'ancienne directrice qui est maintenant incarcérée (Joan Ferguson) à l'aide d'un manche à balai. Ferguson va se venger à ce moment. Juicy éprouve des douleurs aux dents et se rend à l'infirmerie pour bénéficier de soins (00:39:20), lorsqu'elle arrive sur place celle-ci tire sa langue et mime un geste de cunnilingus à l'infirmière, Juicy rigole devant son dégoût et s'installe avant de dire à l'infirmière qu'elle espère que ce n'est pas elle qui prodigue les soins dentaires, celle-ci lui répond que non et lui dit de s'installer sur le fauteuil dentaire. Lorsque l'infirmière lui installe un papier sur le torse Juicy lui empoigne la poitrine par surprise, l'infirmière lui retire d'un coup sa main et exprime sa répulsion. Juicy lui ordonne de lui donner du gaz anesthésiant en l'insultant, l'infirmière s'exécute et lui pose un masque couvrant le nez et commence à diffuser du gaz avant de se diriger vers la sortie. L'infirmière parle peu durant toute cette interaction, les seules paroles qu'elle dit sont pour indiquer à Juicy ce qu'elle doit faire et pour dire qu'elle va annoncer au dentiste que cette dernière est prête pour la consultation, avant de quitter la pièce elle baisse les stores de la salle.

Juicy se retrouve seule pendant un court instant avant que Ferguson, en tenue de dentiste et vêtue d'un masque chirurgical ne fasse son entrée en silence (00:40:25). Une musique extradiégétique, qui n'existe donc pas sur les lieux de la scène est ajoutée à ce moment à cette séquence, celle-ci par sa mélodie indique quelque chose aux spectateurs. A ce moment le visage de Ferguson, reconnaissable même avec un masque n'est pas encore apparu à l'écran mais la musique classique qui est diffusée sur la scène est quelque chose de propre à ce personnage dont les scènes sont souvent accompagnées par ce type de musique. Ferguson ferme la porte, s'approche de Juicy, réajuste ses gants d'examen et s'empare d'un outil qui permet de maintenir la bouche de la patiente ouverte. Juicy ne reconnaît pas encore Ferguson à ce moment encore en raison du gaz anesthésiant, Ferguson contrôle ses pupilles, nous voyons cette dernière un court instant du point de vue de Juicy, elle est floue. Ferguson insère l'outil dans la bouche de

Juicy et inspecte sa bouche, elle augmente la dose de gaz avant d'attacher les poignets de Juicy au fauteuil avec des serflex. En raison du gaz, Juicy ne se rend pas immédiatement compte de ce qu'il se passe, Ferguson finit de l'attacher et s'empare d'un scalpel, elle monte à califourchon sur Juicy et sert de manière agressive les serflex, Juicy grommèle. Ferguson enlève le masque de Juicy qui lui administre du gaz et enlève son propre masque pour se rapprocher de son visage et lui murmurer une phrase : « You've licked your last pussy » (00:41:50). Elle replace son masque chirurgical, met ses lunettes de protection, attrape la langue de Juicy à l'aide d'une pince qui se met à crier et vient ensuite lui couper la langue. La scène se termine sur les cris de Juicy, sans musique (00:42:23).

Goya (Locked Up)

Initialement avant de reVISIONNER la série je pensais à tort que le moment où Zulema poignarde Goya est ce qui vient vraiment changer l'arc narratif du personnage. Néanmoins en reVISIONNANT la série j'ai constaté qu'il était difficile de savoir à quel point cet événement a marqué un changement dans la personnalité de Goya dans son attitude envers les autres détenues. La raison pour cela est que lorsque Zulema la poignarde, il s'agit seulement de la deuxième apparition de Goya à l'écran, la première étant le moment où elle la menace et lui dit que tous les lits lui appartiennent. Un autre événement paraît important. Goya jusqu'à la saison cinq reste une prédatrice et une menace pour toutes les détenues (sauf pour celles appartenant au clan de la *top dog* ou pour Zulema et Saray). Un événement vient modifier son comportement par la suite, après celui-ci Goya n'est plus vu en train de harceler ou de menacer d'autres détenues. Zulema a une fille appelée Fatima et cette dernière finit par être incarcérée au même endroit que sa mère. Goya la menace dans la douche et l'oblige à lui laver l'entre-jambes, à la fin de la scène elle prévient Fatima qu'elle ira bientôt plus loin (saison quatre, épisode quatre). Sous les conseils de sa mère qui lui donne l'arme qu'elle-même avait utilisée contre Goya, Fatima attaque Goya par surprise lorsque celle-ci était sur une passerelle située au premier étage. Goya bloque son attaque et fait passer Fatima au-dessus de la passerelle.

Après s'être remise de ses blessures et avoir gagné un pouvoir assez conséquent au sein de la prison, Fatima se venge dans l'épisode six de la même saison (00:20:08). Dans cet extrait Goya est à la cantine et mange seule à une table, au menu il y a des boulettes de viande. Fatima arrive, s'installe à sa surprise devant elle et va même lui donner son plateau de nourriture en disant à Goya qu'elle sait qu'elle aime bien les boulettes de viande, ce à quoi l'intéressée répond par l'affirmative. Fatima dit apprécier regarder

quelqu'un qui aime manger. L'atmosphère se tend peu à peu quand Fatima fait venir la cuisinière en chef pour que celle-ci dépose un bac entier de boulettes de viande sur la table. Les autres détenues présentes dans la salle commencent à se faire de plus en plus silencieuses. Fatima ordonne à Goya de manger les boulettes, ce qu'elle refuse de faire car elle n'a plus faim mais un des gardiens de la prison vient appuyer l'ordre de Fatima et ordonne à Goya de manger. Goya s'empare de la fourchette que lui tend Fatima et le gardien part derrière elle, lorsqu'elle commence à manger Fatima lui dit la chose suivante : « Tu aimes me regarder me doucher, j'aime te regarder manger ». Goya commence à avoir du mal à avaler les boulettes de viande, sa respiration se fait de plus en plus difficile. Fatima l'encourage à continuer, Goya doit se taper sur la poitrine pour faire pouvoir avaler ce qu'elle a dans la bouche. Les détenues autour sont maintenant silencieuses, Fatima continue d'encourager Goya qui se retrouve vite au bord du malaise et semble être sur le point de vomir. Une codétenue demande à Fatima d'arrêter mais cette dernière persiste et insulte Goya de « gros lard ». Goya suffoque et Fatima lui enfonce une dernière boulette de viande dans la bouche avant de partir (00:24:07).

4.4 Dernière apparition des personnages

Boo (Orange is The New Black)

La dernière apparition de Boo (saison sept, épisode treize, 01:19:58) est similaire à la première, la scène se déroule aussi à la cantine et à la table se trouve une nouvelle arrivante à qui un des personnages récurrents fait le même discours qu'à Piper lorsqu'elle été venue chercher son repas dans le premier épisode de la série. Boo est attablée avec d'autres personnages comme Vause. La dernière réplique que Boo prononce est prononcée lorsqu'elle se lève en disant la chose est la suivante : « I gotta take a dump » (01:20:00), une codétenue plaisante et lui donne une page d'un livre au cas où celle-ci venait à manquer de papier toilette, Boo acquiesce en souriant, prend le papier et s'en va. L'uniforme de Boo est d'une couleur différente à ce moment car elle et les autres détenues sont dans une prison différente, sa coupe de cheveux néanmoins reste la même.

Juicy (Wentworth)

La dernière apparition du personnage de Juicy a lieu dans l'épisode huit de la saison six, elle se trouve dans une des douches de la prison avec plusieurs codétenues et assiste une organisatrice de combats clandestins. Nous pouvons la voir avec un sac en papier rempli de billets coincé entre son gilet et son débardeur, elle prend note de ce que lui dit l'organisatrice concernant les paris en cours sur un carnet. Ne pouvant plus parler elle réagit aux propos tenus avec son langage corporel. Dans cette dernière apparition Juicy est plus intégrée au reste des femmes et n'est pas en position de pouvoir contrairement à d'habitude, avant l'épisode six de la saison cinq. Elle a une place un peu secondaire et obéit plutôt aux ordres de l'organisatrice. Il n'y a pas de changement à noter concernant son apparence.

Goya (Locked Up)

Le personnage de Goya apparaît pour la dernière fois dans le dernier épisode de la dernière saison (épisode huit, saison cinq). Dans cette saison une partie du casting principal est dehors, Zulema, Macarena et Goya notamment, elles se joignent pour organiser un vol. Le plan élaboré par les femmes ne fonctionne pas, si bien qu'à la fin de la série Goya et sa petite amie (Triana) se retrouvent au poste de police. Dans la salle d'interrogatoire elles sont seules (00:38:57), Goya donne ses dernières répliques. Triana lui demande si elles vont être condamnées à perpétuité, Goya répond qu'elles seront fixées au moment du procès, elle laisse planer un silence puis prononce ensuite ces phrases :

« Goya : Écoute Triana... L'interrogatoire va prendre fin et ils vont nous envoyer en prison.

Triana : Je serais la plus dure de la taule. Enfin, personne ne me cherchera.

Goya : Chérie... Écoute-moi bien. La prison, c'est sérieux. La prison, c'est un cauchemar, et j'ignore où ils t'enverront.

Triana : Si on dit qu'on est ensemble, ils peuvent nous envoyer au même endroit ?

Silence.

Goya : Oui... Il suffit de l'indiquer. C'est comme avoir une allergie alimentaire et demander un menu spécial.

Triana : D'accord, cool.

Silence.

Goya : On vivra ensemble. On mangera ensemble. On chiera ensemble.

Rires.

Goya : On se promènera dans la cour main dans la main.

Triana : Ce sera cool.

Goya : Cool.

Triana : On ne sera pas séparées. ».

La scène se termine ainsi (00:40:48).

En définitive, ce que ce chapitre démontre est que le personnage de Boo se différencie foncièrement des deux autres par sa construction et son rôle dans la série *Orange is The New Black*. Les résultats permettent aussi de constater que les personnages de Goya et de Juicy commettent des violences sexuelles envers les autres détenues et qu'à l'inverse, Boo va prendre la défense d'une codétenue victime de viols et d'abus. L'idée d'injustice face à ces violences sexuelles d'où qu'elles viennent s'avère centrale au fil des analyses. Dans le prochain et dernier chapitre nous verrons quelles interprétations sont possibles au regard de la littérature proposée dans le second chapitre et quelles seraient des pistes futures utiles à explorer.

CHAPITRE 5

Discussion des résultats

Ce dernier chapitre est destiné à l'élaboration d'une réflexion basée sur les résultats obtenus et sur la littérature choisie pour former cette recherche. La première partie de ce chapitre discute comment les séries montrent les lesbiennes grosses comparativement aux femmes lesbiennes non grosses et aux femmes grosses non lesbiennes afin de démontrer certaines similitudes ou différences entre les personnages. La question de la sémiotique et l'importance qu'elle détient dans les représentations sont discutées dans la seconde partie de ce chapitre. Cette dernière permet de revenir plus en profondeur sur des auteurs et autrices évoquées plus tôt comme Gillian Rose ou encore Jack Halberstam afin de construire une réflexion autour du sujet traité ici. La troisième partie de ce chapitre est dédiée à l'analyse et au rôle de la composition dans les productions visuelles et audiovisuelles choisies. Celle-ci est ponctuée d'exemples tirés des trois séries étudiées ici dans le but de démontrer la centralité et l'importance de cet élément dans les représentations. Ces parties permettent de conclure sur une quatrième et dernière partie qui consiste, avec tous les éléments explicités plus tôt, à proposer une réflexion sur la figure de la lesbienne grosse et masculine.

5.1 Femmes, lesbiennes, grosses : analyse comparée

Analyser les représentations des femmes lesbiennes non grosses et des femmes grosses non lesbiennes permet de mieux définir les contours de ce qui est incorporé dans les représentations de femmes lesbiennes et grosses. En renvoyant dos à dos ces trois types de personnages plusieurs choses ressortent. Les personnages de lesbiennes non grosses peuvent servir d'intérêt amoureux au personnage principal, par exemple dans *Orange is The New Black*, Vause est l'intérêt amoureux de Piper, dans *Wentworth* Allie Novak est l'intérêt amoureux de Bea et enfin dans *Locked Up* Rizos est l'intérêt amoureux de Macarena. Entre ces trois relations, seule celle de Vause et Piper est maintenue jusqu'à la fin de la série. Lorsque des personnages de lesbiennes non grosses sont représentés, ces personnages peuvent décéder dans la narration, c'est le cas pour Poussey et Tricia dans *Orange is The New Black* (les deux décèdent directement ou indirectement des mains d'un gardien de prison). Ce type de personnage peut également

traverser des épreuves personnelles indépendamment de l'intrigue principale ou de ce qui touche au personnage principal, comme le personnage de Franky qui s'évade de prison pour prouver son innocence. Celle-ci finit par être libérée et choisit de vivre librement sa romance avec l'ancienne femme psychologue de la prison. Le personnage de Ruby dans *Wentworth* traverse aussi des épreuves personnelles mais du fait qu'elle soit incarcérée et que sa sœur (Rita) le soit aussi au même endroit, celles-ci paraissent moins éloignées de la vie en prison.

La quasi-impossibilité pour les relations lesbiennes (et homosexuelles d'une façon générale) de se poursuivre ou de bénéficier d'une fin heureuse dans les productions audiovisuelles est un sujet très controversé. Il existe une tendance dans les productions audiovisuelles lorsqu'il est question de représenter des relations homosexuelles de faire en sorte que celles-ci se terminent souvent de façon dramatique. Celle-ci porte le nom de « bury your gays trope⁷³ », il existe aussi l'expression « dead lesbian syndrome⁷⁴ » pour discuter spécifiquement des cas des personnages lesbiens et bisexuels. Cela pose un problème réel au point que certaines personnes sentent la nécessité de lister des films gays ou lesbiens dont les fins prendraient la forme d'une fin heureuse pour briser ce cliché^{75 76 77 78}. En l'occurrence, ce que nous pouvons constater au regard des séries analysées est que les seuls personnages lesbiens bénéficiant d'une fin « heureuse »⁷⁹ sont des personnages représentés par des lesbiennes blanches (Franky et sa petite-amie dans *Wentworth*, Piper et Vause dans *Orange is The New Black*, bien que celle-ci soit plus à prendre avec précaution car Vause est encore en prison à la fin de la série).

⁷³ Bury Your Gays. (s. d.). *TV Tropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>

⁷⁴ Hinojosa, E. (2022). *Dead Lesbian Syndrome is very much alive. Sur in English*. <https://www.surinenglish.com/six/dead-lesbian-syndrome-20220520184705-nt.html>

⁷⁵ Club (2018). *Celebrate Pride with 20 LGBTQ romances that don't end in tragedy. The A.V. Club*. <https://www.avclub.com/celebrate-pride-with-20-lgbtq-romances-that-don-t-end-i-1826750985>

⁷⁶ Sheets (2022). *18 Awesome Lesbian Movies Where No One Dies at the End. Gay Pride - LGBT and Queer Voices*. <https://www.pride.com/movies/2020/10/08/18-awesome-lesbian-movies-where-no-one-dies-end#rebelltitem1>

⁷⁷ Guilteneane, C. (2018). *12 LGBTQ+ films with –gasp! – happy endings. Digital Spy*. <https://www.digitalspy.com/movies/a860419/gay-lesbian-lgbtq-films-happy-ending/>

⁷⁸ Marinell. (2021). *22 Movies Where the Lesbians Get a Happy Ending. A Little Bit Human*. <https://www.alittlebithuman.com/22-movies-where-the-lesbians-get-a-happy-ending/>

⁷⁹ Du fait qu'il est question ici de séries dont l'intrigue se déroule en milieu carcéral et dans lesquelles de nombreux stéréotypes sont mobilisés pour construire des personnages, pas seulement en ce qui concerne les personnages de femmes grosses et lesbiennes, parler de « fin heureuse » est à prendre avec un certain recul afin d'amener à se poser des questions plus larges. Par exemple, est-ce que parler de « fin heureuse » pour des personnages qui demeurent incarcérés fait sens ? Cette critique serait-elle vraiment pertinente étant donné le contexte plus large dans lequel ce cliché semble s'inscrire ? Plusieurs questions peuvent donc être posées.

Le « bury your gays » ou « dead lesbian syndrome » ne se limitent pas qu'aux relations amoureuses. Ainsi il est possible d'observer que les personnages de Poussey et de Tricia dans la série *Orange is The New Black* peuvent s'inscrire dans cette dynamique. Poussey était une jeune femme noire et lesbienne dont l'attirance envers sa meilleure amie (Taystee) n'était pas réciproque et qui a été tuée par la suite. Tricia était une jeune femme blanche usagère de drogue et qui après avoir tenté de mettre fin à son addiction a été poussé à en reconsommer et à en mourir. Le seul personnage lesbien non gros de la série qui peut poursuivre sa vie dans la prison (mis à part Vause) est le personnage de Nicky, représenté par une lesbienne blanche âgée de la trentaine. Il semble donc que l'âge et/ou la racisation peuvent être des variables qui influenceraient les trajectoires des personnages concernés.

