

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORER L'INFLUENCE DE LA SÉRIE THE L WORD SUR LES IDENTITÉS ET LES COMMUNAUTÉS
LESBIENNES FRANCOPHONES À MONTRÉAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

AMINA RHANIM

AOÛT 2024

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

Un grand merci à tout·e·s ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce mémoire.

Merci à mes directrices, Stéfany Boisvert et Geneviève Pagé, pour votre temps, vos conseils et vos relectures. Votre soutien tout au long de mon parcours a grandement contribué à l'aboutissement de ce mémoire.

Merci également aux membres du jury, Joëlle Rouleau et Julie Ravary-Pilon. Vos remarques et suggestions ont été précieuses et m'ont permis d'améliorer la qualité de ce travail.

Merci aux participant·e·s de cette étude. C'était un plaisir de faire votre connaissance et d'échanger avec vous sur *The L Word*. Merci pour votre temps et pour la qualité de nos échanges.

Merci à l'Étage, l'espace de co-working LGBTQ+ du Village, qui m'a gracieusement prêté ses locaux pour mes groupes de discussion.

Merci au CAPED pour leur soutien financier.

Enfin, *last but not least*, un énorme merci à mes proches pour vos encouragements et votre amour inconditionnel. Un grand merci à ma mère, Corinne, et à mes frères et sœurs; à mon amour, Léa, et notre petit chat Zhadou; à Broken Cups.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 RECENSION DES ÉCRITS ET PROBLÉMATIQUE	4
1.1 Le pouvoir des représentations	4
1.1.1 Utiliser la représentation comme un outil de transformation sociale et d'identification	4
1.1.2 Représenter les lesbiennes à la télévision	6
1.2 La réception active des fans	8
1.2.1 La culture participative	9
1.2.2 Les pratiques et lectures subversives de fans	10
1.2.3 Les pratiques politiques et l'engagement des fans	11
1.3 Communautés et culture lesbienne	12
1.3.1 <i>The L Word</i> , un symbole culturel lesbien transnational	13
1.3.2 La réception de la série <i>The L Word</i>	14
1.3.3 Les communautés lesbiennes à Montréal	16
1.4 Problématique et questions de recherche	18
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE	20
2.1 Les théories de Stuart Hall dans les Cultural Studies	20
2.1.1 Le concept de culture	20
2.1.2 Les théories de la représentation	21
2.1.3 La théorie de la réception (codage/décodage)	22
2.2 Dés/identifications et relations parasociales	24
2.2.1 La dés/identification	24
2.2.2 Les relations parasociales et les communautés imaginées	25
2.3 Les théories féministes	26
2.3.1 Le concept d'intersectionnalité	26
2.3.2 Le (fe)male gaze	27
2.4 Les théories <i>queer</i>	28
2.4.1 L'hétéro et l'homo-normativité	28

CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	31
3.1 Positionnement de l’auteur·ice	31
3.2 Présentation de l’étude de cas	34
3.3 Le recrutement	35
3.4 Critère de sélection et description de l’échantillon	36
3.5 Présentation des participant·e·s	36
3.6 Les <i>focus groups</i>	37
3.7 La grille d’entrevue	38
3.8 L’analyse thématique	38
3.9 Les limites de la recherche	40
3.10 Les considérations éthiques	42
CHAPITRE 4 <i>THE L WORD</i> : LA "RÉFÉRENCE" LESBIENNE POUR LES LESBIENNES MONTRÉALAISES	43
4.1 <i>The L Word</i> : une référence transnationale et intergénérationnelle	43
4.1.1 « Ça devrait être gratuit pour les lesbiennes » : regarder la série malgré les difficultés d’accès au Québec	43
4.1.2 Un rite de passage lesbien	47
4.1.3 Un point de bascule dans les représentations lesbiennes	51
4.2 Représenter les lesbiennes de façon positive	54
4.2.1 Les lesbiennes vont bien !	54
4.2.2 <i>The L Word</i> - Entre nostalgie et réconfort : « C’est comme une soupe Lipton quand t’es malade »	56
4.2.3 Se réapproprier le L de <i>The L Word</i>	60
4.3 <i>The L Word</i> au sein de la culture populaire lesbienne	63
4.3.1 “This is the way that we live... and love!” : regarder <i>The L Word</i> pour comprendre les référents lesbiens	63
4.3.2 <i>The L Word</i> comme point de repère dans la culture populaire lesbienne	65
4.3.3 « Je sais que c’est mauvais, mais il faut que tu l’écoutes ! » : Une réception critique mais affectueuse de <i>The L Word</i>	68
CHAPITRE 5	71
L’INFLUENCE DE <i>THE L WORD</i> SUR LES IDENTIFICATIONS LESBIENNES, RACISÉES ET TRANS	71
5.1 L’influence de <i>The L Word</i> sur la formation de l’identité lesbienne	71
5.1.1 Découvrir son identité lesbienne et l’affirmer grâce à <i>The L Word</i>	71
5.2 L’identification et ses limites	74
5.2.1 Une identification partielle aux personnages	74
5.2.2 ‘You’re looking very Shane today’ : Shane comme modèle de réussite lesbienne	77
5.2.3 Les limites de l’identification	82

5.3 Les biais normatifs de <i>The L Word</i> : entre blanchité, cisnormativité et modèles corporels dominants	85
5.3.1 Reproduction des normes sociales dominantes.....	85
5.3.2 <i>The L Word</i> comme reproduction de la lesbienne blanche	90
5.3.3 Représentation de la transidentité : le personnage de Max.....	96
CONCLUSION.....	102
ANNEXE 1 « TWITTER EVENT PROTOCOL»	108
ANNEXE 2 THE CHART «LA TOILE»	109
ANNEXE 3 AFFICHE DE RECRUTEMENT	110
ANNEXE 4 QUESTIONNAIRE	111
ANNEXE 5 SCÈNES DIFFUSÉES.....	112
ANNEXE 6 PROFIL DES PARTICIPANT-E-S.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	117

RÉSUMÉ

Pour les minorités sexuelles ou de genre, les représentations dans la culture populaire ont une importance particulière en termes de points de repère, d'identification, de validation par autrui, de socialisation et de perception de leur existence au sein de la sphère collective. La série *The L Word*, créée par Ilene Chaiken en 2004 et diffusée sur la chaîne câblée Showtime jusqu'en 2009, est souvent décrite comme la première série télévisée lesbienne. Elle met en scène la vie d'un groupe d'amies lesbiennes et sa scène culturelle dans le quartier West Hollywood à Los Angeles. En représentant de manière positive et distinctive une culture et communauté lesbienne, la série s'est rapidement imposée comme une référence centrale dans la culture populaire occidentale, demeurant un point de repère et de rassemblement dans de nombreux pays pour celles s'identifiant comme lesbiennes.

Cette recherche utilise la méthodologie du *focus group* pour explorer les espaces de socialisation et de solidarité lesbienne que *The L Word* a contribué à créer et, ce faisant, examiner son influence sur le développement identitaire de certaines lesbiennes francophones à Montréal. Ce mémoire accorde également une attention particulière aux expériences des groupes et identités sous-représentées, voire stigmatisées dans la série, soit les personnes trans et racisées, et discute de l'influence de cette représentation sur leur propre identité et sentiment d'appartenance. L'étude se base sur la participation de 13 Montréalais-e-s francophones qui ont partagé l'influence que la série *The L Word* a eue sur la construction de leur identité lesbienne et sur leur lien avec leurs communautés.

Mots clés : *The L Word*, Lesbienne, Queer, Représentation, Télévision, Identité, Communauté, *Focus group*, *Cultural Studies*, LGBTQ+

ABSTRACT

For sexual or gender minorities, representations in popular culture are of particular importance in terms of landmarks, identification, validation by others, socialization, and the perception of their existence within the collective sphere. The TV series *The L Word*, created by Ilene Chaiken in 2004 and broadcast on the cable network Showtime until 2009, is often described as the first lesbian show. It portrays the lives of a group of lesbian friends and their cultural scene in the West Hollywood neighborhood of Los Angeles. By positively and distinctly representing lesbian culture and community, the series quickly became a central reference in Western lesbian popular culture, remaining a landmark and gathering point in many countries for those identifying as lesbians.

This research employs the focus group methodology to explore the spaces of lesbian socialization and solidarity that *The L Word* has contributed to creating, and to examine its influence on the identity development of certain French-speaking lesbians in Montreal. This thesis also pays particular attention to the experiences of underrepresented or stigmatized groups and identities within the series, notably trans and racialized individuals, seeking to understand the impact of this representation on their own identity and sense of belonging. The study involves 13 Montreal-based French-speaking participants who shared the influence that *The L Word* series has had on shaping their lesbian identity and their connection to their communities.