Un aspect qui ressort également lorsqu'il est question de représenter des relations lesbiennes est la toxicité suggérée ou explicitement démontrée de ces relations. Tricia dans *Orange is The New Black* va jusqu'à tenter de saboter la sortie de sa petite-amie de prison afin de l'empêcher de s'éloigner d'elle. La relation dont la toxicité est la plus apparente est celle entre les personnages de Saray et de Rizos dans la série *Locked Up*. Au début de la série les deux sont séparées, Rizos va démontrer un certain intérêt pour le personnage principal ce qui va plonger Saray dans une profonde colère. Celle-ci va constamment intimider et menacer Macarena au début de la série afin de l'empêcher d'approcher Rizos. Au fil de la série Rizos est également démontrée comme ayant un caractère possessif. Le fait que les deux seules lesbiennes non grosses de cette série soient représentées de cette façon, même pendant un temps court, interroge. Temps court car à la fin de la production, Rizos est toujours incarcérée, toutefois Saray est vue en dehors de la prison avec une nouvelle petite-amie et sa fille.

Dans la série *Wentworth*, le personnage de Ruby bénéficie d'une construction différente, cela n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que l'actrice qui joue le rôle fait partie de celles qui ont pu participer à l'écriture de leurs personnages afin de ne pas jouer des personnages clichés⁸⁰. Le personnage de Ruby est représenté par une jeune femme autochtone australienne, celle-ci a eu au moins une petite-amie avant son entrée en prison, dans celle-ci elle entretient une relation courte avec une des autres femmes (Novak) et est en couple à la fin de la série avec une autre dénommée Zaina Saad. Ruby est vivante à la fin de la série, tout comme sa petite amie et son ex-petite amie (Novak).

⁸⁰ Lewis, Maria (2020). Flipping the script : *Wentworth's* game-changing representation. (s. d.). *ACMI : Your Museum of Screen Culture*. <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/flipping-the-script-wentworths-game-changing-representation/>

Concernant les personnages gros non lesbiens nous pouvons remarquer que dans leurs constructions certains reproduisent un cliché associé aux femmes grosses, proche d'un autre stéréotype appelée « fat best friend syndrome ». Que ce soit Sole (*Locked Up*) ou Taystee (*Orange is The New Black*), ces personnages existent en partie ou complètement pour rassurer le personnage principal et/ou rassurer d'autres personnages. Être le personnage qui fait rire les autres et qui n'hésite pas à aider. Des personnages ne s'inscrivent pas du tout dans ce stéréotype, mais ceux-ci sont joués par des actrices beaucoup moins grosses comme Red et Daya (*Orange is The New Black*), Doreen et Rita (*Wentworth*) ou encore Antonia Trujillo Díez (*Locked Up*). Le seul personnage joué par une femme grosse et qui ne s'inscrit pas dans une représentation clichée, en tout cas pas en raison de sa corpulence est le personnage de Cindy dans *Orange is The New Black*. À l'inverse, une représentation qui vient cumuler au moins deux stéréotypes sur les personnes grosses dans sa construction tient en le personnage de Boomer dans la série *Wentworth*. Du fait de la moralisation de la grosseur (Sabrina Strings, 2019 ; Solenne Carof, 2021), des qualités ou défauts moraux sont associés aux personnes grosses, parmi les qualités morales attribuées se retrouve l'écoute, parmi les qualités négatives nous pouvons retrouver la paresse, la stupidité ou encore le fait que les personnes grosses puissent être des harceleuses. Tout le long de la série *Wentworth*, les facultés intellectuelles de Boomer sont questionnées et remises en question, y compris par un psychologue travaillant dans la prison et ce personnage, du fait de sa taille et sa force est régulièrement utilisé par Franky pour se battre. C'est aussi le cas pour les personnages de Boo et de Goya dans leurs séries respectives.

Au sujet des personnages de Boo, Juicy et Goya, s'il fallait reprendre le concept d'*homosexualité circonstancielle* (Vern L. Bullough, 2004), les trois personnages étudiés ne sont pas concernés par celui-ci car elles étaient lesbiennes avant leur entrée en prison et le sont toujours à la fin de la série. Ce concept est surtout applicable aux victimes de Goya et Juicy, celles-ci sont contraintes à des rapports homosexuels et certaines sont même forcées à se prostituer auprès des autres codétenues. Néanmoins cette *homosexualité circonstancielle* prend un aspect non négatif lorsqu'il est apposé aux femmes minces. Les personnages principaux des trois séries entretiennent des relations homosexuelles à un moment ou un autre dans la série, Piper étant la seule des trois à déjà avoir été en couple avec une femme avant la prison.

Ce que l'on peut supposer au vu de la construction de tous ces personnages est que la proximité ou l'éloignement aux normes de beauté pourraient conditionner certaines parties de ceux-ci. Les personnages de Boo, Juice et Goya ne correspondent pas aux normes de beauté attendues pour les

femmes (Solenne Carof, 2021 ; Jack Halberstam, 2018), elles sont toutes les trois grosses, masculines et les personnages de Boo et de Juicy sont plus âgés. Néanmoins ces trois représentations ne sont pas les mêmes, visiblement lorsque les actrices participent à l'écriture de leurs personnages, la représentation de celui-ci s'éloignerait des stéréotypes, précédemment j'ai cité le cas de l'actrice Rarriwuy Hick qui incarne le personnage de Ruby dans la série *Wentworth*, il est également possible de citer l'exemple de l'actrice qui joue le rôle de Boo dans *Orange is The New Black*, Lea DeLaria.

5.2 L'importance des signes

Les personnages de Boo, Juicy et Goya ne sont pas explicités comme étant lesbiennes au départ, néanmoins des signes *connotés* comme les tatouages, les cheveux courts, des éléments qui peuvent être plus vus comme constitutifs de la masculinité hégémonique, peuvent faire qu'un spectateur ou une spectatrice va les associer au lesbianisme. Les tatouages du mot « butch », d'un cœur avec une vulve au milieu avec le signe de la vénus ou d'une femme nue de dos assise sur une moto font eux aussi partie des signes s'inscrivant dans la *synecdoque*. Ce sont des éléments qui sont rattachés, qui portent une charge particulière en termes de sens, à une sorte d'imaginaire collectif lesbien.

Tout ce qui est constitutif d'une visibilité *butch* s'inscrit aussi dans ce type de signe. Historiquement la masculinité a joué un rôle dans le lesbianisme et les manières de se présenter. Les identités lesbiennes masculines comme la *butch* ou encore la *bull dyke* ont permis de rendre visible le lesbianisme et de le présenter comme un élément en tension entre le genre et l'orientation sexuelle. (Jack Halberstam, 2018). Dans les années quarante et cinquante en Amérique du Nord, les lesbiennes *butch* notamment avaient recours à une inversion des rôles traditionnels de genre pour rendre leur homosexualité visible. Ce choix ferait donc office de marqueur, apportant alors un sens différent à des vêtements par exemple. Si nous prenons l'exemple du costume trois-pièces, associé traditionnellement aux hommes, porter cette tenue pour revendiquer son lesbianisme vient en changer le *signifié*, celui-ci passerait alors de la masculinité hétérosexuelle et cisgenre, au lesbianisme. Les lesbiennes *butch* portent des pantalons, les cheveux très courts et cultivent notamment une manière masculine de parler, de se mouvoir dans l'espace. (Elizabeth

Lapovsky Kennedy et Madeline Davis, 1992). Autant d'éléments dont elles sont venues en subvertir les sens pour les renvoyer à autre chose qu'aux hommes hétérosexuels et cisgenres.

Néanmoins le sens et l'accès à celui-ci sont circonstanciels. Le changement de sens, de signifié pour être plus précis permettait et permet aux lesbiennes de se reconnaître entre elles, néanmoins certains signifiés peuvent évoluer au fil du temps. Par exemple pendant un temps dans les années 1930 le port du monocle pour les femmes indiquait qu'elles étaient lesbiennes, il s'agissait d'un moyen de se reconnaître pour celles qui savaient ce que le signifié était en raison des espaces qu'elle côtoyait (ce type de détail n'étant pas nécessairement connue par l'ensemble de la population). Aujourd'hui, porter le monocle renverrait moins directement à ce signifié car il s'agit d'un accessoire très rarement porté d'une manière générale et que le recours à ce type de stratagème est peut-être moins présent à l'heure actuelle en raison de la décriminalisation de l'homosexualité. De plus, les façons d'exprimer ou de rendre visible son homosexualité sont différentes à l'heure actuelle, toujours en raison des avancées sociales notamment.

Les trois personnages étudiés fonctionnent comme des signes *métonymiques* en le sens où ceux-ci rendent visibles certaines choses, comme le lesbianisme, l'identité *butch*, la grosseur, des éléments associés à certaines choses comme la laideur, la prédation ou la paresse ce qui vient influencer leurs représentations. Plus tôt j'évoquais la présence de *trope* dans les productions audiovisuelles en prenant pour exemple celui nommé « bury your gays trope », les stéréotypes de la personne grosse comme antagoniste ou stupide peuvent aussi être qualifiés de *tropes* dans le sens où ceux-ci sont spécifiques à cette forme d'art dans leurs façons de s'illustrer. Le fait que les compétences intellectuelles de Goya (*Locked Up*) et de Boomer (*Wentworth*) (cela est beaucoup plus appuyé pour Boomer car non seulement les autres femmes détenues lui font douter de son intelligence mais cela est confirmé lorsqu'un psychologue de la prison lui explique qu'elle présenterait un retard mental) sont révélatrices car ces personnages sont les seuls dont les capacités cognitives sont moquées dans leurs séries respectives.

Concernant les personnages de Goya et Juicy (*Wentworth*) il est possible ici d'évoquer un autre *trope*, celui qui consiste à présenter des personnages gros comme les antagonistes, comme un danger. Cependant ce *trope* semble indissociable des d'un autre élément qui caractérise ces personnages et qui réside dans leur orientation sexuelle. Il semblerait que ce *trope* pourrait être mêlé au stéréotype *butchphobe* qui voudrait que les lesbiennes masculines soient forcément des prédatrices sexuelles. Boomer et Sole (*Locked Up*) sont grosses et hétérosexuelles, Nicky, Tricia et Poussey (*Orange is The New Black*) sont lesbiennes et

minces, aucun de ces personnages ne commet de violences sexuelles envers d'autres femmes. La seule différence entre ces personnages et ceux de Goya et de Juicy est que ces deux derniers représentent des femmes grosses, lesbiennes et masculines. Que leur lesbianisme soit explicité ou non, les liens stéréotypés qui existent entre cette orientation sexuelle et les violences sexuelles mais aussi d'autres marqueurs peuvent suffire au public pour identifier ces personnages comme lesbiens. Le recours à des *tropes* dans l'écriture de scénario et à des marqueurs physiques qui passent par le vêtement, les tatouages ou encore la coupe de cheveux permettent de « dire » des choses sans les expliciter. L'image dans son ensemble (avec le son également) ainsi renvoyée à notre imaginaire vient, avec nos préconçus notamment, bénéficier d'ajout de sens ou d'interprétations de signifiés.

5.3 Ce que la composition fait et dit

La *composition* fait référence à tout ce qui est présent dans l'image, ou un extrait d'images, y compris dans le son. La composition est constituée d'un ensemble d'éléments, les extraits montrant les deux premières apparitions du personnage de Goya dans *Locked Up* sont saisissants lorsqu'il s'agit de s'intéresser à l'analyse de leurs compositions. Goya est découverte en trois temps, d'abord nous pouvons entendre le son de ses pas au sol, ensuite nous pouvons voir son corps entre sa tête et ses pieds, enfin un plan rapproché fait au niveau de sa taille montre son visage. Aucun autre personnage de la série ne bénéficie d'un tel traitement, ce qui appuie que la particularité de celui-ci concernant Goya. Commençons par l'importance du *son* dans cette composition. Lorsque l'extrait débute nous entendons des pas lourds hors du champ, ce son est exagérément fort et comporte une légère réverbération ce qui accentue la sensation de lourdeur qu'il produit. Ce son suggère que la personne l'émettant pèse un certain poids. Cela est très rapidement confirmé par l'entrée dans le champ de la caméra d'une partie du corps de Goya.

Un autre élément de la composition intervient alors ici : l'*organisation spatiale*, celle-ci fait partie de la « mise en scène » d'une production audiovisuelle (Gillian Rose, 2023). Cette mise en scène est délibérée et représente l'ensemble des choix qui ont été faits, qui peuvent être regroupés en deux groupes : les choix concernant ce qui devait être filmé (dans l'analyse cela amène à se pencher sur les façons dont le cadre de l'image est utilisée) et des façons dont cela a été filmé (dans l'analyse, celles-ci amènent à

s'intéresser à la structure des images en elles-mêmes). Dans le premier plan où apparaît Goya, elle apparaît dans le bord gauche du cadre grâce à un mouvement arrière de la caméra, on ne voit que sa main droite dans sa poche, néanmoins étant au premier plan son corps occupe une partie considérable du cadre. Alors même qu'on ne voit qu'une infime partie de son corps, le son de ses pas et l'espace qu'elle occupe dans ses débuts à l'écran suffisent pour l'identifier comme grosse. C'est un procédé qui revient régulièrement dans la manière de filmer Goya. Elle est souvent filmée de façon à occuper le plus d'espace à l'écran, c'est également le cas lors de sa seconde apparition lorsqu'elle s'arrête devant le lit où est assise Zulema, à ce moment on ne voit que son corps, la tête étant hors du champ, Goya est de profil, face à Zulema. Cette manière de couper la tête des corps gros par le cadre participe à la déshumanisation des personnes grosses (réf). Sur ce plan Zulema est assise, Goya domine du fait qu'elle est debout, mais aussi du fait de sa carrure. Ce découpage permet aussi de centrer l'attention sur le corps du personnage filmé et participe à le réduire à cela.

Revenons sur la suite de la première apparition de Goya, après avoir vu sa main à l'écran un nouveau plan apparaît dans lequel on découvre son visage lors d'un plan filmé au niveau de sa taille en contre-plongée. Ce plan permet de parler d'un autre aspect majeur de l'organisation spatiale qui est l'angle de caméra. Choisir de filmer Goya en contre-plongée et qui s'adresse presque directement à la caméra permet par l'image seulement de la montrer en position de domination et de la rendre encore plus impressionnante qu'elle ne l'est. Le ton de ses répliques vient par la suite compléter ces informations en indiquant qu'elle représente une menace pour Zulema. En l'espace de cinq secondes d'extrait les choix de mise en scène arrivent à démontrer que Goya est grosse et peut représenter un danger. Comme dit précédemment, ces choix de compositions concernant le personnage de Goya lui sont propres, aucune autre femme de la série n'a été filmée de cette façon. Il est aussi possible de relever le fait que dans la dernière saison, cette façon de représenter Goya est beaucoup moins présente. À ce sujet j'avance l'hypothèse que cela aurait éventuellement à voir avec le fait que Goya soit dans un rapport beaucoup moins conflictuel avec les autres personnages présents dans la saison. Dans cette dernière saison Goya semble plus heureuse et est en couple, elle n'agresse sexuellement ou ne viole personne. Ses intentions sont beaucoup moins négatives et cette façon différente de la filmer pourrait aider à retranscrire cela.

5.4 La représentation des lesbiennes grosses masculines

Au lesbianisme, surtout aux lesbiennes *butch* sont associées les idées de dégoût et de prédation (Jack Halberstam, 2018), les lesbiennes seraient moches, repoussantes, du fait de leur laideur elles ne pourraient pas être en mesure d'attirer un homme, ainsi elles se « replieraient » en quelque sorte sur les femmes (Judith Stein, 1992). Cette idée est encore plus vraie lorsque la discussion est centrée sur les lesbiennes grosses, la grosseur fait office de repoussoir dans notre société, elle fait partie des éléments physiques qui éloignent l'individu qui les porte de la désirabilité. L'identité *butch* à elle seule peut aussi repousser, au cours de l'histoire celle-ci a été jugée par la société mais aussi par des féministes de manière très négative. Les femmes lesbiennes ou non pouvaient lui reprocher de copier des schémas hétérosexistes. (Elizabeth Lapovksy Kennedy et Madeline Davis dans Joan Nestle, 1992) voire d'incarner un danger, du fait de sa proximité avec les hommes la lesbienne *butch* reproduirait aussi les façons dont les hommes commettent des violences sexuelles.

Ainsi, l'accumulation de ces trois caractéristiques au sein d'un même personnage, lesbianisme, grosseur, identité *butch* (ou masculine), en raison des stéréotypes négatifs associés à celles-ci ont pour conséquence de donner presque l'aspect de « monstre »⁸¹ aux personnages étudiés. Boo, Juicy et Goya incarnent trois façons différentes de représenter les lesbiennes grosses et masculines à l'écran, néanmoins des recoupements peuvent se faire. Boo et Juicy s'identifient clairement à voix haute comme lesbiennes, ce qui n'est pas le cas de Goya, cette dernière ne présente pas non plus une apparence aussi masculine que les deux autres. Néanmoins l'absence de maquillage, l'attitude, ou encore la manière que le personnage a de se mouvoir peuvent justifier de la placer dans cette catégorie.

Ce qui vient rajouter à cette « monstruosité » des personnages provient de la construction de l'image elle-même, le recours à certains angles vient grossir encore plus Goya. L'espace qu'occupe Juicy dans les plans où elle apparaît vient également appuyer la domination qu'elle exerce sur les individus. Lorsque celle-ci bloque une de ses victimes contre un mur, la caméra est non seulement très proche du visage de Juicy et de sa victime mais elle est aussi désaxée. Le recours au désaxage vient rajouter au sentiment d'inconfort à la scène. Nous pouvons voir Goya entièrement nue à l'écran lorsque celle-ci oblige Fatima (la fille de

⁸¹ Dans le sens où ceux-ci sont déshumanisés et perçus comme de potentielles menaces du fait des discriminations qu'ils vivent.

Zulema) à la laver dans la douche. Il est très rare de voir une femme grosse nue à l'écran et cela cumulé à l'horreur de la scène semble cultiver volontairement un inconfort, voire un dégoût. Si Goya avait été mince est-ce que les façons dont son personnage est filmé auraient été différentes ? Probablement étant donné que les autres personnages de la série même s'ils commettent également des actes graves ne sont pas filmés de cette façon. Il y a une réelle emphase qui est mise sur le corps de Goya au cours des saisons trois et quatre.

Dans les productions audiovisuelles, les *butches* sont sous-représentées en raison du fait qu'elles déstabilisent plus les normes qu'une lesbienne *femme* (Iris Brey, 2016), une lesbienne qui répondrait plus aux codes de la féminité hégémonique. Boo se distingue des deux autres personnages par l'aspect plus positif de sa construction, elle est la seule à bénéficier d'une construction plus complexe, elle est la seule aussi dont nous pouvons apprendre des choses sur son passé grâce au recours au flashback dans la série. Par « plus complexe » il est entendu par là qu'au cours du processus de construction du personnage de Boo et de sa présentation dans la série, un effort supplémentaire a été délibérément effectué comparativement aux deux autres personnages analysés. Cet effort permet de rendre compte à la fois du passé du personnage avant son incarcération mais aussi de son intimité, de ses moments forts, aussi bien négatifs que positifs qu'ils soient en relation directe ou non avec son identité au moment de son incarcération. Par opposition, le personnage de Juicy est quant à lui restreint qu'à un certain rôle dans la série et son évolution, s'il y en a une, n'est pas montrée, le personnage ne profite pas d'un arc de rédemption par exemple, il disparaît sans que le scénario de la série n'insiste dessus. De plus le passé de ce personnage demeure toujours un mystère. Le personnage de Goya fonctionnerait comme un entre-deux d'une certaine façon, dans les trois premières saisons, ce dernier dans sa construction présente plus de similitudes avec celui de Juicy à l'exception du fait qu'il existe certains passages dans la série, bien que très rares, qui viennent permettre de fournir des éléments sur le passé du personnage au public. Néanmoins et ce malgré cela, dans les trois premières saisons de la série *Locked Up*, le personnage de Goya ne bénéficie pas d'une évolution particulière, celui-ci dans sa construction et son intérêt dans la narration stagne, ce n'est que dans la quatrième saison que cette celle-ci se rompt. C'est à ce moment que d'autres facettes de ce personnage apparaissent pour la première fois à l'écran, le sortant alors véritablement d'un rôle restreint qu'à un certain type de tâches (de surcroît négatives). C'est en ce sens que le terme de « complexité » ici s'entend lorsqu'il est mobilisé pour discuter de la construction de personnages. Les possibilités d'évolutions laissées aux personnages (ou leurs absences), l'emphase mise

sur leurs émotions (ou son absence) et l'humanisation accordée aux constructions des personnages ont un impact sur leurs représentations et donc sur la façon dont le public va recevoir et percevoir ces images.

Le personnage de Boo a été interprété avec la volonté d'en faire une représentation positive ce qui explique peut-être la différence qu'il présente en termes de complexité avec les deux autres. Néanmoins, étant une lesbienne *butch* elle est elle aussi rapportée à une sorte de dégoût à un moment dans la série. Dans l'extrait analysé où Boo sort d'un bar lesbien en compagnie d'une femme à l'apparence féminine (Tracy), cette dernière prend plus peur de la réaction de Boo face à la violence lesbophobe plutôt que de la lesbophobie en elle-même. Cette peur laisse ensuite place à de la colère et Tracy légitime ensuite l'attaque lesbophobe dont elles ont été victimes en raison du fait que Boo soit *butch*, étant une lesbienne visible, il ne faudrait alors pas être étonnée d'être victime de lesbophobie. Ce que l'on comprend grâce à cet extrait est à quel point cette identité est subversive, y compris dans les milieux lesbiens et à quel point des arguments reprochés à cette identité, comme le fait d'être « trop » visible (Jack Halberstam, 2018) sont encore d'actualité.

Juicy est limitée entièrement et uniquement à ce qu'elle représente à l'écran qui se déroule au présent de l'histoire, toutes ses apparitions débouchent soit sur des violences sexuelles soit sur des activités illégales d'autres types soit sur des moments où des victimes décident de se venger d'elle. Concernant Goya nous ne pouvons apprendre qu'une seule chose sur son passé, à l'occasion d'un échange de groupe celle-ci partage les violences psychologiques et physiques que sa mère lui a infligées. Cette séquence se termine par un témoignage d'affection de la part d'autres femmes présentes. La situation de Goya au regard de son statut de prédatrice est très différente de celle de Juicy. Goya au début de ses apparitions paraît associée à un groupe très restreint de complices ou d'amies. Plus le temps passe plus celle-ci est montrée en train d'entretenir des relations cordiales voire amicales avec certaines des autres femmes présentes. Bien que tout le monde soit au courant des agissements de Goya, il n'empêche qu'elle est montrée comme plus intégrée à la vie sociale que Juicy ne l'est. Juicy inspire le dégoût et les femmes qu'elles croisent n'hésitent pas à le faire savoir. Elle est réduite à cela contrairement à un personnage comme Goya qui au fil de la série, alors même qu'elle apparaît moins longtemps à l'écran que Juicy, vient bénéficier de plus d'évolutions dans sa représentation et sa construction.

Dans ce chapitre il a été possible de notamment constater que certains stéréotypes sont présents dans les trois séries étudiées tout comme dans la construction des trois personnages analysés. Le recours au *trope* dans l'écriture de scénario s'illustre dans les trois séries étudiées dans l'écriture de certains personnages. Malgré les efforts fournis par des actrices dans le but de ne pas jouer un personnage stéréotypé des éléments stéréotypés qui semblent tirer leurs origines de discriminations subsistent. L'importance et les rôles que prennent les signes dans les représentations qui ont été discutés dans la seconde partie de ce chapitre permet de comprendre qu'il n'est pas nécessaire qu'un personnage soit explicité comme étant lesbien afin que le public ne le comprenne. Les signes tels que des tatouages, une manière de se mouvoir dans l'espace, une façon de s'habiller ou de se coiffer peuvent renvoyer à l'idée avérée ou non que ce à quoi l'expression d'une orientation sexuelle, en l'occurrence le lesbianisme pourrait ressembler. Ces signes ne se limitent pas à cela car ils sont également aux prises de discriminations telles que la grossophobie et la *butchphobie*. La troisième partie de ce chapitre a permis de revenir plus en détail sur le rôle de la composition dans la représentation. Celle-ci n'est pas neutre mais résulte bien d'un choix, des intentions du ou de la réalisatrice. L'accoutumance du public à certains éléments de mise en scène tels que les jeux de perspectives entre ce qui se trouve au premier plan ou à l'arrière-plan permet de véhiculer et faire comprendre certaines choses. Par exemple lorsque le corps de Goya occupe la majorité du cadre et écrase Zulema avec celui-ci, cela traduit d'une volonté nette de montrer ce personnage comme dominant non pas uniquement par sa parole et ses actions mais bien aussi par son corps. Enfin, la représentation des lesbiennes grosses masculines semble être difficilement dissociable de certains stéréotypes, le personnage de Boo se distingue de manière franche des deux autres par sa complexité et l'humanité qui lui est accordée. Il est important de souligner que cette complexité résulte d'un effort volontaire produit en partie par l'actrice qui est elle-même une lesbienne *butch* dans la vie réelle.

CONCLUSION

La question de la représentation est définitivement complexe et peut intervenir à tous les stades d'une production audiovisuelle. Qui a le droit d'être représenté ? Comment ? Par qui ? Ces questions conduisent irrémédiablement à prendre en considération les façons dont les discriminations viennent s'immiscer dans les représentations. Au moment où je rédige ces dernières lignes, Brendan Fraser a remporté l'oscar du meilleur acteur pour son rôle dans *The Whale*, Adrien Morot, la personne chargée notamment du *fat suit* a reçu l'oscar pour les meilleures maquillages et coiffures. Ces récompenses ont suscité à nouveau de nombreuses réactions (tout comme au moment des nominations) ainsi que des débats sur la place des personnes grosses dans le milieu audiovisuel. Quelle place est réservée aux personnes grosses les plus marginalisées ?

Le but de cette recherche était de comprendre comment les femmes grosses et lesbiennes sont représentées à l'écran en se basant sur l'observation de trois personnages tirés de trois séries différentes. Dès les débuts de la recherche il est rapidement apparu que ces représentations semblent nécessairement associées à l'identité *butch* ou en tout cas à l'expression d'un lesbianisme qui dans sa forme associe les personnages à une sorte de masculinité. Les trois séries qui ont fait l'objet d'analyse dans ce mémoire sont sorties sensiblement au même moment et il apparaît qu'outre le personnage de Boo les constructions des personnages sont très similaires, encore plus si l'on ne se penche pas uniquement sur les représentations des femmes lesbiennes et grosses. Chacune des séries propose des stéréotypes similaires, il est possible d'y retrouver au moins un personnage faisant office de figure maternelle, une femme lesbienne qui correspond aux standards de beauté et qui vient servir d'intérêt amoureux pour le personnage principal, des lesbiennes grosses, des femmes plus âgées qui s'occupent de la cuisine, etc. Au sein même de l'écriture de l'histoire des séries il existe des similitudes, les trois séries donnent de la place à leurs manières à des moments de révoltes, abordent également à leurs manières le sujet de la santé mentale des femmes incarcérées ou encore des violences commises par des hommes travaillant dans les prisons envers ces mêmes femmes par exemple. Les stéréotypes et ressorts narratifs sont donc globalement très similaires. Certaines similitudes pourraient peut-être s'expliquer par le fait que les histoires de ces séries se déroulent en grande majorité dans une prison ce qui vient limiter les possibilités de nouveautés scénaristiques. Au sujet des représentations qui sont proches du cliché de certains types de personnages, les exceptions tiennent principalement en la volonté et la participation de certaines actrices à la création de leurs personnages.

Malgré les similitudes existantes entre les trois séries analysées, chacune met l'accent sur un ou plusieurs aspects de la vie de personnages ou de groupes de femmes incarcérées. *Orange is The New Black* insiste plus par moment sur le sujet du racisme qui vise spécifiquement les personnes noires et les liens entre la suprématie blanche, l'impérialisme et l'incarcération des personnes racisées noires et non noires. *Wentworth* insiste plus que cette précédente série sur le sujet de la santé mentale en prison et de la dégradation qu'elle cause même en présence de psychologues. Enfin, *Locked Up* choisit de plutôt mettre l'accent sur les violences commises par le personnel qui travaille en prison envers les détenues, par exemple. Néanmoins, en ce qui concerne le lesbianisme et le recours à des termes comme « dyke » ou « butch » la série *Orange is The New Black* se distingue des deux autres par la récurrence de ceux-ci. Lorsque le personnage de Boo fait référence à ces termes, du fait de sa position, du contexte et qu'elle réclame même ceux-ci pour s'identifier ils ne servent pas de vecteurs d'insultes. Lorsque ces termes sont mobilisés par d'autres personnes qui ne sont pas lesbiennes ils sont soit utilisés comme de simples descripteurs soit ceux-ci servent d'insultes, tout comme ils l'ont été par le passé (ou encore de nos jours) dans la vie réelle. Dans la série *Wentworth* les rares fois où le terme de « dyke » est utilisé, nous pouvons constater le même principe, la charge stigmatisante de ce terme peut être réactivée selon le contexte et quel personnage parle. Ce terme n'apparaît pas dans la série *Locked Up*. Concernant le terme « fat » Boo a plutôt recours à un synonyme moins chargé pour se décrire, celle-ci opte pour le terme de « big » qu'elle accole souvent au terme « dyke ». Le terme de « gorda » (grosse en espagnol) apparaît rarement dans la série *Locked Up*, il en va de même pour sa traduction en anglais dans la série *Wentworth*, dans les deux cas cet adjectif qualificatif est le plus souvent mobilisé avec une volonté de stigmatisation. Un élément important à retirer de cela est que la charge stigmatisante associée à certains termes peut disparaître ou non selon le contexte dans lequel ils sont mobilisés. L'absence de références à l'identité *butch* dans la série *Locked Up* peut s'expliquer par le contexte d'origine de la production. Concernant *Wentworth*, celle-ci y fait moins référence et dans la majorité des cas cette identité est rattachée à de la violence. Pourquoi cette différence entre *Wentworth* et *Orange is The New Black* ? À cette question il semblerait qu'à nouveau l'intention derrière la construction des personnages au moment de l'écriture de scénario constitue un élément de réponse clé. Un autre élément de réponse pourrait peut-être résider dans l'intention des réalisateur-ice-s et des propos qu'ils et elles cherchaient à véhiculer via la mise-en-scène. Toutefois comme nous avons pu le voir ce propos peut contribuer par sa forme à légitimer certains stéréotypes.

Découper les trajectoires des trois personnages étudiés en trois parties (entrée, évolution, dernière apparition) en prenant comme exemple quatre extraits permet de mieux comprendre la structure de l'arc

narratif de ces personnages. Se centrer sur le moment de la première apparition des personnages a permis aussi de relever les marqueurs ou signes choisis par la réalisation afin de les construire. Ainsi les signes sont utilisés volontairement ou non afin de faire appel à des imaginaires ou renvoyer à des choses réelles pour donner des indices sur les personnages. Tel que discuté précédemment, nous pouvons prendre pour exemple les tatouages de Boo et de Juicy. Chercher et identifier les moments où les personnages « basculent » c'est-à-dire des moments après lesquels ceux-ci se retrouvent véritablement changés, différents, semblait aussi important, cela a permis de constater que la trajectoire de Boo est plus linéaire contrairement aux deux autres personnages mais qu'elle s'en distingue aussi radicalement. Juicy apparaît beaucoup moins à l'écran après que sa langue a été amputée et lorsqu'elle y apparaît il s'agit généralement de moments où elle occupe une position secondaire. Son arc narratif se résume uniquement aux violences, notamment sexuelles, à la confrontation dont la vengeance par une de ses victimes ne pouvait être que la seule issue possible pour le clôturer. Au fil des apparitions de Goya celle-ci est de moins en moins uniquement réduite au rôle de prédatrice sexuelle, la voir parler de son passé, la voir interagir avec d'autres femmes détenues aide à l'humaniser. Cette partie du personnage a été totalement évacuée dans la dernière et cinquième saison, il aurait été intéressant d'accéder à des éléments d'explications permettant de comprendre ce choix malheureusement aucune information à ce sujet n'est trouvable en ligne.

Enfin, s'intéresser aux dernières apparitions des trois personnages permet de faire le point sur leurs évolutions. La conclusion de la trame narrative des trois séries permet de constater plusieurs choses, Goya est montrée en train de faire preuve de sensibilité et d'inquiétude pour la première fois de la série lors de sa dernière apparition, ce moment et le dialogue échangé vise à faire ressentir de l'empathie pour le personnage. Ce choix scénaristique constitue un réel retournement de situation concernant ce personnage. À ses débuts dans la série celle-ci non seulement instaurait la peur mais été filmée d'une façon qui la déshumanisait en plus de la rendre volontairement encore plus impressionnante à l'image, il y a un réel changement dans son histoire. Juicy apparaît une dernière fois intégrée aux autres détenues mais toujours en retrait. Ce personnage qui n'a pas bénéficié d'une grande complexité dans sa construction est réduit uniquement à des choses très négatives comme nous avons pu le voir. Elle est grosse, plus âgée que la plupart de ses victimes, violente, masculine, vie avec l'hépatite C, tous ces éléments mis ensemble conduisent à une représentation qui interroge. Dans une société où la grossophobie, la *butchphobie* ou encore la sérophobie (bien qu'il s'agisse de l'hépatite C ici) existent, ces éléments indépendamment conduisent à la déshumanisation des groupes concernés, le pendant de cette

déshumanisation amène notamment à considérer ces personnes comme de potentielles menaces, voire des monstres. La construction d'un personnage comme celui de Juicy amène de fait à s'interroger sur les conséquences des choix effectués le concernant. La dernière apparition de Boo est une sorte de reflet déformé de sa première apparition, elle apparaît à nouveau dans une cantine mais dans une prison différente. Elle est presque la même qu'à ses débuts, il n'y a pas eu de cassure dans sa trajectoire. Il a été possible de constater au cours de la recherche que la grosseur associée au lesbianisme serait semble-t-il forcément associée à la masculinité. Les personnages gros non lesbiens ne sont pas présentés comme particulièrement masculins, au contraire certains sont même plutôt féminins. Cependant dès que le lesbianisme entre en jeu il semblerait que pour les personnages de Juicy et de Goya l'orientation sexuelle soit annonciatrice de violences sexuelles.