Keywords: *The L Word*, Lesbian, Queer, Representation, Television, Identity, Community, Focus group, Cultural Studies, LGBTQ+

INTRODUCTION

Dès le début des années 2000, on observe une montée en visibilité de la diversité sexuelle dans l'espace public et dans les médias d'Amérique du Nord (Porfido, 2007 : 57). D'abord, la série populaire *Queer As Folk* (QAF) (Showtime, 2000-2005) a présenté un groupe d'hommes homosexuels et a été reconnue comme la première série dans laquelle tous les personnages principaux sont « gays et fiers de l'être ». Elle a ainsi permis une meilleure visibilité de l'homosexualité masculine (Porfido, 2007 : 57). Quelques années plus tard, la série *The L Word* (TLW) (Showtime, 2004-2010) a offert une visibilité lesbienne similaire à QAF. Créée par l'auteure-productrice Ilene Chaiken, s'identifiant elle-même comme lesbienne, TLW est la première série d'Amérique du Nord centrée spécifiquement sur les lesbiennes, leurs communautés et leurs styles de vie (Ladendorf, 2010 : 267). La série représente alors non seulement des personnages lesbiens, mais aussi, pour la première fois, des espaces de sociabilité et des événements lesbiens. En effet, des recherches ont mis en lumière la tendance de la télévision à dépeindre « une existence solitaire pour les lesbiennes - la poignée de personnages lesbiens que l'on voit n'interagit qu'avec des personnages hétérosexuels » (Warn, 2006 : 6)¹. Au contraire, *The L Word* se distingue en offrant une représentation collective des lesbiennes et en rendant cette identité visible en dehors de l'intimité (Warn, 2006 : 6). Selon plusieurs recherches, elle a donc eu une influence significative, non seulement en étant la première à représenter une communauté de personnages lesbiens, mais aussi « parce que c'est une émission qui interroge et critique continuellement la représentation lesbienne elle-même » (Jonet & Williams 2008 : 153). Après une pause de dix ans, la série est de retour sous le nom de *The L Word : Generation Q* (2019-2023), cette fois-ci chapeauté par la *showrunner* Marja-Lewis Ryan et produite par Tatiana Suarez-Pico.

Les représentations des minorités sexuelles dans les séries télévisées sont importantes à identifier et à analyser et relèvent intrinsèquement du politique. Les représentations médiatiques permettent en effet de montrer certaines réalités et d'élargir le champ des possibilités, d'influencer les mentalités et, ce faisant, de participer à la construction et au partage collectif de savoirs, de normes et de valeurs (Hall, 1997 : 1-4). *The L Word* a présenté un modèle novateur qui n'avait pas encore été exploré à la télévision, offrant ainsi à de nombreuses lesbiennes la possibilité de découvrir ou de forger leur identité et d'approfondir leur

¹ Les citations en anglais ont été traduites en français par l'auteure de ce mémoire.

compréhension de leurs communautés. La série a également fourni un accès précieux aux références et au vocabulaire propres à la communauté lesbienne (Pratt, 2008).

Les communautés de téléspectateur-riche-s de *The L Word* ont d'ailleurs commencé à se former avant même la diffusion de l'épisode pilote (Pratt, 2008 : 116). Par exemple, le blog *OurChart* a été un espace important pour les fans de la série, de même que AfterEllen.com, PlanetOut.com et Autostraddle. La série a aussi contribué à la création de plusieurs espaces de discussion hors-ligne autour des épisodes, notamment dans des bars lesbiens locaux où les épisodes étaient diffusés (Warn, 2006).

Les enjeux amenés par la série *The L Word* sont alors multiples : tout d'abord, celui de la visibilité des lesbiennes dans les téléséries (ou à la télévision) qui souvent n'échappent pas aux stéréotypes hétéronormés et hypersexualisés (Marolleau, 2015 : 307). Ensuite, la série offre un moyen d'identification, permettant aux lesbiennes de s'identifier aux personnages et aux relations homosexuelles (Ladendorf, 2008 : 123). L'identification à un ou plusieurs personnages peut influencer nos perceptions du monde ou notre propre personnalité et identité (Mulvey, 1975). Enfin, un autre enjeu apporté par *The L Word* est celui du sentiment de communauté qu'elle diffuse (Pratt, 2008 : 123; Warn, 2006 : 7). En représentant des communautés lesbiennes à l'écran, la série a su rassembler les téléspectateur-riche-s (tant en ligne que hors ligne) et finalement alimenter des communautés. Cependant, plusieurs identités ont été négligées dans la série, notamment celles des personnes trans et/ou racisées, qui ont été soit invisibilisées soit représentées à travers des stéréotypes.

Compte tenu du caractère unique de la série *The L Word* et de la diversité des enjeux qu'elle soulève, ce mémoire s'intéresse spécifiquement à cette série télévisuelle mettant en scène des personnages lesbiens, diffusée de 2004 à 2009. Il explore son influence auprès d'un groupe cible particulier : les lesbiennes francophones de la région montréalaise, 20 ans après sa première diffusion. L'objectif, en analysant la réception et l'appropriation des représentations véhiculées par *The L Word*, est de comprendre en profondeur le rôle joué par la série dans la construction des identités et des communautés lesbiennes francophones montréalaises. En effet, cette série a eu une influence considérable sur la culture populaire lesbienne, et comme nous l'avons vu précédemment, les représentations ont le pouvoir d'influencer les mentalités et de participer ainsi à la construction et au partage collectif des savoirs, normes et valeurs (Hall, 1997).

Les principaux objectifs sont : 1) Comprendre le rôle de *The L Word* dans la construction des identités de certaines lesbiennes francophones montréalaises. 2) Explorer si la série leur a permis de trouver ou de se sentir plus proches d'une communauté lesbienne en étant davantage exposées à ces références. 3) Voir comment les téléspectateur·rice·s utilisent les séries télévisées pour se découvrir et accéder à des informations sur les communautés lesbiennes. 4) Apporter des données uniques sur la réception des personnages trans et racisés, en examinant si ces représentations ont fait se sentir représentées les communautés concernées.

Ce mémoire de recherche contient 5 parties. La première partie est consacrée à la recension des écrits pertinents en lien avec le sujet d'étude, ainsi qu'à la problématique et la question de recherche. J'explique notamment le rôle des représentations médiatiques en tant que transformateur social et moyen d'identification, puis l'enjeu spécifique des représentations lesbiennes à la télévision. Je fais également référence à la culture participative des fans et à leurs pratiques et lectures subversives. Enfin, je présente plus précisément des écrits sur les communautés lesbiennes à Montréal, ainsi que sur la place de la série *The L Word* dans la culture populaire lesbienne et la réception par les téléspectateur·ice·s.

Dans le deuxième chapitre, je présente le cadre théorique et conceptuel qui a servi de fondement à cette recherche. J'aborde des concepts clés tels que la représentation médiatique, la réception, l'identification, les relations parasociales et l'intersectionnalité, de même que certains concepts issus des théories *queer*, comme l'homonormativité et l'hétéronormativité.

Le troisième chapitre détaille la méthodologie employée pour mener cette étude. Je présente d'abord mon positionnement en rapport avec mon sujet d'étude et je justifie le choix d'une approche qualitative basée sur des groupes de discussion. J'y explique également la démarche de recrutement des participant·e·s, ainsi que les techniques d'analyse des données.

Le quatrième chapitre est dédié à la présentation des résultats obtenus à partir des groupes de discussion, concernant la place de la série *The L Word* au sein des communautés lesbiennes. Nous voyons plus particulièrement son rôle de référence transnationale et transgénérationnelle, le bousculement qu'elle a provoqué en représentant les lesbiennes de façon positive dans les médias, et sa place dans la culture populaire lesbienne, jusqu'à en devenir un rite de passage pour certaines personnes s'identifiant comme lesbiennes.

Enfin, le dernier chapitre présente d'autres résultats issus des groupes de discussion, en mettant l'accent sur l'identification à la série et aux personnages, l'influence de la série sur la construction identitaire des participant·e·s, ainsi que la réception et l'influence des représentations trans et racisées sur les parcours des personnes concernées.