Au regard des personnages étudiés nous pouvons conclure que les représentations de lesbiennes grosses sont très stéréotypées encore aujourd'hui. Toutefois des stéréotypes sont aussi présents dans la construction d'autres personnages, cette critique peut donc s'élargir afin de prendre en compte plusieurs discriminations. Il aurait été intéressant d'avoir des données chiffrées sur le nombre de représentations de personnages multimarginalisés. À titre personnel j'ai un avis assez critique envers le type de série étudié ici, l'absence de critique radicale à l'encontre du système carcéral fait défaut à mon sens, il en va de même pour le côté presque voyeuriste que ces séries peuvent présenter (encore plus pour les émissions de télé-réalité filmées dans des maisons d'arrêt ou en prison). Enfin, toujours à titre personnel, je considère que des discussions de fond devraient être posées afin de proposer des critiques plus larges qui ne seraient pas uniquement centrées sur la grosseur et le lesbianisme, envers ce type de contenus. Ces discussions pourraient amener des pistes de recherches futures. Concernant les personnes grosses dont les lesbiennes grosses, pouvoir comparer leurs prévalences dans les films et séries au nombre de fois où celles-ci incarnent des stéréotypes discriminatoires permettrait de mieux rendre compte des problèmes posés par la représentation. Cette recherche n'avait pas vocation à s'intéresser à la réception, néanmoins toujours dans une logique de bien saisir toutes les facettes que comporte la représentation, il aurait pu être intéressant de se concentrer sur les interviews données par les actrices elles-mêmes. Des interviews où elles parlent de leurs personnages, des conséquences qu'un tel rôle a pu avoir sur elles (ou non) ou encore de la façon dont elles ont choisi de l'incarner et pourquoi. Dans l'optique d'une étude sur la réception de telles représentations il semblerait intéressant également de s'intéresser aux critiques faites envers certaines d'entre elles, par exemple le fait que l'entrée dans les prisons des diverses séries se fasse à travers les yeux d'une femme blanche et mince de classe moyenne est quelque chose qui a déjà pu être

relevé et critiqué. La série *Orange is The New Black* qui a reçu des critiques positives pour son personnage de Boo a reçu des critiques négatives concernant ses représentations de femmes racisées et particulièrement noires^{82 83}.

Les lesbiennes grosses sont effacées également dans la littérature académique, militante mais aussi dans les productions cinématographiques et télévisuelles. Il semble nécessaire afin de tirer des conclusions plus approfondies de mener une étude plus longue avec un échantillon plus large (aussi bien en étude qualitative que quantitative) sur ces types de représentations. La question de la représentation commence dès la production d'un contenu, s'étire au moment de sa réalisation et se termine au niveau de la réception de celui-ci, ces trois espaces offrent de multiples possibilités de recherches qui seraient intéressantes d'explorer. Quoi qu'il en soit, les personnages de fictions et leurs ancrages dans le réel est un vaste sujet qui est important pour les groupes marginalisés et qui continuera probablement de l'être tant que les discriminations existeront.

⁸² Givens, Orié. (2016, July 21). *About the Unbearable Whiteness Behind "Orange Is the New Black."* Advocate.Com. <https://www.advocate.com/arts-entertainment/2016/7/21/about-unbearable-whiteness-behind-orange-new-black>

⁸³ Hampton, Nia. (2016, July 5). *The latest season of "Orange Is the New Black" is for white people.* The Baltimore Sun. <https://www.baltimoresun.com/citypaper/bcp-070616-screens-oitnb-20160705-story.html>

ANNEXE A

Images analysées selon la modalité de composition et la modalité sociale

Identification de l'extrait	Que dire de la composition ?	Qu'est-ce que l'image pourrait dire ?
OITNB – Saison 1, épisode 1 (40'43)	<p>Boo est filmée de manière rapprochée, elle occupe la majorité de l'image et la présence d'un flou en arrière-plan permet de la mettre en avant dans celle-ci. Il s'agit d'un <i>plan poitrine</i>, c'est-à-dire que celui-ci englobe sa tête et le dessous de sa poitrine. Elle occupe les deux tiers du côté droit de l'image. La caméra est à sa hauteur (pas en <i>plongée</i> ni <i>contre-plongée</i>), elle est filmée de trois quarts et s'adresse à un personnage qui se trouve légèrement sur sa droite. Elle est attablée à une table de cantine et a les bras croisés sur la celle-ci</p>	<p>Boo a plusieurs tatouages, ses bras croisés sur la table et le choix de cadrage mettent en évidence un tatouage en particulier, celui présent sur son avant-bras droit qui est le mot « butch ». Une personne connaissant ce terme pourrait immédiatement identifier Boo comme lesbienne. Ne pas connaître ce terme n'empêcherait pas d'associer Boo au lesbianisme, l'extrait permet d'identifier rapidement et clairement Boo comme une femme grosse, masculine, sans maquillage et ayant les cheveux très courts, des caractéristiques qui peuvent être associées aux femmes lesbiennes</p>
Wentworth – Saison 3, épisode 4 (39'02)	<p>Juicy est en train d'intimider une détenue nouvellement arrivée, Sophie. Le plan est très rapproché, il commence au niveau de leurs épaules et fini même avant le haut du crâne de Sophie. Le plan est désaxé, il n'est parallèle par rapport au sol, la caméra est</p>	<p>Cette image met en scène la prédation de Juicy, elle écrase Sophie dans le cadre même si cette dernière est plus grande qu'elle, l'image ici indique montre à nouveau à quel point Juicy peut être dangereuse pour les autres femmes présentes dans la prison</p>

	<p>penchée sur la droite. À la droite du cadre où se trouve Juicy, elle en occupe la majorité, à gauche se trouve Sophie, elle est un peu plus grande que Juicy, les deux sont de profils et se regardent. Juicy bloque Sophie en mettant sa main droite sur le mur derrière elle</p>	
<p>Locked Up – Saison 4, épisode 2 (35'29)</p>	<p>Dans cette image, Goya et deux autres des femmes détenues sont au premier plan, ces dernières sont debout et enlacent Goya qui est assis. Goya occupe la partie gauche du cadre, elle est presque entièrement de dos et est tournée vers la droite du cadre.</p>	<p>Ce que renvoie cette image est une sorte de paradoxe. Goya est une prédatrice sexuelle et est crainte par beaucoup, néanmoins elle est tout de même intégrée dans certains groupes sociaux où les personnes ont bien conscience de ce que fait Goya. Dans cette image Goya est vulnérable, deux femmes sont en train de l'enlacer, vraisemblablement pour la reconforter. Le visage désemparé d'une autre femme apparaît en arrière-plan sur la droite du cadre, elle regarde dans la direction des trois femmes, dont Goya. Une autre femme apparaît en arrière-plan, mais son visage est masqué par Goya. L'arrière-plan est flouté</p>

ANNEXE B

Extraits vidéo analysés selon la modalité de composition et la modalité sociale

Identifi- cation de l'extrait	Que dire de la composition ?	Qu'est-ce que l'image pourrait dire ?
OITNB – Saison 1, épisode 1 (40'37)	<p>Boo apparaît pour la première fois à l'arrière-plan qui est flouté alors que la caméra est centrée sur Nicky assise à une table. Elle se lève et se rapproche pour poser une question à Red qui est hors champ à ce moment. Au milieu de sa question il y a une coupure et le plan change, il est alors centré sur elle en train de s'asseoir. Red est à gauche de l'image, elle n'apparaît qu'à moitié, est de profil face à la caméra, on ne voit que le haut du corps de Boo en raison de la table, l'arrière-plan est flouté, mais aussi Red sont floutés afin de faire ressortir la personne qui parle à l'écran. Un bref échange a lieu entre Red et Boo, la personne qui parle est toujours celle qui apparaît le plus sur le plan. Un échange de regard a lieu entre Boo et Nicky, Boo regarde sur sa gauche, sur le plan d'après l'on peut voir Nicky regarder à sa droite et donc dans sa direction, elles ne se parlent pas. À la fin de cette scène Boo se lève de table et va se rasseoir à sa place, dans le dernier plan où elle apparaît elle se trouve légèrement sur la droite de celui-ci, assise à sa table, on la voit presque dans son entièreté, l'épaule et une partie du visage de Red apparaissent floutés à la gauche de l'écran</p>	<p>Ce que l'on peut comprendre de cet extrait est que cette introduction du personnage de Boo indique implicitement qu'elle se trouve dans cette prison depuis un certain temps suffisamment pour avoir socialisé avec au moins Red et Nicky et qu'elle ne semble pas hésiter à avoir recours à des arrangements pour en retirer des avantages, ici de la nourriture. Cette scène est très brève, mais elle suffit aussi pour constater la corpulence de Boo et son apparence, celle-ci avec ses cheveux courts et ses tatouages peuvent être des signes indiquant une homosexualité</p>

<p>OITNB – Saison 3, épisode 4 (17'36)</p>	<p>La séquence se déroule à la sortie d'un bar lesbien en ville, il fait nuit, le premier plan est large, filmé à l'épaule, la caméra se rapproche de Boo et d'une femme (Tracy) avec qui elle est en train de flirter. Lorsque Tracy et Boo passent sur la gauche de la caméra celle-ci pivote et les filme au niveau de leurs tailles lorsqu'elles s'embrassent. Sur le plan suivant elles font face à la caméra et sont filmées de plain-pied, elles se dirigent vers la caméra, le plan se coupe lorsqu'un jeune homme s'adresse à elle. Boo et Tracy sont alors de dos et sont à la droite du cadre, le jeune homme prend plus d'espace dans celui-ci et est de face, légèrement tourné vers elles. Boo l'empoigne directement, un plan suit où l'on voit Tracy, seule, regardant avec peur dans la direction de Boo. Boo menace le jeune homme, les plans la concernant sont alors plus rapprochés, presque filmés à l'épaule, l'expression de peur du jeune homme et celle d'énervement de Boo sont mis en valeurs par les plans rapprochés. Sur certains plans il n'y a que Boo et le jeune homme, lorsque Tracy apparaît elle est toujours en arrière-plan, floutée. La séquence se termine sur des plans très rapprochés de Boo et Tracy, toujours par un jeu de champ et contrechamp les images s'alternent entre Boo et Tracy au fil de la discussion pour bien montrer les expressions des personnages, mais aussi leurs réactions. La caméra suit Boo jusqu'à la fin de son dialogue</p>	<p>Tracy est plus grande que Boo, cette différence de taille est clairement apparente au début de la séquence. Lorsque Boo empoigne le jeune homme néanmoins la construction des plans fait que Boo apparaît comme plus imposante et plus grande que Tracy qui est soit filmée seule soit apparaît qu'en arrière-plan où elle est floutée. Cette séquence met l'emphase sur notamment la force de Boo, l'on comprend par le dialogue qu'elle a un long vécu en tant que lesbienne et qu'elle s'est battue et n'hésite pas à se battre ou se défendre pour revendiquer son identité ouvertement</p>
<p>OITNB – Saison 3, épisode 12 (07'44)</p>	<p>Boo est seule avec une autre détenue, Pennsatucky, la séquence est filmée en extérieur. La scène commence sur un plan sur Pennsatucky seule, elle s'adresse à Boo qui est hors champ. Sur le second plan, Boo reste toujours silencieuse, elle apparaît au premier plan, la caméra s'arrête au milieu de son bras et elle occupe l'espace droit du cadre,</p>	<p>Boo ici est vue en train de s'adonner à une activité traditionnellement associée aux hommes : la mécanique. Celle-ci est montrée à l'aise, elle</p>

	<p>elle est beaucoup plus grande que Pennsatucky qui se trouve plus au fond du plan assise au sol et dont on voit le corps en entier. Boo finit par se tourner vers elle, en faisant cela, en tournant sa tête vers la droite, vers son interlocutrice, à l'écran nous pouvons voir l'arrière de sa tête et son tatouage « ♀ » en dessous de son oreille gauche, celui-ci est mis en valeur. Au fil de l'échange et des changements de valeurs de plan on peut voir que Boo se trouve devant un capot relevé de minivan appartenant à la prison. Les plans sont généralement des plans de taille, le plan de fin est un plan large encadrant l'entièreté de Boo, Pennsatucky, le minivan et un gardien de prison</p>	<p>semble s'occuper de l'huile du moteur. Cette aisance sous-entend que ce n'est pas la première fois qu'elle fait cela. Un plan revenant souvent où Boo apparaît tout devant de profil ou de trois quarts de dos met en valeur son tatouage « ♀ » qui se trouve sous son oreille gauche. Ces éléments peuvent être lus comme des signes supplémentaires indiquant qu'elle est lesbienne. Avant cet épisode Boo a déjà explicitement indiqué qu'elle est lesbienne, néanmoins pour une personne qui ne verrait que cet épisode, ces signes pourraient aider à comprendre cela</p>
<p>OITNB – Saison 7, épisode 13 (01''19'58)</p>	<p>La séquence est filmée dans une configuration similaire à celle de la première apparition de Boo, hormis quelques différences telles que les uniformes ou la place de Boo. La séquence prend place dans une cantine de prison, le plan est resserré à la taille des actrices, le fond est flouté. Boo et une autre femme apparaissent au premier plan, elles sont assises sur le même banc et sont filmées légèrement sur leur</p>	<p>La présence d'une musique extradiégétique légère et des sourires des autres détenues attablées avec Boo donnent l'impression d'une ambiance bonne enfant. Les tatouages de Boo sont couverts par des</p>

	<p>droite. Boo se lève de table pour aller aux toilettes, elle disparaît à la droite du cadre dans l'arrière-plan flouté.</p>	<p>manches blanches. La présence de Boo est très brève à l'écran, on la voit disparaître une page de magazine dans la main droite, la main gauche dans sa poche de pantalon</p>
<p>Wentworth h – Saison 3, épisode 1 (19'06)</p>	<p>Juicy apparaît pour la première fois de dos, au milieu d'autres détenues dans la cour de la prison en journée dans un plan qui implique un travelling allant vers la gauche du cadre. Sur le plan suivant elle est plus mise en valeur, elle apparaît toujours de dos de trois quart, les personnages apparaissant au premier plan sont filmés au niveau de leurs épaules. Tout ce que l'on voit à ce moment de Juicy sont ses cheveux et son tatouage d'araignée se trouvant sur la partie gauche de son cou. Elle se trouve sur la partie droite du cadre s'adresse à Bea qui regarde dans sa direction pour pouvoir échanger. Sur le plan suivant, elle est de face, regarde sur sa droite et est encerclée par Bea qui se trouve à la droite de l'écran et un autre personnage, Maxine qui se trouve à la gauche de l'écran. Le plan commence au niveau des épaules des personnages et s'arrête juste au-dessus de leur tête, le fond est flouté. Dans les plans qui suivent, Juicy se fond dans la masse sauf dans deux derniers où elle apparaît de face entre Maxine et Bea dans lequel elle s'allume une cigarette. Elle apparaît en arrière-plan en train de rire avec les autres femmes présentes lorsque Bea nargue la directrice de la prison</p>	<p>Dans cet extrait, Juicy est un des personnages les plus mis en valeur à l'écran, pas autant que les personnages principaux, mais plus que les autres personnages secondaires. Elle est montrée intégrée à la foule, dans un contexte de tension et de revendication contre le nouveau règlement établi par la prison. On ne voit pas de choses d'elle, néanmoins cette courte apparition permet de signifier qu'il s'agit d'un personnage intégré depuis un certain temps dans la prison du fait qu'elle ait été en mesure de récupérer plusieurs cigarettes et qu'elle soit la personne vers qui le personnage principal s'est</p>