CHAPITRE 1

RECENSION DES ÉCRITS ET PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre vise à présenter les savoirs existants autour du sujet de recherche. Dans un premier temps, je m'intéresse à la représentation médiatique en tant qu'outil de transformation sociale et d'identification, puis j'aborde plus spécifiquement la question des représentations lesbiennes à la télévision. Ensuite, je me penche sur la culture participative des fans, en examinant leurs pratiques et lectures subversives des contenus médiatiques. Ceci amène à constater la façon dont ces pratiques peuvent se traduire en engagements politiques et communautaires. Enfin, je m'attarde sur les écrits portant sur la place qu'occupe la série *The L Word* en tant que symbole culturel lesbien transnational, avant d'analyser les différentes réceptions et interprétations de cette série par les téléspectateur-ice-s. Je présente également le dynamisme des communautés lesbiennes à Montréal. Finalement, ces constats concernant l'état de la littérature scientifique mène à la formulation de ma question centrale et des sous-questions qui ont guidé cette recherche.

1.1 Le pouvoir des représentations

1.1.1 Utiliser la représentation comme un outil de transformation sociale et d'identification

Feilitzen et Linné (1975) définissent l'identification médiatique comme l'action de trouver des similarités ou d'idéaliser une figure médiatique et vivre viscéralement à travers elle. Ils envisagent cette identification de deux manières : l'identification par similitudes (*similarity identification*) et l'identification souhaitée (*wishful identification*). Ochman (1996) souligne que les représentations positives des personnages médiatiques qui partagent des similitudes avec un-e individu-e peuvent ainsi produire des changements positifs dans la perception de soi. Les médias peuvent également servir de modèles d'identification et d'inspiration. L'étude de Sarah Gomillion et Traci Giuliano (2011), chercheuses en psychologie, qui porte sur l'influence des représentations médiatiques sur les identités gaies, lesbiennes et bisexuelles, montre que les médias influencent la réalisation de soi, le *coming-out* et les identités des personnes LGB (lesbiennes, gays, bisexuelles) en leur offrant des modèles et des sources d'inspiration. Leur recherche mixte (sondage et entretiens auprès de femmes et d'hommes LGB) a en effet révélé que les modèles médiatiques LGB procurent un sentiment de fierté, d'inspiration et de réconfort. Leurs résultats suggèrent qu'une augmentation de la représentation positive des personnes LGB dans les médias pourrait donc avoir un impact bénéfique sur leurs constructions identitaires. Ainsi, selon ces chercheuses,

l'identification à des modèles médiatiques positifs peut contribuer à la construction de l'identité personnelle, être une source de fierté et d'inspiration, et encourager l'affirmation de soi.

De même, une recherche de Kivel et Kleiber (2000 : 223) montre que le visionnement de séries télévisées peut servir à la projection identitaire. Iels rapportent notamment les propos d'un participant qui révèle avoir regardé les séries *Dallas* et *Dynastie* parce qu'elles lui permettaient de voir d'autres possibilités de vie en tant qu'homme homosexuel vivant à la campagne. Autrement dit, il ne voyait pas ces produits culturels comme de simples divertissements, mais les étudiait et les utilisait au contraire comme un dispositif d'apprentissage. L'identification est alors double : le participant possède des similarités avec certains personnages (l'orientation sexuelle), mais souhaite aussi avoir une qualité de vie plus satisfaisante en tant qu'homme gay en milieu rural. La *wishful identification* est alors un moyen d'espérer quelque chose de meilleur pour le participant.

Toutefois, bien que plusieurs études soulignent les impacts positifs que peut avoir la visibilité médiatique sur les identifications sexuelles, d'autres, comme Tara Chanady (2020 : 37), docteure en communication de l'Université de Montréal, critiquent néanmoins le fait que les fictions télévisuelles reproduisent souvent certaines normes, telles que la pression à se conformer à une norme lesbienne (comme la monogamie ou l'intégration dans un environnement hétérosexuel), la féminité stéréotypée et la monosexualité qui mène à invisibiliser la bisexualité.

Enfin, la représentation médiatique peut aussi avoir un rôle éducatif important. Kuan Chung (2007) propose par exemple d'utiliser les images médiatiques comme outil pédagogique pour aider les enfants à déconstruire les stéréotypes concernant les personnes gays et lesbiennes. Dans ce contexte, le travail de Ava Parsemain dans son livre *The Pedagogy of Queer TV* (2019) est aussi particulièrement pertinent. Selon Parsemain, le divertissement peut en effet avoir une fonction éducative, notamment dans le domaine de l'éducation sexuelle, en offrant des réponses à diverses questions liées à la sexualité et aux relations affectives, souvent de manière plus variée et positive que l'éducation formelle offerte par l'école ou les parents. Parsemain analyse notamment comment des séries comme *Glee* (2009-2015), *Empire* (2015-2020), *RuPaul's Drag Race* (2009-en cours), *Transparent* (2014-2019) ou *Sense8* (2015-2018) proposent une forme d'éducation par la voie du divertissement : les éléments esthétiques de ces productions peuvent notamment fonctionner pédagogiquement, par exemple en suscitant l'empathie, ce qui peut être particulièrement utile dans l'éducation sexuelle *queer*. Selon elle, la télévision, à travers les processus

d'identification et de connexion émotionnelle qu'elle suscite, peut donc aider les téléspectateur-riche-s à mieux comprendre leurs propres sentiments et identités, de même que ceux des autres. Ce processus s'inscrit dans une conception des identités culturelles, y compris sexuelles et de genre, comme étant construites au sein de discours et de représentations (Butler, 1993 ; Hall & du Gay, 1996). Ainsi, une part importante du rôle pédagogique de la télévision réside dans sa capacité à faciliter l'identification *queer* en offrant des représentations diverses de la *queerness*, tout en permettant aux téléspectateur-riche-s de procéder à leur éducation par elleux-mêmes, sans employer des discours ouvertement moralisateurs.

En somme, le pouvoir des représentations a été documenté et envisagé autant comme un vecteur d'éducation, d'évolution et transformation identitaire, que d'imposition de l'hégémonie sociale et culturelle.

1.1.2 Représenter les lesbiennes à la télévision

Bien que les personnages lesbiens aient commencé à apparaître à la télévision état-unienne dans les années 1970, leur représentation a longtemps été limitée et demeure encore stéréotypée. L'étude de Marguerite Moritz (1994) sur le traitement des personnages lesbiens à la télévision mentionne que le premier personnage ouvertement gay dans les médias états-uniens a fait son apparition en 1972 dans le film *That Certain Summer* (Johnson, 1972); elle mentionne toutefois qu'il a fallu attendre le milieu des années 1980 pour voir émerger les premières histoires lesbiennes dans des comédies et des drames. Les lesbiennes y étaient surtout dépeintes comme étant asexuées, rarement impliquées dans des relations intimes et craignant d'être exposées publiquement comme lesbiennes. De son côté, Vito Russo, historien du cinéma, constate dans son ouvrage populaire *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1981) que les représentations gaies et lesbiennes au cinéma état-unien ne sont ni suffisantes, ni satisfaisantes, en particulier les représentations lesbiennes qui sont relativement absentes et invisibilisées derrière une vision masculine de l'homosexualité (Russo, 1981). Dans sa thèse sur les représentations lesbiennes à la télévision qui reprend à plusieurs reprises les travaux de l'historien, Emilie Marolleau (2015) évoque le fait que la loi a ignoré les relations lesbiennes en punissant les relations homosexuelles masculines, sans prendre en compte l'existence des relations féminines. Par ailleurs, elle mentionne que l'invisibilité lesbienne pourrait être due à l'utilisation majoritaire des termes « gays » et « homosexuels » pour décrire les lesbiennes, des termes qui sont généralement associés aux hommes.

Dans son article sur les récits de l'homosexualité féminine à la télévision populaire, Tara Chanady (2021) mentionne que la représentation de l'homosexualité entre femmes dans les séries nord-américaines a connu une explosion importante dans les trente dernières années, en passant de la censure presque totale au début des années 1990, à une popularisation des personnages lesbiens dans les émissions grand public. Toutefois, elle mentionne que malgré cette augmentation des représentations, ces dernières sont souvent encadrées par des structures hétéronormatives et des normes patriarcales dans un cadre néolibéral. Chanady amène un élément important : celui de l'hypervisibilité de la lesbienne féminine, jeune, blanche, homogène et apolitique dans les médias populaires. Ce modèle lesbien est souvent appelé « *lesbian lipstick* » (lesbienne féminine) et a notamment été discuté par Ann Ciasullo (2001), chercheuse et professeure en études de genre et des sexualités. Il correspond à l'image véhiculée par les médias d'un modèle de féminité qui va dans le sens des diktats de genre dominants. Selon Ciasullo, il s'agit d'un modèle de féminité désirable, ce qui en fait un facteur de visibilité dans les médias, mais qui contribue néanmoins à l'invisibilité lesbienne, car leur féminité conventionnelle les rend indissociables des femmes hétérosexuelles et met ainsi à l'écart les lesbiennes masculines/*butch*².

Dans un même ordre d'idées, Michaela Johnson (2022) procède dans sa thèse à une analyse qualitative des représentations lesbiennes à la télévision et évoque d'autres stéréotypes que l'on retrouve dans les productions médiatiques, plus connus sous le terme de « *tropes* »³, tels que celui de la méchante lesbienne (« *Evil Lesbian* ») et de la lesbienne morte (« *Dead Lesbian* »), des modèles identifiés précédemment par Liz Millward, chercheuse en étude de genre (2017). Vito Russo (1981) souligne d'ailleurs dans son ouvrage que Hollywood a longtemps associé l'homosexualité à la dangerosité, en considérant toute personne qui dévie de l'hétérosexualité comme un danger pour la société. Concernant les lesbiennes, Russo explique que leur dangerosité était perçue comme résidant dans leur appropriation des rôles traditionnellement réservés aux hommes, tels que celui de désirer les femmes ou d'avoir une indépendance sociale et sexuelle.

Le phénomène de la lesbienne morte, plus connu sous l'appellation « *Bury Your Gays* », fait référence à la prévalence de mort lesbienne dans les séries télévisées. En 2019, il s'agissait de 33% des personnages lesbiens qui mourraient dans les séries selon le Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD) qui

² Traditionnellement, dans la culture lesbienne, le terme « *butch* » fait référence à une personne (qui n'est pas un homme cisgenre) dont l'expression du genre et les traits se présentent comme traditionnellement « masculins ».

³ Un trope peut être défini comme « un thème ou un dispositif commun ou surutilisé » (Johnson, M.C., 2022). L'utilisation du mot anglais trope a été privilégiée dans ce mémoire, car il n'existe pas à ce jour de traduction française appropriée.

analyse chaque année la représentation LGBTQ+ dans les médias. Initialement, les personnages lesbiens étaient souvent cantonnés aux rôles de « méchantes », prédatrices de jeunes femmes hétérosexuelles jusqu'à une mort violente (Millward et al., 2017), ce qui contribuait ainsi à renforcer le message de la déviance sexuelle (Kite et Deaux, 1987). De tels tropes visent à déshumaniser le personnage lesbien, soit en le tuant, soit en le rendant négatif et peu sympathique, empêchant ainsi l'identification du public.

De plus, bien que les représentations lesbiennes soient plus nombreuses ces dernières années, comme le montrent les derniers rapports du GLAAD, les personnages lesbiens restent souvent isolés, il est rare de voir plus de deux ou trois personnages lesbiens dans une même émission. Comme le souligne Sarah Warn (2006 : 06), la télévision a souvent dépeint les lesbiennes dans une existence solitaire, en les montrant interagir principalement avec des personnages hétérosexuels, et rarement avec d'autres femmes lesbiennes ou bisexuelles, sauf lorsqu'elles sont en couple. C'est pourquoi Warn (2006 : 06) mentionne que la contribution la plus radicale de *The L Word* à la visibilité lesbienne réside dans le fait d'avoir mis en scène une véritable communauté lesbienne, plutôt qu'une représentation isolée. En montrant des lesbiennes interagir au sein d'une communauté lesbienne, la série a apporté une visibilité inédite à leur sentiment d'appartenance communautaire.

Ainsi, les stéréotypes entourant les personnages lesbiens, l'évacuation d'espaces et de cultures lesbiennes, de même que l'absence de performances de genre subversives qui ne cadrent pas avec l'image de la « lesbienne acceptable » (*lipstick lesbian*) empêchent une représentation plus diverse des lesbiennes à la télévision. Les personnages lesbiens apparaissent ainsi aseptisés, retirés de leur contexte, ce qui contribue à véhiculer une image dénuée d'éléments problématiques pour la culture hétéronormative dominante (Goyette, 2016).

1.2 La réception active des fans

Ce survol de la littérature sur les représentations lesbiennes dans les médias nous permet de comprendre les enjeux entourant leur visibilité, souvent limitée et stéréotypée, ainsi que l'importance des représentations comme outils de transformation sociale et d'identification. Il importe désormais de se pencher sur l'état de la recherche concernant les enjeux de réception de ces représentations par les téléspectateur·rice·s et les communautés de fans qui se forment autour d'elles. Étant donné les problématiques expliquées ci-dessus et la faible présence des représentations lesbiennes à la télévision, on constate l'émergence de réseaux de fans actifs qui s'approprient et négocient les contenus de façon

participative. Les pratiques spectatoriennes des fans lesbiennes prennent ainsi diverses formes, allant de la réinterprétation subversive par les fanfictions à la mobilisation politique et communautaire autour des enjeux de représentation. Les trois sous-sections suivantes explorent la culture participative des fans, des lectures et pratiques subversives par ces dernier·e·s, ainsi que de leur engagement politique et communautaire.

1.2.1 La culture participative

La culture participative au sein des médias peut prendre différents aspects, tels que la création de contenus, l'implication dans des communautés en ligne ou encore une implication sociale ou politique. Henry Jenkins (2012), spécialiste des médias numériques, décrit la culture participative comme l'action d'un large groupe qui produit et partage des médias, qui réagit souvent de manière critique aux produits des médias de masse et fait circuler de manière fluide ce qu'il crée à travers différents publics de niche. Selon Jenkins, pour les fans, regarder des séries est donc le début et non la fin du processus de consommation des médias. Ses travaux ont exercé une grande influence sur le développement des études de fans et ont contribué à la légitimation de ces études dans la recherche universitaire, à une époque où les fans et leurs pratiques étaient pathologisé·e·s.

Depuis quelques années, la culture participative a pris une nouvelle forme grâce à Internet qui facilite les échanges entre fans malgré les distances physiques (Jenkins, 2006 : 5). Clément Combes, dans sa thèse sur l'activité spectatorielle dans les séries télévisées (2013), souligne une tension entre l'aspect individualisé de la consommation de séries et l'horizon relationnel offert par les multiples espaces en ligne dédiés, tels que les sites internet, les forums de discussion et les blogues. Selon lui, ces plateformes en ligne contribuent à la formation d'un sentiment plus ou moins vif d'appartenir à une communauté d'expérience partagée autour des séries. En effet, les plateformes de discussion comme les blogues occupent une place de plus en plus importante dans nos pratiques de visionnement, devenant de « nouveaux espaces de plaisir sériel », comme le mentionne Combes. Ces sites, blogues et forums de discussion ont bouleversé les modalités d'accès, non seulement aux séries elles-mêmes, mais aussi à leurs amateur·ice·s. Ces espaces en ligne permettent aux fans de débattre, d'échanger et de confronter leurs interprétations. Ils servent également à résumer des épisodes et à partager des informations sur les séries. En somme, Combes avance que ces plateformes facilitent la création d'une communauté active autour de l'expérience de visionnage des séries télévisées, malgré la nature individualisée de leur consommation initiale.

De même, selon John Fiske (1989), les fans sont des acteur·ice·s compétent·e·s qui ont leur propre interprétation et appropriation des œuvres culturelles. Il défend l'idée que la culture populaire est un espace de négociation où les significations sont constamment remises en question et redéfinies par les fans. De telles recherches viennent donc contredire certaines théories selon lesquelles les fans seraient passif·ve·s face aux éléments culturels⁴. À l'instar de Fiske, nous verrons avec la série *The L Word* que les fans discutent et critiquent la série télévisée en remettant en question les normes qu'elle diffuse.

1.2.2 Les pratiques et lectures subversives de fans

Les fanfictions sont un moyen pour les fans de s'approprier les personnages de leurs séries préférées et de créer de nouvelles significations. Originaires de la fin des années 1960, les fanfictions ont pris naissance dans les réponses à la série *Star Trek* (1966). Les fans ont créé de l'art, de la musique, des histoires qu'ils ont compilés dans des fanzines vendus à travers les Etats-Unis et dans les conventions de fans. Dans les années 1990, Internet a ensuite rendu les fanfictions plus accessibles, puisque les plateformes d'échange ont permis aux fans de discuter de leurs personnages préférés et des théories sur leur série culte (Koehm, 2018 : 4). L'étude de Bacon-Smith (1992) sur les activités des femmes fans a par ailleurs révélé leur engagement particulièrement important dans la production de littérature, d'art et de critique. En effet, selon la chercheuse, les femmes ont utilisé les communautés de fans comme un moyen de s'exprimer plus librement et de communiquer avec d'autres personnes qui partagent leurs intérêts. Hanmer (2014), quant à elle, a étudié plus spécifiquement l'impact des fanfictions sur la communauté de fans lesbiennes de la série *Xena: Warrior Princess* (1995-2001). De nombreuses fanfictions en ligne sur *Xena* ont en effet formé des discours politiques et un activisme lesbien autour des représentations lesbiennes ou des femmes qui inspirent une certaine force et indépendance.