		<p>tourné pour demander un service. Cette courte apparition permet de voir un de ses tatouages, une araignée, de constater sa corpulence et ses cheveux courts, éléments qui peuvent être interprétés comme des indices sur son orientation sexuelle</p>
<p>Wentworth h – Saison 3, épisode 11 (37'05)</p>	<p>Cette séquence se déroule à l'intérieur de la prison, la colorimétrie est bleutée ce qui renforce l'aspect froid de l'atmosphère. Le premier plan est à la première personne, du point de vue de Juicy, on voit ses pieds dont un dans une attelle. Un son en arrière-fond vient signifier qu'un moment de tension va se produire. Le plan suivant est en contre-plongée (la caméra est tournée vers le haut), le haut de la taille de Juicy apparaît au premier plan, derrière elle le personnage qui pousse son fauteuil, la directrice de la prison (Vera) n'apparaît que partiellement, Juicy occupe la majorité du plan tandis que Vera, qui est très mince et petite le paraît encore plus derrière elle. Il est confirmé aux spectateurs et spectatrices que quelque chose d'anormal est en train de se produire quand Juicy dit à Vera qu'elle ne prend pas la direction des toilettes alors que c'est ce qui était prévu. Vera positionne le fauteuil de Juicy en haut d'un escalier, un enchaînement de plans montre clairement que les roues du fauteuil sont sur le point de perdre leur équilibre et que Juicy prend peur. De gros plans sont faits sur les roues du fauteuil, sur la main droite de Juicy qui s'accroche à la barre fixée au mur et sur le visage de Juicy</p>	<p>Ce que cet extrait montre est que bien qu'il existe une différence de taille importante entre Vera et Juicy, Vera a été en position de domination pour une grande partie de la séquence. Les échelles de plans, la façon dont Vera était penchée et collée à Juicy et le contexte font que Juicy est montrée en position de domination du fait de son incapacité à bouger</p>

qui est prise au dépourvu. Dans un gros plan qui montre le visage de Juicy, celle-ci se trouve à la gauche du cadre, le plan part du haut de son front jusqu'au-dessous de son cou, derrière elle sur la droite, le torse et le menton de Vera prennent tout le reste de l'espace, Vera est floutée ce qui met en avant l'expression du visage de Juicy. L'échelle du plan en contre-plongée du début de la séquence est reprise par la suite, bien que Juicy occupe tout l'espace et que Vera soit frêle à côté d'elle, l'angle de caméra montre clairement la peur sur le visage de Juicy, sa peur laisse place à de l'énervement et même du sarcasme lorsque Vera commence à lui parler et lui indique les véritables raisons de cette interaction. Un plan large sur les personnages les montre au centre, elles sont toutes deux tournées vers la gauche du cadre, vers l'escalier, Vera est collée au fauteuil qu'elle retient et est penchée très près du visage de Juicy. Des plans très rapprochés sont faits sur les visages des personnages lorsque Juicy comprend que Vera a été infectée par l'hépatite C, Juicy rigole, Vera est énervée car elle obtient la confirmation que c'est bien Juicy qui l'a volontairement infecté avec une seringue contenant son sang. Vera perd ses moyens tandis que Juicy lui donne l'ordre de la laisser tomber dans les escaliers, un plan filmé depuis les escaliers en contre-plongée montre Juicy en haut de celui-ci dans son entièreté, Vera apparaît minuscule derrière elle. Celle-ci ne se résout pas à lâcher le fauteuil de Juicy et la ramène derrière elle, sur la partie plate de l'étage sur lequel elles se trouvent, Juicy la pousse, mais en faisant cela elle perd équilibre et fini par tomber dans l'escalier, de multiples plan, dont un plan zénithal (un plan filmé complètement du dessus de l'objet ou de l'acteur ou actrice filmée) montre la chute de Juicy, sa chute se conclue sur un

	<p>ralenti, Juicy est montrée dans un dernier plan face contre terre, en bas de l’escalier, son corps est coupé par le cadre au niveau de ses mollets. La séquence se finit sur un plan épaule sur Vera qui regarde à la gauche du cadre, vers Juicy, avec un air choqué</p>	
<p>Wentworth h – Saison 5, épisode 6 (39’20)</p>	<p>La séquence se déroule à l’intérieur de la prison, principalement dans une salle qui sert à prodiguer des soins d’orthodontie. Juicy apparaît en arrière-plan dans le champ de la caméra, au premier plan se trouve l’infirmière, elle est au centre de l’image dans la salle de soin et est tournée vers la gauche du cadre. Juicy apparaît au travers de la vitre de la salle, à la droite du cadre. On la voit regarder l’infirmière et se diriger vers elle. Sur les plans qui suivent Juicy se colle à la vitre et fait des gestes obscènes avec sa langue sur celle-ci, l’infirmière se retourne avec dégoût. La colorimétrie de l’image est très froide, Juicy s’installe sur le fauteuil dentaire, un plan en contre-plongée la place au centre de l’image lorsque l’infirmière commence à la préparer. Un plan fait de derrière la tête de Juice qui est quasiment allongée montre les mains de l’infirmière sur elle ainsi que son torse, Juice touche sa poitrine soudainement sans son consentement, l’infirmière balaye sa main et la caméra se relève pour se concentrer uniquement sur le haut du corps de cette dernière qui est toujours penchée sur Juice. Les plans se succèdent et le plan en contre-plongée fait sur Juicy revient souvent, celui-ci encadre sa tête jusqu’à ses hanches. Un plan plus resserré uniquement sur son visage apparaît aussi à des moments, ce qui permet de mieux voir les émotions de Juicy. L’arrivée d’un personnage qui se fait passer pour le dentiste commence sur un plan assez large où l’angle de la caméra est pointé sur le crâne de Juicy qui</p>	<p>Cette séquence est assez longue, elle dure trois minutes ce qui est beaucoup en comparaison aux autres apparitions de Juicy. Le début de la séquence montre Juicy en train d’harceler et d’agresser sexuellement l’infirmière de la prison, elle est en position de force même si l’infirmière ne semble sur le moment pas choquée par ce qui lui a été fait. Juicy est montrée comme à son habitude, confiante, imprévisible. L’ambiance très froide de la salle ne semble rien indiquer de bon et l’arrivée de Ferguson et de la musique confirme cela. Le rapport de force que Juice impose se retourne complètement ici. Ferguson profite que Juicy soit groggy</p>

	<p>est allongée, on la voit entièrement, on voit à ce moment le bas du corps du deuxième personnage entrer par la porte. Une musique extradiégétique indique le début d'une tension., il s'agit d'un air d'opéra. Il crée une tension car il s'agit d'un type de musique qui apparaît dans la série uniquement pour être associé à un personnage antagoniste. S'en suit une succession de plans plus rapprochés et plus larges sur Juicy et le faux « dentiste ». Celui-ci est flou par moment ce qui suggère que nous le voyions du point de vue de Juicy. De gros plans sur des instruments utiles aux soins d'orthodontie se font également. Le faux dentiste (Joan Ferguson), monte soudainement à califourchon sur Juicy pour serrer des serflex autour de ses poignets. Le plan est filmé en légère contre-plongée, la caméra est à la droite de Juicy, celle-ci occupe le côté gauche du plan, on ne voit qu'une partie du haut de son corps. Ferguson quant à elle, par l'angle de la caméra apparaît beaucoup plus impressionnante que d'habitude, toute la situation et l'angle de caméra choisi indiquent une domination de sa part. Un regard caméra est fait de sa part lorsque la caméra la filme en contre-plongée en gros plan du point de vue de Juicy, dans ce plan Ferguson enlève son masque en regardant la caméra. La musique se coupe lorsque Ferguson commence à amputer la langue de Juicy, on n'entend plus que ces hurlements, le plan est en contre-plongée, la caméra est au-dessus du fauteuil dentaire, Ferguson est de dos sur Juicy dont on ne voit plus qu'un bras</p>	<p>en raison du gaz anesthésiant pour passer des serflex autour de ses poignets et des accoudoirs, lorsqu'elle fait cela un plan rapproché sur ses mains et la main droite de Juicy met le tatouage que cette dernière a sur ses phalanges en valeur, son tatouage est le mot « clit ». Ce moment. On assiste ici à la vengeance de Ferguson, victime de viol collectif de la part de Juicy et de ses complices. Les échelles de plans choisies et les angles montrent Ferguson en train d'écraser Juicy alors que Ferguson est plus mince. La prédatrice sexuelle de la prison est punie pour ce qu'elle a fait, est montrée en position de faiblesse et est rendue vulnérable par son incapacité de bouger</p>
<p>Wentworth h – Saison</p>	<p>Dans cette séquence, Juicy apparaît en arrière-plan, d'autres personnages sont présents à l'écran et elles sont filmées en plan taille. Un plan large montre que plusieurs</p>	<p>Cette séquence montre Juicy au milieu d'autres femmes, elle participe à</p>

6, épisode 8 (31'12)	femmes détenues se trouvent dans les douches, Juicy se fond dans la masse.	l'action, mais de manière silencieuse. Cette dernière apparition du personnage ressemble à la première, dans les deux cas Juicy est montrée au milieu d'autres femmes en train de participer à quelque chose que la direction de la prison n'accepte pas. Ce que cela pourrait indiquer en plus néanmoins au vu de son parcours est que sa place a changé, elle ne mène pas l'action dans cette séquence, elle y participe un peu plus en retrait
Locked Up – Saison 3, épisode 2 (09'05)	Cette séquence s'ouvre sur un plan rapproché sur Zulema, elle est de profil, se situe sur la droite du cadre et est assise sur un lit, une autre femme se trouve à l'arrière-plan, moins nette, le fond est flouté. Toujours dans le même plan la caméra se recule, on entend deux pas lourds qui se rapprochent et une femme vient se positionner sur la gauche du cadre, elle occupe toute la partie de celui-ci, on ne voit qu'une partie de son avant-bras droit et sa main dans sa poche, elle vient se positionner au premier plan de cette façon. Lorsque Zulma lève sa tête pour pouvoir la regarder, il y a une coupure et le plan change. On passe alors à un plan en contre-plongée, qui semble presque être fait du point de vue de Zulema, Goya est filmée à la taille et occupe la majorité du cadre. Sur les plans qui suivent Goya est	Par la construction des plans, mais aussi le dialogue Goya est clairement montré comme une menace. La première fois qu'on voit son visage à l'écran est lors d'un plan en contre-plongée, c'est aussi le moment où elle donne ses premières lignes, la musique rajoutée en fond vient indiquer une tension également. Un travail sur le son est fait pour amplifier le bruit des

	<p>toujours au premier plan, un gros plan est fait sur son visage à un moment. Même lorsque dans un plan Zulema se trouve en hauteur en montant sur une échelle d'un des lits superposés, Goya paraît toujours plus imposante qu'elle, elle occupe plus de place dans le cadre. Lorsque Zulema se dirige vers la sortie, Goya lui bloque le chemin, cela est montré dans un plan poitrine, Zulema est face à la caméra et se trouve à la droite du cadre, Goya est de profil et se trouve à la gauche de celui-ci, elle est tournée vers Zulema, dans ce plan Goya prend moins de place que Zulema. À la fin de ce plan Goya passe devant Zulema pour aller hors du champ de la caméra, le bruit de ses pas est exagéré</p>	<p>pas de Goya, avant de la voir on l'entend arriver et lorsqu'elle repart on l'entend également. Par les divers effets de perspectives Goya apparaît encore plus imposante à l'image et vient enfermer en quelque sorte Goya dans le cadre. Ce n'est qu'à la fin de cette séquence lorsqu'elle explique à Zulema qu'elle sera obligée d'avoir des rapports sexuels avec elle que la menace qu'incarne Goya se précise. À la fin de la séquence Goya attrape par la main une détenue qui apparaissait à certains moments dans l'arrière-plan et elles disparaissent du champ de la caméra. Ce que cette séquence montre est que le personnage de Goya est une menace, qu'il s'agit d'une prédatrice sexuelle, qu'elle est grosse et très probablement lesbienne</p>
<p>Locked Up – Saison 3,</p>	<p>La séquence s'ouvre de façon similaire à la précédente analysée, Zulma est assise sur un lit, elle est de profil, se</p>	<p>Cette séquence vient inverse le rapport de</p>

<p>épisode 2 (22'56)</p>	<p>trouve sur la droite du cadre. Le plan s'arrête à ses genoux. Au moment où on entend des pas un effet sonore vient indiquer un danger et l'on voit Goya de dos se diriger vers Zulema les mains dans les poches. Goya se positionne face à Zulema et marque un temps de pose, elle occupe la partie gauche du cadre, son corps est coupé au niveau de la tête et des genoux. S'en suivent des plans différents dans lesquels Goya force Zulema à se lever, Goya se trouve maintenant à droite du cadre et Zulema à gauche. Dans un plan Goya pousse la tête de Zulema pour se mettre à genoux, la caméra suit sa descente, les deux personnages sont de profil, à la fin du plan Goya occupe la majorité du cadre, Zulema qu'une petite partie. Les plans se suivent au fur et à mesure de la scène, Zulema se baisse et un plan filmé depuis le dessous du lit la montre au milieu du cadre, sur les côtés nous pouvons voir les jambes dénudées de Goya qui a baissé son pantalon. Un mouvement arrière de la caméra à ce moment montre une arme sous le lit, la mise au point se fait sur celle-ci lorsqu'elle apparaît dans le champ, un flou est mis sur Zulema qui est relégué à l'arrière-plan. Zulema prend l'arme et la plante dans le ventre de Goya, parmi les plans qui suivent un jeu de champ et contrechamp se fait entre Zulema et Goya pour montrer les réactions de Goya et l'expression sur le visage de Zulema quand elle parler. À ces moments Goya est filmé en légère contre-plongée, elle occupe la partie droite du cadre, le plan est serré au niveau de sa poitrine, elle est tournée vers sa droite, Zulema à l'inverse est filmée en légère plongée, occupe la partie gauche du cadre, cependant le plan est aussi serré au niveau de sa poitrine. Un des derniers plans de cette séquence montre Zulema à la gauche du cadre, elle a sa main gauche sur le front de Goya qui se trouve sur la</p>	<p>domination, Goya est montrée en état de faiblesse, Zulema qui était comme « écrasée » dans les cadres vient se coller à Goya pour la menacer et place même sa main gauche contre sa tête. Le plan de fin, alors que Goya prend plus de place et en prenait plus jusque-là dans les plans montre celle-ci que partiellement, c'est Zulema qui est mis en valeur dans celui-ci. Le retournement de situation dans le scénario est retranscrit via les choix de la composition des images également</p>
------------------------------	--	---

	<p>droite, les deux sont filmées de profil. Le dernier est un plan poitrine, la caméra est placée légèrement sur la gauche de Goya qui n'occupe qu'une petite partie du plan, Zulema et l'arrière-plan prennent le plus de place dans celui-ci. On ne voit qu'une partie du bras et de la cuisse gauches de Goya, Zulema est de trois-quarts de profil, sa tête est tournée et levée vers Goya, elle lève son arme recouverte de sang au niveau de son visage et elle se met à rire</p>	
<p>Locked Up – Saison 4, épisode 6 (20'08)</p>	<p>La séquence se déroule à l'intérieur de la cantine de la prison. Elle s'ouvre avec un plan rapproché de Goya donc on ne voit que le haut de la taille et le début du coup, elle est assise à une table, mange, occupe la partie gauche du cadre. Au premier plan et à l'arrière-plan se trouvent des personnes floutées, le plan est centré sur la main droite de Goya qui tient dans celle-ci une fourchette piquée d'une boulette de viande qui vient de son plateau. Lorsque Goya amène la fourchette à sa bouche la caméra suit son mouvement et monte avec, on voit alors son visage, de profil. Un second plan sur un autre personnage, Fatima, se fait, elle est en train de se servir à manger, un zoom avant sur son visage et son expression impassible lorsqu'elle regarde dans la direction de Goya fait augmenter la tension, l'effet sonore ajouté à ce moment accentue cela. Dans la suite des plans Fatima est montrée en train de s'installer devant Goya, à sa table. Lorsque Fatima est à l'écran, elle se trouve sur la droite, légèrement tournée vers la gauche de celui-ci, on voit l'épaule et une partie du bras de Goya, lorsque Goya est filmée en retour pour participer aux échanges de champ et contre-champs, elle est seule à l'écran, on voit des femmes en arrière-plan floutées. L'échange se poursuit, un gros plan est fait sur un bac de</p>	<p>Cette séquence est longue et dure presque quatre minutes. Le travail sur le son, que ce soit l'ambiance sonore ou l'amplification des bruits de respirations et de mastication de Goya amplifie la douleur de cette dernière. Des plans sur les regards médusés et silencieux sur les autres femmes présentes dont une qui ira même jusqu'à demander à Fatima d'arrêter viennent amplifier l'horreur de cette scène. Zulema qui assiste à cela est montrée en train d'éprouver du dégoût et de l'inconfort devant cela. Le fait que les autres détenues semblent démontrer un certain degré de</p>

boulettes de viande déposées par la cuisinière en chef sur la table à la demande de Fatima. Au moment où la cuisinière en chef dépose le bac, le son que celui-ci fait au contact de la table est anormalement exagéré, il est amplifié et une réverbération y est ajoutée. Lorsque Fatima ordonne à Goya de manger les boulettes, le plan les montre alors de profil, Fatima est sur la droite, Goya sur la gauche, Fatima pousse le bac avec ses mains près de Goya. Cette même échelle de plan est reprise plus tard lorsqu'un gardien vient se placer entre les deux, debout et tourné vers Goya, il lui ordonne de manger. Un plan est fait sur Goya, seule, la main de Fatima tenant une fourchette avec une boulette de viande vient apparaître par le dessous du cadre. Le gardien vient ensuite se placer derrière Goya, il apparaît en arrière-plan, flouté lorsque celle-ci est filmée en plan poitrine. On entend la respiration de Goya qui se fait de plus en plus compliquée au fur et à mesure qu'elle avale les boulettes de viande, on entend aussi les bruits produits par sa bouche. Un gros plan très serré sur son visage, qui ne montre que la partie entre ses yeux et son menton, de profil vient bien montrer la pénibilité de l'action pour Goya. De gros plans faits uniquement sur sa bouche et lorsqu'elle porte une boulette de viande à celle-ci se font aussi. Des plans rapprochés sur son visage se font aussi, dans ceux-ci Goya est filmée entre ses épaules et le haut de son front, elle est à la gauche du cadre, on peut voir le gardien derrière elle en arrière-plan avec d'autres détenues plus loin, sur ces plans Goya est montrée en difficulté, elle commence à avoir des remontées, devient pâle et transpire beaucoup. Ses gémissements sont de plus en plus forts. La main de Fatima tenant une boulette vient apparaître dans le champ de la caméra par le bas pour enfoncer une boulette de viande

compassion envers Goya alors que cette dernière en terrorise beaucoup peut paraître étrange. Cette séquence consiste en une humiliation publique pour Goya