De même, l'étude de Richard Berger (2010) sur les fanfictions *queer* montre que les fans lesbiennes tirent du plaisir de la communauté fandom et de l'identité lesbienne dans le processus de lecture et d'écriture de fanfictions en ligne. Les lesbiennes forment en effet un groupe avec une longue tradition de relecture et de contre-lecture active des textes hétéronormatifs, car elles ont longtemps été invisibilisées ou stéréotypées dans les médias. La pratique de la fanfiction soutient et renforce donc les identités lesbiennes en ligne, tout en suggérant une « normalisation » de l'expérience lesbienne d'une manière positive et

valorisante pour de nombreuses fans *lesbiennes en devenir*. Selon Koehm (2018), les fanfictions sont donc un espace d'*empowerment* (empouvoirement) pour les minorités sexuelles et de genre, permettant même à de nombreuses fans de s'affirmer (Busse, 2017). Une étude de 2018 a d'ailleurs interrogé des jeunes LGBTQ+ engagé-e-s activement dans une communauté de fans en ligne (Craig & McInroy, 2018 : 7). Parmi les personnes interrogées, 72,3% des répondant-e-s ont déclaré que leur participation à la communauté de fans en ligne avait contribué positivement à leur identité. Les participant-e-s à la communauté de fans ont également fait leur *coming-out* à leurs parents plus tôt que les non-participant-e-s à cette communauté.

1.2.3 Les pratiques politiques et l'engagement des fans

Certains fans vont au-delà des lectures et pratiques subversives autour des textes médiatiques en s'engageant dans des actions politiques et communautaires directement inspirées par leur appartenance à la communauté de fans. L'étude de Mélanie Bourdaa (2016) sur les fans du couple lesbien Lexa et Clarke (Clexa) dans la série *The 100* (The CW, 2014) illustre ce phénomène. Leur appartenance à cette communauté de fans a servi de levier pour un engagement politique et militant. Les fans ont en effet organisé une collecte de fonds pour *The Trevor Project*, une association états-unienne venant en aide aux jeunes personnes LGBTQ+ qui ont tenté de se suicider (Bourdaa, 2016 : 79). Les fans ont récolté 140 000 \$ pour l'association, au nom de Lexa. Bourdaa mentionne également la création d'espaces intellectuels de questionnement sur les enjeux de représentation, avec la création du *ClexaCon*, convention annuelle de fans axée sur les femmes membres de la communauté LGBTQ, « un refuge physique et communautaire » selon les dires de l'auteurice (Bourdaa, 2016 : 110). Ce genre d'événement montre le désir des fans de se rassembler et de créer de nouveaux liens sociaux avec des personnes qui partagent des intérêts similaires (Delwiche & Henderson, 2012; Larsen & Zubernis, 2012).

Ce désir de se rassembler et de créer des liens entre elleux est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les fans de certaines émissions ont créé des espaces d'écoute collective. L'article de Jihyun Kim (2020) sur l'expérience de regarder la télévision avec d'autres personnes montre que ce qu'il appelle le « co-viewing » (visionnement collectif) permet de faciliter les interactions sociales et de créer un sentiment de communauté. Il mentionne que selon une étude du *Interactive Advertising Bureau*, 93% des personnes s'engagent dans une forme de co-viewing qui peut être en ligne, sur les réseaux sociaux ou des plateformes

de visionnement collectif; ou hors ligne. Ces pratiques de visionnement collectif sont notamment utilisées par les fans des séries populaires comme *Game of Thrones*⁵, *Rupaul Drag Race*⁶ et *The L Word*⁷.

Les fans ont aussi des pratiques de mobilisation, qui peuvent se matérialiser en autant d'efforts et d'actions menées pour résoudre des problèmes sociaux ou politiques. Dans son article sur les cultures de fans, Guerrero-Pico (2017) décrit la façon dont les fans de télévision font un usage stratégique des médias sociaux en l'utilisant comme un outil pour lancer des campagnes comme le « Save Our Show ». Elle souligne la création de relations de collaboration entre les fans et les producteur·ice·s dans le contexte de ces campagnes. Par exemple, dans l'objectif de sauver la série *Fringe* de son annulation, les fans ont créé un « protocole » (voir Annexe 1), un recueil d'instructions à suivre pour être visibles sur les réseaux sociaux (Guerrero-Pico, 2017). En ce sens, les fans représentent une culture de la participation (Jenkins, 2012), exprimée dans les communautés de fans par des interactions, des activités, un activisme et un partage.

1.3 Communautés et culture lesbienne

La section précédente a mis en lumière l'existence de réseaux de fans actifs : certain·e·s fans s'approprient les récits de leurs personnages préférés à travers des pratiques et lectures, d'autres vont même jusqu'à se mobiliser pour sauver leur émission favorite ou se rassembler autour de causes politiques, comme ce fut le cas avec la collecte de fonds pour le *Trevor Project* organisée par les fans de *The 100*. Constatant l'engagement marqué des communautés de fans, en particulier lesbiennes, il importe désormais de nous concentrer spécifiquement sur notre étude de cas, la série *The L Word*, et notre population cible, les lesbiennes montréalaises. Notre objectif est de comprendre plus précisément la place qu'occupe *The L Word* dans la culture lesbienne ainsi que la réception de cette série à l'international. Nous ferons également un bref survol des espaces de socialisation lesbiens à Montréal, afin de mieux cerner le contexte dans lequel s'inscrit notre objet d'étude.

⁵ <https://sf.funcheap.com/city-guide/game-thrones-viewing-party/>

⁶ <https://www.3dollarbillbk.com/rsvp/ropaulsseason15viewingparty>

⁷ <https://www.autostraddle.com/what-its-like-to-host-an-l-word-generation-q-viewing-party-with-your-ex/>

1.3.1 *The L Word*, un symbole culturel lesbien transnational

The L Word a eu un impact significatif, non seulement parce qu'elle est la première série à intégrer et à soutenir une communauté de personnages lesbiens, mais aussi « parce qu'il s'agit d'une série qui interroge et critique en permanence la représentation lesbienne elle-même, tant dans la culture dominante que dans la culture lesbienne » (Jonet & Williams 2008 : 153). Dans une thèse de doctorat écrite par Leah Barbara Caluzzi à l'Université de Melbourne en 2015, on peut lire que même si la série n'a pas été diffusée à la télévision australienne depuis 2009, elle est toujours très discutée au sein des communautés lesbiennes. Selon Caluzzi, *The L Word* a connu un succès indéniable, non seulement aux États-Unis, mais aussi à l'échelle mondiale. La série a été distribuée dans plus de 45 pays par *MGM Worldwide Television*, et a également été téléchargée (légalement et illégalement) dans de nombreux autres pays. La popularité de la série se reflète dans sa longévité, ainsi que dans l'imposante culture de fans en ligne qui s'est développée autour d'elle. Elle a même engendré une série dérivée intitulée *The Real L Word* (Chaiken, 2010) qui a adopté un style de faux-documentaire pour suivre la vie de six jeunes lesbiennes à Los Angeles.

Dans son étude réalisée en 2017 aux États-Unis, Isabel Baskin (2017 : 24) a mené des entretiens avec sept femmes s'identifiant comme lesbiennes, gays, bisexuelles ou queer et inscrites au Swarthmore College. Elle note que toutes les participantes à son étude considèrent *TLW* comme une importante représentation lesbienne, « un symbole culturel dans la télévision lesbienne », et soutiennent que la série leur a servi de modèle de relations lesbiennes. L'année de son lancement, Showtime a créé un site internet encourageant les fans à se connecter et à discuter de la série. Plus tard, des blogues comme *Autostraddle*, *AfterEllen.com*, *PlanetOut.com* ont été créés, un portail Second Life ainsi qu'un site hébergeant un dérivé du tableau fictif *The Chart*⁸ (Annexe 2) a donné aux lesbiennes un accès important à leurs communautés et une façon d'interagir facilement au-delà des frontières géographiques (Kessler, 2013 ; Himberg, 2014 : 294).

⁸ Il s'agit d'une référence à « The Chart », ou « La Toile » en français, qui consiste en une compilation de toutes les relations romantiques et sexuelles entre les personnages de *The L Word*. La toile a été introduite pour la première fois dans le premier épisode de la série par Alice Pieszecki, qui a réalisé à quel point la communauté lesbienne de Los Angeles est insulaire, et croit que les lesbiennes sont toutes liées par leurs rencontres sexuelles.

1.3.2 La réception de la série *The L Word*

Les recherches universitaires portant sur la série *The L Word* proposent davantage une lecture des représentations qu'une étude des diverses interprétations qui en ont été faites (Ladendorf, 10 : 267). La série a pourtant conjuré de vraies communautés, des communautés de personnes qui regardent, discutent et débattent de tous ses aspects, qui se retrouvent chaque semaine pour regarder les épisodes ensemble, dans des lieux privés ou publics, dans des bars ou des restaurants. Dans d'autres cas, les téléspectateur·rice·s ont discuté et débattu sur les blogues et les médias sociaux. Un lien émotionnel a donc été créé entre la série et les personnes qui la regardent et qui forment ensemble une communauté imaginée d'individu·e·s qui ne se connaîtront peut-être jamais personnellement (Baskin, 2017 : 56). *TLW* a donné aux téléspectateur·rice·s une validation personnelle, sociopolitique et culturelle à l'intérieur et au-delà de l'émission; ces dernières sont devenues membres de communautés médiatisées et imaginées (Kern, 2014). Certain·e·s participant·e·s de l'étude de Baskin ont mentionné se servir de la série comme d'une éducation au lesbianisme, puisqu'elle leur permet de comprendre ce à quoi les relations lesbiennes ressemblent (Kern, 2014 : 40).

Néanmoins, quelques études ont documenté certaines pratiques ou communautés interprétatives autour de cette série. Dans sa thèse, Pratt (2008 : 123) discute des communautés d'audience et de leurs réactions et utilisations de *The L Word* ; ses participant·e·s affirment que la culture populaire joue un rôle important dans la formation des communautés et que la série leur a permis de se sentir inclus·e·s. Les participant·e·s accordaient une importance particulière aux références et au lexique lesbien utilisé dans la série, abordant ce qui les fait rire, ou ce qui leur donne l'impression d'appartenir à une culture commune. Par exemple, ont été mentionnés les épisodes faisant référence ou représentant le Dinah Shore Open, Olivia Cruises, le Michigan Womyn's Music Festival, ou encore la traversée de la frontière canadienne pour un mariage lesbien. De nombreux groupes musicaux indépendants, queer ou queer-friendly, ont également été mis en avant dans la bande-son ou durant des prestations dans les épisodes, tels que Peaches et Goldfrapp. La série fait également souvent référence au lexique des lesbiennes en utilisant des expressions telles que « U-Haulin' It », « Hasbian » et « Every girl is straight, until she's not », ce qui fait rire et conforte les téléspectateur·rice·s (Pratt, 2008 : 125).

Toutefois, la réception de la série n'a pas été seulement positive : certain·e·s participant·e·s de l'étude de Pratt accusent la série de transphobie, d'homonormativité ou de racisme (Pratt, 2008 : 140). Selon Claire Carter, chercheure en étude féministe à l'Université de Régina, tout comme pour la série *Queer As Folk*,

The L Word est donc « le show qu'on adore détester », puisqu'il octroie certes une forme de visibilité et un espace pour un dialogue à propos des représentations *queer* et lesbiennes, mais représente néanmoins les lesbiennes de façon très limitée (2018:68). En effet, certaines téléspectateur·rice·s ont émis des critiques à l'égard de la série, notamment sur sa caricature du lesbianisme, son homonormativité, son invisibilisation des lesbiennes qui sortent de la blancheur, de la féminité et de la cisnormativité (Carter, 2018 : 68 ; Burns et Davies, 2009). En effet, la grande majorité des personnages est blanche et les personnages racisés vivent davantage de difficultés dans la série, tels que des enjeux d'alcoolisme, de mauvaise santé mentale. Les personnages ont aussi majoritairement une expression de genre très féminine et la masculinité est considérée comme une transgression (la transition de genre du personnage de Max). Toutefois, Moore (2009) et McFadden (2014) suggèrent que, malgré la représentation normative des femmes lesbiennes/*queer*, il existe d'autres lectures possibles des scènes, des personnages et des représentations générales qui remettent en cause le rejet simpliste de la série comme étant non critiques ou non *queer*.

Mais ces aspects négatifs ne sont pas forcément repoussoirs pour certain·e·s fans de la série qui adoptent une posture de « désidentification », en s'assurant que « ce n'est que du divertissement » et en précisant que cette fiction n'a pas besoin de refléter précisément la réalité. Dans ce processus, les téléspectateur·rice·s tentent alors d'ignorer les problèmes posés par la série en la qualifiant de simple élément de la culture marchande (Pratt, 08 : 144). Or, dans l'étude de Ladendorf (2008) en Suède, certain·e·s participant·e·s ont au contraire mentionné avoir arrêté la série car iels ne s'y retrouvaient pas; iels se sont désidentifié·e·s principalement à cause de la différence de classe sociale. En effet, les personnages principaux de la série font tous partie d'une classe sociale supérieure. Elles habitent dans de grandes maisons situées à West Hollywood (un des quartiers les plus chers des États-Unis), travaillent dans l'industrie de la mode, de la radio ou du cinéma, sortent très souvent et portent de beaux vêtements. D'autres participant·e·s mentionnaient avoir été déçu·e·s, avant de réaliser qu'il serait erroné d'exiger davantage de réalisme dans une série télévisée lesbienne que dans une série hétérosexuelle. La plupart des participant·e·s se sont identifié·e·s à des personnages, mais surtout aux dynamiques collectives et aux intrigues de la série (Ladendorf, 2008 : 123).

Ainsi, certain·e·s téléspectateur·rice·s de la série *The L Word* se sont avéré·e·s particulièrement dynamiques et engagé·e·s. Bien que nous n'ayons pas de littérature spécifique sur la réception de cette série au Québec, nous savons qu'elle a eu un certain impact à Montréal. En effet, l'une des célèbres soirées

lesbiennes montréalaises tire directement son inspiration de la série, témoignant de l'influence qu'elle a pu avoir sur les communautés lesbiennes de la métropole. Ces dernières ont d'ailleurs historiquement fait preuve d'un certain dynamisme communautaire.

1.3.3 Les communautés lesbiennes à Montréal

Les années 1980 sont souvent décrites comme « l'âge d'or du lesbianisme » à Montréal (Trembley & Podmore, 2015). En effet, Line Chamberland, sociologue et sexologue, mentionne qu'à partir de 1982, les lesbiennes au Québec ont connu une période de mobilisation importante qui s'est manifestée dans plusieurs domaines, comme le militantisme, la création d'une communauté et les activités culturelles (Chamberland, 2000). Les journées de visibilité lesbienne ont également commencé à être organisées annuellement et ont favorisé la visibilité et le réseautage au sein des communautés lesbiennes (Trembley & Podmore, 2015). Plusieurs publications lesbiennes significatives ont vu le jour dans les années 1980, comme « Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujourd'hui » ou encore « Ça s'attrape ». Les bars Labyris et Lilith, premiers établissements par et pour les lesbiennes à Montréal, ouverts en 1982, ont également favorisé les rencontres et les échanges.

De plus, l'École Gilford a été un centre communautaire et culturel important pour les lesbiennes montréalaises à partir de 1984. Établi dans une ancienne école primaire du quartier Plateau-Mont-Royal, ce collectif a rassemblé différents groupes de femmes et proposé diverses activités, notamment artistiques, des ateliers, un café et une revue imprimée, le tout géré de manière indépendante grâce à des collectes de fonds et de dons. Ce lieu de rassemblement communautaire, social et politique a accueilli jusqu'à 400 femmes lors de ses événements les plus populaires entre 1982 et 1984 (Boisvert & Boutet, 1998).

Malheureusement, les années 1990 ont marqué un tournant avec la disparition progressive de ces établissements emblématiques. Un phénomène de « déterritorialisation » s'est amorcé, décrit par Podmore (2001). Selon Chanady (2021), cette période a été caractérisée par une « chute » de la visibilité lesbienne à Montréal, en contraste avec la prolifération des bars, clubs et saunas pour hommes gais dans le Village. Seul le bar le Drugstore est resté ouvert pendant une longue période à Montréal (jusqu'en 2013). Ce bar était un point de rassemblement pour beaucoup de personnes, désormais laissés démunis face à un manque d'espace (Chanady, 2021).

Ce déclin des espaces lesbiens a concordé avec la consolidation du Village gai comme principal espace LGBTQ+ à l'échelle de la ville. Comme le souligne Remiggi (2000), cette expansion du « territoire queer » a contribué à l'effacement de la présence lesbienne dans l'espace urbain montréalais. L'invisibilité lesbienne à Montréal est ainsi devenue un enjeu récurrent, comme le montre la nouvelle campagne Habiter L'espace (2024) du Réseaux des lesbiennes du Québec.