	<p>dans la bouche de Goya. Fatima se lève, on la voit debout, filmée au niveau des épaules, regardant Goya puis Zulema. Le dernier plan est fait sur Zulema qui est attablée et a assisté à toute la scène, Fatima sort du champ</p>	
<p>Locked Up – Saison 5, épisode 8 (38'57)</p>	<p>La séquence s'ouvre sur un plan montrant Goya et Triana assise autour d'une table, la salle a une tinte grise, la lampe au-dessus de leurs têtes accentue les ombres sur leurs visages. Goya se trouve sur la gauche du cadre, Triana légèrement à la droite. On entend le bruit de l'ampoule, bruit inscrit dans la diégèse, il n'y a pas de musique extradiégétique pour l'instant. Le plan englobe quasiment l'intégralité de leurs corps sauf leurs pieds. Au fur et à mesure de leur échange, les échelles de plans varient. Lorsque les deux femmes sont filmées de façon rapprochée au niveau de leurs tailles, Goya occupe la majorité du cadre sauf lorsque Triana est au premier plan, les deux occupent la même place à l'écran. Une musique triste extradiégétique se lance doucement lorsque Goya prend les mains de Triana dans les siennes pour la rassurer. Quand Goya poursuit son propos, un zoom avant est fait sur elle alors qu'elle regarde Triana. Les deux personnages s'échangent un regard silencieusement à un moment, la caméra les filme désormais à partir de leurs poitrines, on voit mieux les expressions de leurs visages, l'arrière-plan est flou. Le plan final de cette séquence est un plan filmé à partir des épaules des personnages, elles sont de trois quarts de profil, Goya est à gauche et regarde à la droite du cadre, Triana est à droite et regarde Goya, on ne voit que l'arrière de la tête de Triana. Goya tient les mains de celles-ci dans les siennes qu'elle a relevées au niveau de leurs visages, on voit les</p>	<p>Plus cette séquence avance plus les plans sont rapprochés sur les personnages ce qui permet de construire une tension dramatique et de se concentrer sur leurs expressions faciales. Les larmes de Goya, le fait qu'elle prenne les mains de Triana dans les siennes et qu'elle cherche à la reconforter indique clairement qu'elle tient à celle-ci. Triana pense ou fait semblant de penser qu'elles pourront être envoyées dans la même prison, Goya la rassure en lui confirmant que cela pourrait se faire. Toutefois, les plans rapprochés sur le visage de Goya permettent de voir très clairement qu'elle n'est pas sûre de ce qu'elle dit ou même qu'elle n'y croit pas du tout. Dans cette</p>

menottes de celles-ci. Le plan rapproché permet aussi de voir que Goya a les larmes aux yeux

dernière séquence, Goya est montrée attachée à sa petite amie, voire amoureuse, elle essaie de la rassurer autant que possible. Son personnage n'a plus rien à voir avec les saisons précédentes

ANNEXE C

Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Boo dans Orange is the New Black

Caractéristiques générales	Nom(s)	Caroline Black Surnoms: "Carrie", "Big Boo", "Lord of the Lesbians", "Mr. Butch", "Butchy"
	Âge (moyen s pas mentionné)	Milieu de la quarantaine
	Vie avant l'incarcération (si connue)	Boo a toujours préféré s'habiller avec des vêtements pour « garçons/hommes » mais ses parents l'ont toujours forcé à être plus féminine ce qui a créé une cassure entre elle et sa famille. Elle a préféré ne pas dire au revoir à sa mère sur son lit de mort plutôt que de forcer à changer sa tenue vestimentaire. Elle s'est toujours battue physiquement ou juste au sens figuré contre la lesbophobie
	Raison de l'incarcération	Vol (présumé), extorsion, a dirigé un réseau de jeu illégal
	Sexualité (nommée ou supposée)	Lesbienne (explicitement dit)
	Rapport à la sexualité	Boo est ouverte sur son orientation, au fil du visionnage de la série il est clairement établi qu'elle s'est battue au cours de sa vie pour pouvoir revendiquer qui elle est et ne

		pas avoir à se cacher. Elle défend les femmes victimes de violences sexuelles
L'entrée du personnage dans la série	Première apparition du personnage (ou mention)	Dans la cantine (saison 1, épisode 1)
	Description physique et du style vestimentaire	Boo est une femme blanche, grosse, avec une coupe de cheveux courte qu'elle entretient et les cheveux noir foncé. Elle ne porte jamais de maquillage et se présente comme une <i>butch</i> . Elle a plusieurs tatouages, dont un qui dit « butch » sur son avant-bras. Il lui arrive de modifier la tenue vestimentaire en portant uniquement un débardeur blanc
	Position dans l'espace social (dans la « hiérarchie »)	Elle a une position plutôt « neutre », elle n'est pas en haut ni en bas de la hiérarchie et ne prend pas activement part aux guerres de conflits. Toutefois elle sait se montrer amicale et peut socialiser avec certains personnages
	Rapport à la sexualité	Très ouverte sur le sujet, a plusieurs partenaires, participe à une « pussy race » avec une autre détenue pour savoir qui peut avoir le plus de partenaires.
	Quelle est l'utilité, le rôle de ce personnage dans la narration ?	-
	Caractère initial du personnage	À des problèmes de contrôle de soi, de colère et d'anxiété notamment. N'est pas l'ennemi du personnage principal,

Construction du personnage au début de la série		mais n'est pas présenté comme une alliée ou potentielle alliée
	Relation avec les autres femmes incarcérées au début de la série	Relation basée sur les échanges, les marchés, l'intimidation
	Relation avec le personnage principal au début de la série	La relation est plutôt basique
Construction du personnage à la fin de la série	Caractère final du personnage	Boo semble plus apaisée
	Relation avec les autres femmes incarcérées à la fin de la série	Bonne
	Relation avec le personnage principal à la fin de la série	Neutre
	Dernière apparition (ou mention)	À la cantine avec d'autres détenues
Fréquence d'apparitions du personnage		De la saison 1 à 5 elle est un personnage récurrent, dans les saisons 6 et 7 elle apparaît brièvement

ANNEXE D

Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Juicy dans Wentworth

Caractéristiques générales	Nom(s)	Lucy Gambaro Surnoms: « Juicy Lucy », « Juicy »
	Âge (moyen s pas mentionné)	Milieu cinquantaine
	Vie avant l'incarcération (si connue)	-
	Raison de l'incarcération	Viol, agression, trafic de drogues, vol
	Sexualité (nommée ou supposée)	Lesbienne
	Rapport à la sexualité	Juicy est ouverte sur son orientation sexuelle, elle est montrée uniquement comme vivant sa sexualité à travers le conflit, à travers le chantage sexuel et les violences sexuelles.
L'entrée du personnage dans la série	Première apparition du personnage (ou mention)	Saison 3, épisode 1, elle apparaît dans la cour et se rallie derrière Bea pour protester contre la gouvernante (Joan Ferguson)

	Description physique et du style vestimentaire	Juicy est une femme grosse et blanche, milieu cinquantaine, elle a les cheveux courts foncés, plusieurs tatouages notamment d'une femme vue de dos en culotte sur une moto sur le bras, elle se maquille légèrement les yeux
	Position dans l'espace social (dans la « hiérarchie »)	Ce personnage fait office d'harceleuse, elle n'hésite pas à terrifier et menacer les autres détenues pour arriver à ses fins
	Rapport aux violences sexuelles	Organise des viols en réunion avec les « The Boys », son groupe « d'amies » qui sont ses complices
	Quelle est l'utilité, le rôle de ce personnage dans la narration ?	Ses apparitions sont le plus souvent corrélées avec des menaces ou intimidations voire violences de sa part
Construction du personnage au début de la série	Caractère initial du personnage	Très négatif, agressif, violent, intimidant.
	Relation avec les autres femmes incarcérées au début de la série	Mauvaise, elle intimide, n'hésite pas à agresser, violer et forcer des détenues à « coucher avec » elle en échange de services
	Relation avec le personnage principal au début de la série	Certainement pas une alliée, elle était plus une menace pour le personnage principal qu'autre chose

	Caractère final du personnage	Juicy se fait couper la langue par la victime qu'elle avait violée en réunion avec son groupe, à la suite de ça elle sera considérablement affaiblie. Le fait que le personnage principal l'agresse physiquement et que d'autres arrivent aussi à la menacer fait qu'elle aura beaucoup perdu du pouvoir qu'elle avait au début de la série. Après un passage à tabac elle passera un moment dans un fauteuil roulant et sera à un autre, jetée dans les escaliers. En raison des sévices qui lui ont été infligés elle devient handicapée, son personnage est diminué et cela vient complexifier la déshumanisation de celui-ci
Construction du personnage à la fin de la série	Relation avec les autres femmes incarcérées à la fin de la série	Juicy effraie moins qu'au début, en tout cas ses dernières apparitions la montrent plutôt effacée
	Relation avec le personnage principal à la fin de la série	Au cours de la série le personnage principal s'enfonce de plus en plus dans l'illégalité. Au moment où une émeute est déclenchée par le personnage principal dans la saison 3, elle l'aide à sortir du « trou », de l'isolation. Elle prend part à l'émeute de manière active et prend en otage la gouvernante en menaçant de lui injecter du sang contaminé avec de l'hépatite C
	Dernière apparition (ou mention)	Saison 6, épisode 8
Fréquence d'apparitions du personnage		Personnage qui apparaît brièvement tout le temps, saison 6 pour la dernière apparence, épisode 8

ANNEXE E

Grille d'analyse : Présentation et évolutions du personnage de Goya dans Locked Up

Caractéristiques générales	Nom(s)	Goya Fernandez
	Âge (moyen s pas mentionné)	Milieu trentaine
	Vie avant l'incarcération (si connue)	À vécu de nombreuses violences familiales, cette dernière a toujours été grosse et sa mère l'a constamment dénigré et abusé à cause de ça. Cela n'a fait qu'accentuer les troubles de l'alimentation de Goya. En raison de sa santé elle a subi plusieurs hospitalisations et a notamment fait une crise cardiaque à 15 ans
	Raison de l'incarcération	Meurtre
	Sexualité (nommée ou supposée)	Lesbienne (ne démontre aucuns intérêts pour les hommes tout au long de la série)
	Rapport à la sexualité	Ouverte sur son orientation. Dans les saisons 3 et 4 il n'est pas fait mention de relation amoureuse. Goya est montrée principalement comme une prédatrice sexuelle dès sa première apparition. Dans la cinquième saison il n'est plus du tout question de violences sexuelle, Goya est en couple et la façon dont celui-ci est présenté n'indique pas la présence de violences sexuelles ou de menaces de la part de Goya envers sa partenaire

L'entrée du personnage dans la série	Première apparition du personnage (ou mention)	Saison 3 (épisode 2)
	Description physique et du style vestimentaire	Goya est une femme grosse et blanche aux cheveux mi-longs blond, elle ne porte jamais de maquillage, les manches de son uniforme sont coupés et elle laisse la partie haute de la combinaison ouverte pour laisser apparaître un débardeur blanc
	Position dans l'espace social (dans la « hiérarchie »)	Goya fait peur, elle intimide, est violente physiquement et n'hésite pas à violer ou abuser sexuellement d'autres détenues, surtout les plus jeunes et nouvelles arrivées. Elle n'est pas en haut de la hiérarchie, mais détient quand même un pouvoir et use de sa corpulence pour intimider.
	Rapport aux violences sexuelles	Est montrée en train d'en commettre régulièrement sur d'autres femmes détenues
	Quelle est l'utilité, le rôle de ce personnage dans la narration ?	Au début ses apparitions sont souvent associées avec des choses très négatives, dans la dernière saison elle se retrouve plus à égalité avec le reste des personnages
Construction du personnage au début de la série	Caractère initial du personnage	Très agressive
	Relation avec les autres femmes incarcérées au début de la série	Très mauvaises, elle était chef d'un clan sans pour autant être <i>top dog</i> et n'hésitait pas à agresser sexuellement et à menacer

	Relation avec le personnage principal au début de la série	Mauvaise, Macarena a peur d'elle
Construction du personnage à la fin de la série	Caractère final du personnage	Une détenue l'humilie et la force à avaler un plat entier de boulettes de viande jusqu'à épuisement, au fil de la série Goya perd de son pouvoir
	Relation avec les autres femmes incarcérées à la fin de la série	Les relations ont changé, elle semble s'être assagie dans la cinquième saison il n'est plus question de violences sexuelles la concernant, elle participe avec le reste de l'équipe à un vol
	Relation avec le personnage principal à la fin de la série	La relation n'est pas bonne ni mauvaise, il semblerait qu'elle soit juste cordiale et pratique
	Dernière apparition (ou mention)	Saison 5, en salle d'interrogatoire
Fréquence d'apparitions du personnage		Goya apparaît de manière récurrente entre la troisième et dernière saison, elle tient un rôle plus important dans la dernière

ANNEXE F

Grille ancrée dans la littérature : Lesbianisme et grosseur

Catégorie	Thèmes	Source
La lesbienne <i>butch</i>	Définition et histoire	Halberstam, 2018; Rubin citée par Halberstam, 2018; Lapovksy Kennedy et Davis, 1992
	Différence avec les hommes cisgenres et hétérosexuels	Rubin, citée par Nestle, 1992
	Vêtements	Halberstam, 2018 ; Nestle, 1992
Grosseur	Dégoût	Shaw, 2006 ; Strings, 2019 ; LeBesco 2004 ; Rodrigues et Przybylo, 2018
	Moralisation de la corpulence	Carof, 2021 ; Strings, 2019 ; Harrison, 2021 ; Pausé et Taylor, 2021
	Laideur	Strings, 2019 ; Harrison, 2021 ; Rodrigues et Prybylo, 2018
Lesbianisme	Dégoût	Halberstam, 2018
	Prédation	Halberstam, 2018

	Vêtements et rapport à la féminité traditionnelle	Zimmerman, 2000 ; Hammidi et Kaiser, 1999 ; Samuels, 1999
	Apparence physique	Zipkin, 1999

ANNEXE G

Grille d'analyse : Les femmes grosses non lesbiennes dans les séries analysées

Titre de la série	Noms et surnoms ⁸⁴	Âge ⁸⁵	Rôle/rapport aux autres femmes détenues	Fréquence d'apparition
Orange is The New Black	Tasha Jefferson, « Taystee »	La vingtaine	Rôle central, Taystee joue le rôle principal dans certaines saisons. Elle est un personnage présenté comme drôle et intelligente notamment et s'entend très bien avec certaines des autres détenues, notamment Poussey Washington. Après la mort de cette dernière son attitude change beaucoup et Taystee traverse une grande période de dépression. À la fin de la série elle est libérée.	Récurrente
	Dayanara Diaz ⁸⁶ , « Daya »	Milieu de la vingtaine environ	Une autre des protagonistes du casting, Daya est très timide à son entrée à Litchfield cependant elle se révélera être très protectrice et entretien des bons rapports avec certains personnages. Daya est transférée dans les quartiers de haute sécurité après avoir tué un gardien de prison où elle développera une addiction à l'oxycontin, ses conditions	Récurrente

⁸⁴ Des personnages. Concernant les surnoms, seuls le ou les plus couramment utilisés seront indiqués ici.

⁸⁵ L'âge est estimé.

⁸⁶ L'actrice qui joue le rôle est légèrement grosse en début de série et a ensuite perdu du poids.

			d'incarcérations étant très violentes. Cela l'éloignera de sa famille.	
	Cindy Hayes, « Black Cindy »	La trentaine	Un des personnages importants du casting, elle a été la meilleure amie de Taystee avant de la trahir. Cindy est un personnage très jovial notamment et peut être amicale, elle peut aussi être très stratégique. À la fin de la série elle est libre.	Récurrente
	Galina Reznikov, « Red »	La soixantaine environ	Personnage important, presque de matriarche pour certaines des détenues. En début de série elle était cheffe de cantine et elle et son clan étaient craints. À la fin de la série Red est montrée atteinte de démence et est transférée au « SHU » (<i>Security Housing Unit</i>), en isolation après avoir tenté d'étrangler une détenue à la fin de la saison 6. Elle est transférée hors du SHU à un moment pour aider en cuisine et former des codétenues qui sont aussi ses amies.	Récurrente
Wentworth	Doreen Anderson, « Dor »	La trentaine	Doreen est un des personnages emblématiques des premières saisons. Elle entretient de bonnes relations avec le reste des détenues et joue parfois le rôle de médiatrice. Elle a un passif avec l'addiction aux drogues et aide certaines détenues à ce sujet. Elle est	Récurrente, quitte la série après la saison 5

			libérée durant la saison 5 et rejoint son compagnon et son fils.	
	Sue Jenkins, « Boomer »	Fin de trentaine	Boomer effraie par sa carrure et son comportement, bras droit de Franky, une cheffe de clan, elle n'hésite pas à intimider ni à se battre. Ses capacités intellectuelles sont abordées lors d'un épisode où elle rencontre un psychologue et il semblerait qu'elle présenterait un certain retard. Bien qu'elle soit initialement présentée comme très agressive et impulsive, au fil des épisodes son personnage se présente comme plus doux et compatissant selon les moments, par exemple elle va offrir un important soutien émotionnel à une détenue, Maxine, lorsque celle-ci suit une chimiothérapie.	Récurrente, elle apparaît dans toutes les saisons.
	Rita Connors, « Reets »	La quarantaine	La relation de Rita avec les autres détenues est particulière, en effet celle-ci est à la base une policière sous-couverture qui a infiltré un groupe de motards lorsqu'elle est incarcérée. Malheureusement ses collègues la trahissent et elle se retrouve alors réellement coincée en prison, devant cacher sa réelle identité alors que sa sœur, Ruby est elle aussi en prison et qu'elles entretiennent une relation	Récurrente, elle apparaît au début de la saison 6 et reste jusqu'à la dernière saison

			<p>conflictuelle (au début). Rita a fait en sorte de volontairement se retrouver incarcérée afin de protéger sa sœur. Elle entretient des relations tendues avec certaines détenues et se bat même contre trois prisonnières en même temps et n'hésite pas à aller jusqu'à tuer une détenue pour protéger sa sœur.</p>	
Locked Up	Soledad Nunez, « Sole » ⁸⁷	Dans la cinquantaine	<p>Sole joue un rôle presque maternel auprès des autres détenues. Elle n'hésite pas à prendre sous son aile dès son arrivée le personnage principal initial, Macarena. Elle la conseille et lui sert d'écoute lorsqu'elle en a besoin. Elle prend rarement part aux conflits et généralement cherche plutôt à alléger les tensions. Elle meurt à la suite de problèmes de cœur et était atteinte de la maladie d'Alzheimer à la fin de sa vie.</p>	Récurrente, entre la première saison et son décès dans la saison 4 (épisode 8)
	Antonia Trujillo Díez	Dans la cinquantaine	<p>Antonia est présentée avec un caractère joyeux et fort, on sait peu chose d'elle, mais elle travaillait en cuisine. Elle est peu impliquée dans les conflits et courses au pouvoir, elle est indépendante, mais bien intégrée avec son groupe d'amie.</p>	Récurrente mais peu présente tout de même entre les saisons 1 à 4

⁸⁷ Au début de la série l'actrice qui joue le rôle de Sole était grosse mais a ensuite perdu beaucoup de poids, cela n'a pas été abordé dans la série et ne fait pas l'objet de scénarisation.

ANNEXE H

Grille d'analyse : Les femmes lesbiennes non grosses dans les séries analysées

Titre de la série	Noms et surnoms	Âge	Rôle/rapport aux autres femmes détenues	Fréquence d'apparition
Orange is the New Black	Alex Vause, « Vause »	Dans la trentaine	Vause est présentée comme manipulatrice et comme la raison pour laquelle la protagoniste principale de la série, Piper est incarcérée. Elle s'entend bien avec les autres détenues, mais reste toutefois dans son coin. Elle et Piper traverseront des hauts et des bas, mais entretiendront à nouveau une relation romantique. À la fin de la série elle est transférée dans une autre prison où se trouvent d'autres détenues déjà présentes dans la série plus tôt et Piper lui rend visite.	Récurrente, elle apparaît dans toutes les saisons.
	Nicole Nichols, « Nicky »	Dans la trentaine	Nicky est présentée initialement comme ayant un caractère assez espiègle, impulsif et fort, elle est directe et très claire sur ses intentions lorsqu'il s'agit de flirter avec d'autres détenues. Nicky était addictive à la drogue et au moment de son introduction dans la série était sobre depuis un certain temps, toutefois dans la saison 4 elle recommence à en consommer après avoir été transférée dans les quartiers de haute sécurité.	Personnage récurrent qui apparaît dans toutes les saisons

			Très proche de Red, celle-ci va l'aider à redevenir sobre et à la fin de la série lui passe le flambeau pour devenir la cheffe de cantine.	
Poussey Washington	Dans la vingtaine	Personne importante dans la série, meilleure amie de Taystee pour qui elle a développé des sentiments amoureux à certains moments (non réciproques). Elle s'entendait bien avec beaucoup des autres détenues et a connu des épisodes de dépression est devenue alcoolique à un moment. Son décès a grandement impacté les autres personnages de la série.	Récurrente jusqu'à son meurtre commis par un des gardiens de la prison lors d'une protestation pacifique à la fin de la saison 4. Des mentions la concernant apparaissent dans les saisons qui suivent et elle apparaît dans un flashback.	
Patricia Miller, « Tricia »	Début vingtaine	Tricia jouait un rôle secondaire dans la série, mais s'entendait bien avec les autres détenues, elle était touchée par des problèmes d'addiction de drogue. Elle est contrainte d'aller au SHU, en isolation pour devenir sobre. Elle	Tricia apparaît dans la saison 1, mais meurt dans celle-ci des suites	

			recommence à consommer de la drogue après qu'un des gardes l'ai forcé à en vendre. Elle finit par ingérer le sac entier, le gardien qui l'a forcée à vendre de la drogue fera passer sa mort pour un suicide pour couvrir ses arrières. Tricia était très proche de Red et Nicky qui ont essayé de l'aider et elles seront très marquées par son décès.	d'une surdose, de rares mentions à son personnage sont toutefois faites plus tard.
Wentworth	Franky Doyle	Début trentaine environ	Très impulsive, Franky n'hésite pas à entre en conflit avec d'autres détenues, mais se montre protectrice avec ses proches. Elle et Bea, le personnage principal initial vont lutter pour la place de <i>top dog</i> , Franky l'obtiendra en première. Elle a entretenu plusieurs relations amoureuses avec des détenues, mais c'est avec la première psychologue de la prison, Bridget Westfall qu'elle va entamer une relation aussi bien quand elle était encore incarcérée qu'au moment de sa cavale et de sa libération. Elle fait partie des victimes de Lucy Gambaro, Juicy, avec qui elle a été contrainte d'avoir un rapport sexuel afin de pouvoir bénéficier d'une protection.	Récurrente entre les saisons 1 et 7. Moment où elle redevient libre

	<p>Allie Novak, « Sugar Tits »</p>	<p>Fin vingtaine environ</p>	<p>Le personnage d'Allie est incarcéré en même temps que ses complices avec qui elle formait un groupe qui cherchait à punir les personnes qui échappaient à la justice. Elle a un passif d'addiction avec les drogues et fait une rechute durant son incarcération, mais Bea qui est alors <i>top dog</i> va l'aider à redevenir sobre. Elle va devenir <i>top dog</i> elle-même à un moment et s'engage dans de conflits très violents avec certaines détenues. Il s'agit du personnage qui développe le plus de relations amoureuses/intimes avec d'autres personnages importants. Elle a notamment embrassé Franky et était la petite amie de Bea Smith, le personnage principal initial avant son décès et a ensuite entretenu une relation avec Ruby.</p>	<p>Récurrente entre ses débuts dans la saison 4 jusqu'à la saison 8</p>
	<p>Ruby Mitchell, « Roo »</p>	<p>La vingtaine</p>	<p>Ruby a un côté espiègle, peut parfois être impulsive et n'hésite pas à flirter avec Allie Novak. Pour autant n'hésite pas à se battre quand elle juge cela nécessaire même si elle sait que des problèmes de santé passés peuvent s'aggraver lors de contacts physiques violents. Elle gagne le respect de certaines détenues après avoir remporté un combat de boxe clandestin. Au fil des épisodes elle s'est</p>	<p>Récurrente entre la saison 6 et 8, la dernière saison.</p>

			engagée dans des conflits avec certaines détenues qui ont beaucoup d'influence.	
Locked Up	Saray Vargas de Jesús, « La gitana »	Milieu vingtaine environ	Saray entretient des rapports très conflictuels avec l'ensemble des détenues sauf avec la <i>top dog</i> (Zulema) qui est comme une sœur pour elle et Estefania dont elle est amoureuse et avec qui elle a entretenu une relation. Elle est le bras droit de la <i>top dog</i> et peut faire preuve d'une grande violence physique y compris envers des personnes qui ne sont pas détenues. Lorsque Macarena est incarcérée, son ex, Estefanía va faire des avances à celle-ci ce qui lui déplaira énormément et elle n'hésitera pas à menacer Macarena en retour. Elle suivra Zulema jusqu'en cavale, mais celle-ci finira par la trahir.	Récurrente dans toutes les saisons, sauf la dernière, la cinq. Elle apparaît néanmoins libre, elle assistera à l'enterrement de Zulema et dansera sur son cercueil pour lui rendre un dernier hommage.
	Estefanía Kabila. « Rizos »	Milieu vingtaine environ	Rizos entretient globalement une bonne relation avec les autres détenues. Dès sa rencontre avec Macarena elle tombe sous son charme et essaie de <i>flirter</i> avec elle, les deux finiront par avoir une relation amoureuse.	Récurrente dans toutes les saisons

ANNEXE I
Tableau thématique

Catégories	Réplique	Série	Saison	Épisode	Timecode
Lezzy	“Rocka-lezzie girlfriend”	Orange is The New Black	1	3	00:05:28
Lesbos	Wait, did you not know we were lesbos ?”	Orange is The New Black	3	4	00:31:33
Stud	“She’s what we call a “stud” .”	Orange is The New Black	1	3	00:35:53
	“Fucking the prison’s lead stud isn’t what I meant.”		5	7	00:24:27
Butch	“I’d take all the butch ones and I’d put them in a “little boy’s wing”, and I’d separate them from the general community.”	Orange is The New Black	1	3	00:36:03
	“Butchy”		1	4	00:28:14
	“For two whole years, and then she dropped my butch ass for you”.		1	4	00:28:26
	“You can’t blame a stupid kid when you’re the poster child for all things butch!”		3	4	00:18:36
	“Oh, look like butchy want to play.”		5	7	00:40:15

	"And it's Mr. Butch to you!"		5	6	00:40:26
	"Fuck off, butchy, it's mine."	Wentworth	4	5	00:02:09
	"Don't you butchy me, you skinny-ass chopstick!"		4	5	00:02:12
Daddy	"Daddy can protect you from the criminal element"	Orange is The New Black	2	3	00:01:38
Cherry	"Only trying to make friends with the cherry-"	Wentworth	3	4	00:29:38
Lesbians	"Lesbian request denied."	Orange is The New Black	1	3	00:35:23
	"Lesbians... can be very dangerous. It's the testosterone"		1	3	00:36:28
	"Of course I do, you stupid lesbian."		1	6	00:32:45
	"Chapman a stone cold lesbian and she put you through your paces"		1	10	00:41:12
	"Nobody is talking about conceding my heard-earned position as Lord of the Lesbians"		3	4	00:15:12
	"Tell her how much it sucks to be in prison. How everybody's a lesbian."		7	5	00:30:17

	"Drug mule, federal prison, lesbian inmate wife, cookie cake thief."		7	5	00:41:05
Dyke	"Not everyone wants a diesel dyke"	Orange is The New Black	2	4	00:12:07
	"Fucking dykes"		3	4	00:18:94
	"You are a smug little dyke, aren't you ?"		2	9	00:54:33
	"I am a big, smart dyke"		2	9	00:54:38
	"All the dykes and your mom."		3	3	00:53:25
	"Just a big old dyke who refuses to apologize for it."		3	4	00:18:56
	"And let me tell you, your story, a tale of wickedness and depravity, a thieving dyke."		3	4	00:49:39
	"Suck my big fat dyke dick, you hateful piece of shit!"		3	4	00:50:13
	"A big, stupid, stubborn... pussy-loving dyke."		3	4	00:53:37
	"The dykes does tech."		5	4	00:25:20
Bull dyke	"You got a big, angry bull dyke on your side now"	Orange is The New Black	3	12	00:08:28

	“You want some more, ya sick, bull dyke bitch ?” .	Wentworth	3	4	00:39:57
	“Why don’t you just shut your mouth, you fat, ugly, old bull dyke?”		3	8	00:19:30
Queer	“You’re right, I’m not normal. I’m queer.”	Orange is The New Black	3	4	00:31:31
Gay	“I’m not gay.”	Orange is The New Black	1	10	00:01:27
	“Because that’s, like, the gayest thing on the planet and even I know that.”		3	4	00:14:38
	“That is an ugly stereotype... about gay men.”		3	4	00:14:44
	“And also, we have a thriving artistic community, which I know is so important to you gays.”		5	7	00:24:10
	“I’m all giggly and gay for you.”		5	11	00:30:15
	“Yeah, I’m pretty sure you’re gay all the time.”		5	11	00:30:17
	“I’m just no typically “gay” gay” .”		5	11	00:30:21
Fag	“God was the original fag.”	Orange is The New Black	3	4	00:14:08
	“Jesus was a fag.”		3	4	00:50:25

Faggot	“Well, faggot or no... It’s time he learn who really runs shit ‘round here.”	Orange is The New Black	5	10	00:20:31
Muff muncher	“But I don’t know if you know about that ‘cause you’re a muff muncher”	Orange is The New Black	3	11	00:12:11
Fat	“Yeah? Well, you’re fat”	Orange is The New Black	1	4	00:28:45
	“My lawyer is fat and his name is Wesley Weeks”		1	12	00:51:05
	“I’m probably gonna get fat”		2	1	00:19:59
	“They said the fatties would be the ones askin’ for an extra tray”		2	1	00:35:57
	“You callin’ me fat?”		2	2	00:05:34
	“Why don’t you just shut your mouth, you fat, ugly, old bull dyke?”	Wentworth	3	8	00:19:30
	“I’m just a fat, worthless slag, right ?”		3	11	00:38:20
Grosse	“Elle disait que j’étais grosse. Un gros porc.”	Locked Up	4	2	00:33:46
Big	“I am a big, smart dyke”	Orange is The New Black	2	9	00:54:38
	“Just a big old dyke who refuses to apologize for it.”		3	4	00:18:56

	“A big, stupid, stubborn... pussy-loving dyke.”		3	4	00:53:37
	“You got a big, angry bull dyke on your side now”		3	12	00:08:28
Husky	“Whose side are you on, husky hula doll?”	Orange is The New Black	4	12	00:20:47
Gorda (traduit en « gros lard »)	“Mange les putains de boulettes, gros lard. ”	Locked Up	4	6	00:23:24