Désormais, l'accent est mis sur les réseaux sociaux et les initiatives en ligne plutôt que sur des lieux physiques dédiés. Il ne reste maintenant plus aucun bar ouvertement lesbien à Montréal. Certes, la communauté lesbienne continue de créer des événements et des initiatives pour tenter de se rassembler, comme le réseau *Lez Spread the Word*, les soirées du collectif « L Night » (dont la nom est inspiré par la série *The L Word*) ou le collectif « Queen and Queer ». Cependant, ces espaces lesbiens sont souvent éphémères, temporaires, sans réelle institutionnalisation ou financement pérenne, en plus de dépendre des mobilisations communautaires.

Le réseau Lez Spread the Word (LSTW), fondé en 2012, visait initialement à unir la communauté lesbienne et queer de Montréal par le biais d'événements ponctuels. En 2014, LSTW a élargi son champ d'action en lançant la web-série *Féminin/féminin*, co-créée par Chloé Robichaud et Florence Gagnon. Cette série, qui s'inspire ouvertement de *The L Word*, tout en cherchant à offrir une représentation plus réaliste de la communauté locale, suit le quotidien d'un groupe de lesbiennes montréalaises. Elle a connu un succès notable : la première saison, diffusée sur le site web de LSTW, a été téléchargée plus d'un million de fois. La deuxième saison, sortie en 2018, a été diffusée sur ICI TOU.TV, la plateforme numérique de Radio-Canada, marquant ainsi une première pour la télévision québécoise.

La série, avec ses personnages diversifiés et ses intrigues ancrées dans la réalité québécoise, tente de naviguer entre représentation authentique et accessibilité pour un large public. Cette navigation reflète les défis inhérents à la création de contenu LGBTQ+ dans un paysage médiatique en constante évolution, où les exigences de visibilité et de viabilité commerciale doivent coexister avec le désir de représentation authentique et diversifiée (Rouleau, 2022; Ravary, 2020).

Ainsi, la série *The L Word* a eu une influence considérable sur la culture populaire lesbienne et sur certaines communautés. Diffusée dans de nombreux pays, certain·e·s téléspectateur·rice·s affirment que la série a joué un rôle clef dans leur construction de soi et qu'elle leur a procuré un sentiment d'inclusion. Malgré certaines critiques de la part des fans, certain·e·s ont particulièrement apprécié les références et

le lexique lesbien utilisés, qui leur donnait l'impression d'appartenir à une culture commune. *The L Word* est parvenue à former des communautés de fans à l'international, notamment grâce à des blogues populaires. Cependant, aucun·e chercheur·e n'est allé·e à la rencontre de téléspectateur·rice·s québécois·e·s, alors même que les communautés lesbiennes, particulièrement à Montréal, ont fait preuve d'un grand dynamisme. Il est d'autant plus intéressant d'explorer l'influence de *The L Word* sur ces communautés dans un contexte où les lieux de socialisation lesbiens se font plus rares dans la métropole, rendant difficile pour ces communautés de se retrouver dans des espaces physiques.

1.4 Problématique et questions de recherche

Cette série, diffusée sous le nom de *Elles* au Québec, fut l'une des premières en Amérique du Nord à offrir une représentation positive des communautés lesbiennes, devenant même un véritable symbole culturel lesbien selon plusieurs auteur·ice·s. Cette série a été particulièrement étudiée par les critiques de cinéma et les chercheur·e·s en études télévisuelles dans les débuts des années 2000. Plusieurs articles scientifiques ont été publiés, mais aussi des ouvrages collectifs majeurs, tel que *Reading 'The L Word': Outing Contemporary Television* de Kim Akass en 2006, *The L Word* de Margaret T. McFadden en 2014, ainsi que *Loving The L Word : The Complete Series in Focus* de Dana Heller en 2013. Or, bien que plusieurs études aient analysé les représentations lesbiennes dans la série, peu se sont penchées sur son influence réelle auprès des téléspectateur·ice·s, notamment en termes de processus de construction identitaire et communautaire. Bien qu'elle ait offert une visibilité sans précédent, certains groupes comme les personnes racisées, trans et les lesbiennes masculines/*butch* s'y sont sentis sous-représentés ou stigmatisés.

Montréal, ville réputée pour son esprit progressiste et son activisme, abrite par ailleurs une communauté lesbienne vibrante ancrée dans une riche histoire. L'influence de la série *The L Word* s'est manifestée de diverses manières dans la métropole québécoise. Elle a non seulement inspiré des initiatives locales comme le collectif « L Night », mais a également donné naissance à des événements communautaires, notamment des projections publiques qui ont rassemblé un grand nombre de personnes. L'impact culturel de la série s'étend également à la production artistique locale. Tel que mentionné précédemment, la série montréalaise *Féminin/féminin*, créée par le collectif Lez Spread the Word, s'est inspirée de *The L Word* en dépeignant les aventures d'un groupe d'amies lesbiennes dans le contexte montréalais. Par ailleurs, la plupart des études sur la réception de *The L Word* ont été menées dans des contextes anglophones. Il est

donc pertinent d'examiner sa réception à Montréal, offrant ainsi une perspective francophone qui pourrait révéler des similitudes, mais aussi des différences intéressantes dans la réception et l'interprétation de la série.

Plus encore, les recherches antérieures sur la réception de *TLW* se sont principalement concentrées sur les perspectives de femmes blanches cisgenres. Ce mémoire vise donc à élargir la perspective en mettant également en lumière les expériences et les réceptions de lesbiennes racisées et de personnes transmasculines qui ont regardé la série.

En adoptant une approche interdisciplinaire qui combine la science politique, les études culturelles, cinématographiques et de réception, cette recherche entend démontrer l'influence significative que peuvent avoir les séries télévisées. Elle souligne notamment la dimension politique de la culture populaire et l'importance des représentations lesbiennes diversifiées dans les médias.

Ce travail vise ainsi à explorer comment *The L Word* a résonné auprès de communautés souvent marginalisées dans les études de réception, offrant une perspective plus inclusive et diversifiée concernant l'influence de cette série emblématique.

Ma question centrale de recherche est la suivante : De quelles façons la série *The L Word* a-t-elle influencé les identités et communautés lesbiennes francophones à Montréal ?

Mes sous-questions sont les suivantes : De quelles façons l'identification aux personnages de *The L Word* a-t-elle pu influencer le développement identitaire des téléspectateur·rice·s lesbiennes ?

Comment la culture participative autour de *The L Word* a-t-elle contribué à l'intégration de certain·e·s fans dans des communautés lesbiennes ?

Quelles ont été les expériences et les réactions des personnes racisées et/ou trans s'identifiant comme lesbiennes par rapport à leur représentation dans la série ?

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Le présent chapitre vise à exposer les différentes approches théoriques et conceptuelles mobilisées pour analyser cette question de recherche portant sur la réception de la série *The L Word* par les lesbiennes francophones montréalaises. Dans un premier temps, je discute des *Cultural Studies* : ce cadre théorique m'a permis de saisir les différentes dimensions du phénomène étudié et de visibiliser les enjeux entourant les représentations médiatiques et leurs appropriations par les publics. J'expose en particulier les théories et concepts développés par Stuart Hall, tels que les notions de culture et de représentation, qui m'ont permis d'appréhender la place de la culture populaire, ainsi que les processus de production de sens et d'identités culturelles à l'œuvre. J'aborde ensuite la théorie de la réception (codage/décodage) afin de comprendre comment les représentations sont négociées par les publics. Puis, j'examine les théories féministes, en m'attardant sur les concepts d'intersectionnalité et de (fe)male gaze, essentiels pour saisir les enjeux de pouvoir et la dimension genrée que sous-tendent les représentations médiatiques. Enfin, je me penche sur les théories *queer*, en m'intéressant aux concepts d'hétéronormativité et d'homonormativité, puisqu'ils permettent d'interroger les normes de genre et de sexualité véhiculées par les représentations lesbiennes à l'étude. Ce cadrage théorique pluridisciplinaire vise à saisir la complexité des phénomènes étudiés, en articulant les dimensions culturelles, politiques et identitaires à l'œuvre dans la réception de la série *The L Word*.