ANNEXE J

Tableau récapitulatif des extraits vidéos analysés

Série	Saisons	Épisodes (avec time code)	Court résumé
OITNB	1	1 (00:40:37)	Boo se trouve à la cantine et se rapproche de Red pour lui demander un pudding, un dialogue s'en suit
	3	4 (00:17:36)	Il s'agit d'un flashback montrant un épisode de la vie de Boo avant la prison. Boo sort d'un bar lesbien avec une femme, elles s'embrassent, au moment de partir pour aller chez Boo un jeune homme les insulte, Boo l'empoigne et le menace vigoureusement, la femme avec qui elle était le lui reproche et part
	3	12 (00:07:44)	Boo tente de faire comprendre à une autre détenue que cette dernière a subi des violences sexuelles et qu'elle va l'aider à se venger
	7	13 (01:19:58)	Boo est à la cantine avec d'autres détenues et se lève de table pour aller aux toilettes
Wentworth	3	1 (00:19:06)	Juicy participe à un mouvement de révolte organisé par les femmes contre un durcissement des règles de la prison
	3	11 (00:37:06)	La directrice de la prison, Vera, surnommée « Vinegar Tits » par les femmes incarcérées, amène Juicy (qui se déplace en fauteuil roulant à la suite d'une altercation) aux toilettes. Il s'agit d'un prétexte pour la menacer et lui faire avouer

			qu'elle est la personne qui lui a transmis l'hépatite C lors de la révolte qu'il y a eu dans l'épisode 1 de cette même saison
	5	6 (00:39:20)	Juicy se rend à l'infirmerie afin de recevoir des soins dentaires, une des victimes qu'elle a violée par le passé se fait passer pour le dentiste afin d'accéder à la salle et se venge en lui coupant la langue
	6	8 (00:31:12)	Juicy aide à organiser et gérer les paris d'un combat de boxe clandestin organisé dans les douches de la prison
Locked Up	3	2 (00:09:05)	Goya entre dans sa cellule et vient intimider une des autres femmes en lui disant qu'elle est obligée de lui obéir et de performer certains actes sexuels
	3	2 (00:22:56)	La femme que Goya a menacée lui plante un poing américain doté de piques dans le bas du ventre
	4	6 (00:20:08)	Une autre détenue que Goya a jeté d'une balustrade après que celle-ci ait tenté de se venger des sévices que lui a infligés Goya en la poignardant est de retour après une période de convalescence. Elle force Goya à manger un bac entier rempli de boulettes de viande à la cantine jusqu'à épuisement
	5	8 (00:38:57)	Goya est au commissariat avec sa petite-amie et complice, elles vont être placées en détention et parle de leurs futurs

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMCZYK, Amy., & LIAO, Yen-Chiao. (2019). Examining Public Opinion About LGBTQ-Related Issues in the United States and Across Multiple Nations. *Annual Review of Sociology*, 45(1), 401-423. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-073018-022332>
- ADMIN, M. (2022, 3 juin). Incarceration of Women Is Growing Twice as Fast as that of Men. *Equal Justice Initiative*. <https://eji.org/news/female-incarceration-growing-twice-as-fast-as-male-incarceration/>
- ALMEDA, Elisabet. (2005). Women's imprisonment in Spain. *Punishment & ; Society*, 7(2), 183-199. <https://doi.org/10.1177/1462474505050442>
- ALSOP, Elizabeth. (2019). Sorority flow : the rhetoric of sisterhood in post-network television. *Feminist Media Studies*, 19(7), 1026-1042. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667066>
- AMARI, S., "Intersectionnalité, lesbianité et postcolonialité", Les cahiers du CEDREF [Online], 21 | 2017, Online since 10 December 2017. URL: <http://journals.openedition.org/cedref/1055>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cedref.1055>
- BELLEMANTE, Joseph (2011). *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*. Paris : L'Harmattan.
- BLAKE, M. (2019, 26 juillet). « Orange Is the New Black » underscored Netflix's disruptive potential. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2019-07-25/orange-is-the-new-black-netflix-hit>
- BOERO, Natalie (2012). *Killer FAT. Media, Medecine and Morals in the American "Obesity Epidemic"*. États-Unis : Rutgers University Press
- BOP Statistics: *Inmate Gender*. (s. d.). https://www.bop.gov/about/statistics/statistics_inmate_gender.jsp
- BREY, Iris (2016). *Sex and the Series. Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*. Paris : Les Éditions Libellus

- CAMERON Erin, Russell Constance (2016). *The Fat Pedagogy Reader. Challenging weight-based oppression through critical education*. New York : Peter Lang Publishing
- CAROF, Solenne (2021). *Grossophobie. Sociologie d'une discrimination invisible*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- CEREZO, Ana. I. (2016). Women in Prison in Spain : The Implementation of Bangkok Rules to the Spanish Prison Legislation. *European Journal on Criminal Policy and Research*, 23(2), 133-151. <https://doi.org/10.1007/s10610-016-9323-0>
- COLLINS, P. H. (2005). *Black Sexual politics : African Americans, gender, and the new racism*. Éd. Routledge New York and London.
- COLONNA, Vincent (2010). *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*. Paris : Éditions Payot et Rivages
- COOPER, Charlotte (2016). *Fat Activism. A Radical Movement*. Bristol: HammerOn Press.
- DECARVALHO, Lauren. J. (2021). "'I'm not weird. I'm just like everybody else' : intersections of embodiment, incarceration, and mental illness on *Wentworth* and *Orange Is the New Black*". *Feminist Media Studies*, 1-13. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1992792>
- DECARVALHO, Lauren. J. (2020). Visible Only Behind Bars : How Indigenous Australian Women Reframe and Reclaim their Experiences on *Wentworth*. *Women's Studies in Communication*, 44(1), 65-80. <https://doi.org/10.1080/07491409.2020.1781314>
- DESBARATS, Carole. (2016). *Orange Is the New Black*. *Esprit*, Novembre (11), 53. <https://doi.org/10.3917/espri.1611.0053>
- DE WASSEIGE, Mathieu (2014). *Séries télé US : L'idéologie prime time*. Paris : L'Harmattan.
- ELIZABETH SHAW, Andrea (2006). *The Embodiment of Disobedience. Fat Black Women's Unruly Political Bodies*. États-Unis : Lexington Books

- FDEZ, J. (2021, January 14). ¿Cuánto aporta la ficción española al PIB? ¿Cuánto empleo genera? *El España±Ol*.
https://www.elespanol.com/bluper/television/20191126/aporta-ficcion-espanola-pib-empleo-genera/446706040_0.html
- FLEURIMA, F. (2022, 26 septembre). *Why Does Hollywood Keep Using Fat Suits ?* The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2022/09/23/movies/fat-suits-hollywood.html>
- FOUCAULT, M. (1994). *Histoire de la sexualité T. I La volonté de savoir*. Éd. Gallimard, France.
- GHOSH, Sanjukta. T. (2016). Politics of Representation. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 1-5. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss693>
- GIVENS, Ori. (2016, July 21). About the Unbearable Whiteness Behind “Orange Is the New Black.” *Advocate.Com*.
<https://www.advocate.com/arts-entertainment/2016/7/21/about-unbearable-whiteness-behind-orange-new-black>
- GONZALEZ VAN CLEVE, Nicole (2016). *Crook County. Racism and Injustice in America’s Largest Criminal Court*. Californie : Stanford University Press.
- GORDON, Aubrey. (2021). *What We Don’t Talk About When We Talk About Fat*. Beacon Press.
- GUILTENANE, C. (2018). 12 LGBTQ+ films with –gasp! – happy endings. *Digital Spy*.
<https://www.digitalspy.com/movies/a860419/gay-lesbian-lgbtq-films-happy-ending/>
- HA, Anthony. (2013, October 21). *TechCrunch+*. https://techcrunch.com/2013/10/21/netflix-orange-is-the-new-black-most-watched/?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLnNvbS8
- HALBERSTAM, Jack (2018). *Female Masculinity* (20th Anniversary Edition). Londres: Duke University Press.
- HALBERSTAM, Jack (2000). “Drag King” in ZIMMERMAN, Bonnie *Lesbian Histories and Cultures* (vol 1). New York: Garland Publishing. P. 247.
- HALL, Stuart. *Cultural Studies, 1983. A Theoretical History*. Londres : Duke University Press

- Hampton, Nia. (2016, July 5). The latest season of “Orange Is the New Black” is for white people. *The Baltimore Sun*. <https://www.baltimoresun.com/citypaper/bcp-070616-screens-oitnb-20160705-story.html>
- HARRISON, Da’Shaun, L. (2021). *Belly of the Beast. The Politics of Anti-Fatness as Anti-Blackness*. Californie : North Atlantic Books
- HENSLEY, Christopher (2002). *Prison Sex. Practice and Policy*. États-Unis : Lynne Rienner Publishers
- HINOJOSA, E. (2022). Dead Lesbian Syndrome is very much alive. *Sur in English*. <https://www.surinenglish.com/six/dead-lesbian-syndrome-20220520184705-nt.html>
- IBRAHIM, Samantha. (2021, août 31). Sarah Paulson regrets « Impeachment » fat suit : « Fat phobia is real » . *New York Post*. <https://nypost.com/2021/08/31/sarah-paulson-regrets-wearing-fat-suit-in-impeachment-series/>
- KEAST, Jackie (2021, octobre 29). It will be in history in terms of what it did for the industry: Farewell to Wentworth. *IF Magazine*. <https://if.com.au/it-will-be-in-history-in-terms-of-what-it-did-for-the-industry-farewell-to-wentworth/>
- L. (2021, June 2). *Fategories – Understanding the Fat Spectrum*. Fluffy Kitten Party. <https://fluffykittenparty.com/2021/06/01/fategories-understanding-smallfat-fragility-the-fat-spectrum/>
- LEBESCO, Kathleen (2004). *Revoltng Bodies ? The Struggle to redefine fat identity*. États-Unis: University of Massachusetts Press
- LEIGEY, Margaret. E., & Johnston, M. E. (2015). The Prevalence of Overweight and Obesity Among Aging Female Inmates. *Journal of Correctional Health Care*, 21(3), 276-285. <https://doi.org/10.1177/1078345815588171>
- LE FÈVRE-BERTHELOT, Anaïs (2020). *Speak Up ! Des coulisses à l’écran, voix des femmes et séries américaines à l’orée du XXe siècle*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle

- LAWSON, M. (2017, April 27). Why Locked Up has become Spain's biggest breakout TV hit. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/apr/27/locked-up-spain-biggest-breakout-tv-hit-prison-drama>
- LEWIS, Maria (2020). Flipping the script : Wentworth's game-changing representation. (s. d.). *ACMI : Your Museum of Screen Culture*. <https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/flipping-the-script-wentworths-game-changing-representation/>
- LOW, Elaine. (2019, July 18). Inside 'Orange Is the New Black's' Unlikely Journey to Become Netflix's Most-Watched Original. *Variety*. <https://variety.com/2019/tv/features/orange-is-the-new-black-final-season-netflix-jenji-kohan-1203270374/>
- LOXHAM, Abigail. (2021). Transnational (post)feminist television drama made in Spain. *Feminist Media Studies*, 1-16. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1996416>
- LYONS, R., Jr. (2019, July 19). Netflix Says 105 million Subscribers Have Watched an Episode of Orange Is the New Black. *Slate Magazine*. <https://slate.com/culture/2019/07/orange-is-the-new-black-netflix-105-million-viewers.html>
- MAHIR, Wasif. (2021, 29 mars). 15 Most Expensive to Produce Netflix Original Series (& How Much They Cost To Make). *Screen Rant*. <https://screenrant.com/most-expensive-netflix-original-series-how-much-they-cost/#orange-is-the-new-black-2013---4-million-per-episode>
- MALAKIEH, Jamil. *Statistiques sur les services correctionnels pour les adultes et les jeunes au Canada, 2018-2019*. (2020, 21 décembre). <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2020001/article/00016-fra.htm>
- MARINEL. (2021). 22 Movies Where the Lesbians Get a Happy Ending. *A Little Bit Human*. <https://www.alittlebithuman.com/22-movies-where-the-lesbians-get-a-happy-ending/>
- Mediaweek. (2021, October 26). TV Guide: Wentworth the Final Sentence finale on Foxtel. *Mediaweek*. <https://www.mediaweek.com.au/tv-guide-wentworth-the-final-sentence-finale-on-foxtel/>

- MEYER, Ilan. H., Flores, A. R., Stemple, L., Romero, A. P., Wilson, B. D., & Herman, J. L. (2017). Incarceration Rates and Traits of Sexual Minorities in the United States : National Inmate Survey, 2011–2012. *American Journal of Public Health*, 107(2), 267-273. <https://doi.org/10.2105/ajph.2016.303576>
- MEYER, Silke. (2022, 6 janvier). Rethinking female incarceration : Road to prison paved with domestic abuse. *Monash Lens*. <https://lens.monash.edu/@politics-society/2021/07/30/1383557/rethinking-female-incarceration-road-to-prison-paved-with-domestic-abuse>
- MIRRELES, Tanner et Kispal-Kovacs Joseph (2013). *The Television Reader*. Canada : Oxford University Press
- MURRAY, Samantha., Wykes, J., & Pausé, C. (2014). *Queering Fat Embodiment*. Ashgate.
- News | World Prison Brief. (s. d.-b). *Prison Studies*. <https://www.prisonstudies.org/news/world-female-prison-population-60-2000>.
- ORBACH, Susie. (1978). *Fat Is Feminist Issue* (3rd Third Edition/Worn Pages). Berkley.
- Orange Is the New Black (2013). (s. d.-b). *Shot on What ?* <https://shotonwhat.com/orange-is-the-new-black-2013>
- PAUSÉ, Cat., & Taylor, R. S. (2021). *The Routledge International Handbook of Fat Studies (Routledge International Handbooks)* (1^{re} éd.). Routledge.
- POULAIN, Jean-Pierre (2009). *Sociologie de l'obésité*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Prison Insider. (2021, 2 février). Spain : prisons have lowest inmate population in 10 years. *Prison Insider*. <https://www.prison-insider.com/en/articles/spain-prisons-have-lowest-inmate-population-in-10-years>
- Ranked: Orange is the New Black Season Six (Part One) | AnorakZone.com. (2018, août). *The Anorak Zone*. <https://www.anorakzone.com/orangerankf1.html>
- RICORDEAU, Gwenola (2019). *Pour elles toutes. Femmes contre la prison*. Californie : Lux Éditeur

ROTHBLUM D. Esther et SOLOVAY Sondra (2009). *The Fat Studies Reader*. New York: New York University Press.

ROSE, Gillian (2016). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials (4th editon)*. Éditions Sage

RUBIN, G. (1999). Thinking sex : Notes for a radical theory of the politics of sexuality. Dans *Culture, society and sexuality : a reader* (p. 143 178). Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203966105-21>

SCHOENFIELDER, Lisa., & Wieser, B. (1983). *Shadow on a Tightrope : Writings by Women on Fat Oppression*. Aunt Lute Book Company.

SEPULCHRE, Sarah (2011). *Décoder les séries télévisées*. Belgique : Éditions De Boeck

SMITH, Anna. Marie. (2015). "Orange is the Same White". *New Political Science*, 37(2), 276-280. <https://doi.org/10.1080/07393148.2014.995401>

SMOYER, Amy. B., Divita, D., & Perrault, A. (2021). Masculine Embodiment Among Sexual Minorities in a Women's Prison. *Australian Social Work*, 74(2), 172-185. <https://doi.org/10.1080/0312407x.2020.1850818>

SNIDER, Stefanie. (2013). Introduction to the Special Issue : Visual Representations of Fat and Fatness. *Fat Studies*, 2(2), 114-117. <https://doi.org/10.1080/21604851.2013.782250>

SPENCER-ELIOTT, Lydia. (2022, 6 octobre). Please, Can The Movie Industry Stop Using Fat Suits ? *Grazia*. <https://graziadaily.co.uk/life/tv-and-film/matilda-the-musical-fat-suit-emma-thompson/>

Spain | World Prison Brief. (s. d.). <https://www.prisonstudies.org/country/spain>

STOKES, Jane (2013). *How to do Media and Cultural Studies (second edition)*. Éditions Sage

STRINGS, Sabrina (2019). *Fearing the Black Body. The Racial Origins of Fatphobia*. New York: New York University Press.

SYED, Aramani. (2022, 9 décembre). What to Know About the Controversy Surrounding The Whale. *Time*.
<https://time.com/6240001/the-whale-fatsuit-controversy/>

The Fat Culture Critic. (2021, 10 mai). *The Problem with Fat Suits* [Vidéo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UoZWG7oiGqQ>

The Sentencing Project. (2022, 23 novembre). *Incarcerated Women and Girls*. The Sentencing Project.
<https://www.sentencingproject.org/fact-sheet/incarcerated-women-and-girls/>

VEIGA, Y. (2016, April 7). 'Vis a Vis' conquista el mercado británico. *El Correo*.
<https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/tv/201604/07/conquista-mercado-britanico-20160406122121.html>

VIGARELLO, Georges (2010). *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité. Du Moyen- âge au XXe siècle*. Paris : Seuil.

VIGARELLO, Georges (2004). *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : Seuil.

Wentworth (2013 TV SERIES) | Prisoner Cell Block H Wiki | Fandom. (n.d.). *Prisoner Cell Block H Wiki*.
[https://prisonerblockh.fandom.com/wiki/Wentworth_\(2013_TV_SERIES\)](https://prisonerblockh.fandom.com/wiki/Wentworth_(2013_TV_SERIES))

WALSH, Savannah (2022, 13 décembre). « The Whale Director Darren Aronofsky : Fatphobia Criticism Makes No sense ». *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/12/the-whale-director-darren-aronofsky-fatphobia-criticism-makes-no-sense>

WARD David A., KASSEBAUM Gene G (2007). *Women's Prison : Sex and social structure*. États-Unis : Library of Congress Cataloging-in-Publication Date