2.1 Les théories de Stuart Hall dans les Cultural Studies

2.1.1 Le concept de culture

La télévision est considérée par une grande partie des *Cultural Studies (CS)* comme un média qui est constitutif de la culture, c'est-à-dire qui peut favoriser l'avènement d'une société plus égalitaire. La culture, dans le vocabulaire occidental traditionnel, est souvent associée à la « haute culture » ou « culture légitime ». Cependant, dans ce mémoire, j'élargie la notion de culture pour inclure les productions moins exclusives, que l'on nomme « culture populaire » ou « culture de masse » (Hoggart, 1970). La culture populaire, étant l'une des sources principales dans lesquelles les individu·e·s et les groupes puisent pour développer et maintenir leurs identités, joue un rôle constitutif et productif pour la formation identitaire. Selon Stuart Hall, la culture est un lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des idéologies de classe, race, ethnicité, sexualité, nationalité ou genre tentent

d'imposer leur hégémonie face à des minoritaires qui luttent discours au poing, traduisant toujours en d'autres langues - forcément hybrides et sans origine - les termes selon lesquels ils sont représentés (Hall, 2013 : 12).

Les CS mettent en évidence la manière dont la culture est produite et reproduite dans les interactions quotidiennes, et la manière dont elle est influencée par et influence à son tour les relations de pouvoir et les hiérarchies sociales. Les objets culturels, tels que les séries, sont donc des lieux de lutte pour le sens, de construction et de déconstruction des significations. Dans ce mémoire, j'utilise donc le concept de « culture » pour comprendre la façon dont la culture populaire autour des séries lesbiennes, en particulier *The L Word*, contribue à une dé/construction des significations de l'identité et des communautés lesbiennes. Les téléspectateur·rice·s ou fans ont possiblement puisé dans la série *The L Word* pour développer et maintenir leur identité lesbienne. Elles ont mobilisé ce que cette culture populaire leur a offert : des communautés (en ligne ou hors ligne), des référentiels communs, des personnages auxquels s'identifier, un aperçu de la vie culturelle lesbienne, etc.

2.1.2 Les théories de la représentation

Stuart Hall (1997) considère les représentations médiatiques comme des « pratiques signifiantes » dont le pouvoir réside dans leur capacité à construire des significations autour de pratiques sociales. Elles créent une illusion de vision objective tout en régulant les imaginaires sociaux (Cervulle & Quemener, 2008 : 76). Hall considère la culture comme une porte d'accès à la construction du monde social et un espace de confrontation d'idéologies et de tensions entre des mécanismes de domination et de résistance. Il estime que la première des grandes fonctions culturelles des médias modernes est :

La construction sélective du savoir social, de l'imagerie sociale à travers laquelle nous percevons les « mondes », les « réalités vécues » des autres, et la reconstruction, au moyen de l'imaginaire, de leurs vies et des nôtres en un « monde du tout », en une totalité vécue intelligible (2008 : 51).

En outre, Cervulle et Quemener (2018 : 29) se réfèrent aux théories politiques de Gramsci, selon lesquelles tout projet politique de transformation sociale doit inclure une lutte culturelle pour la représentation, puisqu'elle permet de modifier les idéologies et l'hégémonie. Pour citer Gramsci, toute lutte révolutionnaire nécessiterait alors « un front culturel à côté des fronts purement économiques et politiques » (Cervulle & Quemener, 2018 : 29). Pour appuyer leurs idées, les deux auteurs mentionnent les différentes luttes pour la reconnaissance sociale et culturelle des militant·e·s Noir·e·s, féministes et

lesbiennes dans les mouvements des années 1970 (Cervulle & Quemener, 2018 : 42). Fraser (2005 : 43), philosophe féministe, relie également les injustices socio-économiques aux injustices culturelles, ancrées dans les représentations et les cadres d'interprétation dominants. Selon elle, l'injustice culturelle résulte des modèles sociaux de représentation, d'interprétation et de communication (Fraser, 2005 : 17). La lutte pour la représentation et la reconnaissance culturelle est donc considérée comme une nécessité pour la transformation sociale, selon ces différent-e-s auteur-ice-s ; elle doit être menée de front avec les luttes économiques et politiques pour le changement social. Les représentations ont un pouvoir politique, un pouvoir de changement social et permettent aux minorités d'exister, de se penser et de construire le monde et l'imaginaire social.

Tel que démontré dans les recherches citées dans la section « Communautés et culture lesbienne », les représentations dans *The L Word* ont permis aux lesbiennes de sentir que leur existence est enfin reconnue et de comprendre davantage ce que voulait dire être lesbienne en utilisant la série de façon presque « éducative ». Celle-ci a également permis de rendre certains vécus intelligibles, de comprendre des sentiments, des attirances qui ne peuvent exister dans l'imaginaire hétéronormatif de la majorité des séries télévisées. En reflétant des vécus lesbiens, la série opère un rôle éducatif et politique pour les personnes qui ne connaissent pas ou peu les milieux lesbiens en leur permettant de modifier l'imaginaire social négatif qui associait auparavant le lesbianisme à la souffrance ou à l'hétérosexualité refoulée (Marolleau, 2015). Les séries télévisées ne se contentent donc pas de refléter la réalité existante, mais contribuent également à façonner et à modeler la réalité sociale.

2.1.3 La théorie de la réception (codage/décodage)

La théorie du codage/décodage de Hall explique comment les messages sont codés, envoyés, reçus et décodés entre un-e émetteur-e et un-e récepteur-e. C'est ce que Hall appelle « la politique de la signification » (1994 : 38), ce qui ouvre la voie à une analyse des relations de pouvoir (au sens de Foucault) qui, au sein d'une culture donnée, voient s'affronter différents codes d'interprétation, différents régimes discursifs ou de vérité. Les messages sont codés en utilisant des signaux verbaux et non verbaux (gestes, expressions faciales, ton de la voix, etc.) et envoyés au récepteur-e à travers un canal de communication. Le récepteur-e doit ensuite décoder les signaux pour en comprendre les messages. La méthode de décodage développée par Hall distingue trois niveaux : 1) la position dominante-hégémonique, où le-a téléspectateur-ice décode le message avec les codes dominants de référence; 2) la position négociée, où le-a téléspectateur-ice reconnaît le sens dominant, mais peut établir ses propres significations; et 3) la

position oppositionnelle, où le·a téléspectateur·rice·s décode le message en utilisant des codes totalement différents de la référence. La lecture d'un message étant basée sur sa position et ses expériences, aucune représentation ne peut donc, au final, avoir une signification unique et objective (Hall, 1997). Il est donc intéressant d'utiliser les concepts de codage/décodage dans ce mémoire pour comprendre la façon dont les téléspectateur·rice·s de *The L Word* se sont positionné·e·s lors de leur visionnement. En effet, plusieurs critiques ont été adressées à l'égard de la série, notamment le fait qu'elle manque de diversité au niveau du genre et de l'expression de genre (Moore, 2009 : 67), et qu'elle reproduit des normes hétérosexuelles (Lee&Meyer, 2010 : 247). Pourtant, malgré le décalage entre les personnages et ses téléspectateur·ice·s, bon nombre de personnes se sont identifiées et même construites autour des personnages de la série (Baskin, 2017, Ladendorf, 2008 : 123). Ceci s'explique par le fait que les téléspectateur·rice·s de la série peuvent adopter plusieurs pratiques de réception (lecture hégémonique ou oppositionnelle) reflétant leurs enjeux spécifiques. Pour cette raison, il est intéressant de vérifier quels messages de la série sont conservés par l'audience, quels sont ceux qui sont « recodés », dans quels objectifs et par qui. De plus, selon Fiske (1989 : 693), lorsque les téléspectateur·rice·s s'identifient à un personnage, iels se projettent pour imaginer ce qu'iels feraient à leur place. Iels se projettent en trouvant des similarités (en termes de situation sociale, de valeurs, etc.) et sont amené·e·s à s'investir et à s'attacher à ce personnage, ce qui peut générer une forme de satisfaction (Fiske, 1989 : 694). Il est donc pertinent de voir si le visionnement de la série *The L Word* a permis aux téléspectateur·rice·s francophones de Montréal de se projeter dans un univers lesbien et de générer une forme de satisfaction.

Ainsi, les différentes théories de Stuart Hall, notamment sur la représentation, le codage/décodage et le concept de culture, nous permettent de mieux saisir l'influence de la culture populaire et son pouvoir dans la construction du sens, et donc dans la formation des identités individuelles et collectives. Elles nous invitent à considérer les représentations médiatiques comme des pratiques signifiantes qui créent un système de sens et de valeurs. Les représentations sont bien plus qu'une simple image, elles détiennent un pouvoir politique, un potentiel de changement social et peuvent permettre aux minorités de se sentir socialement valides, de se définir et de façonner leur imaginaire social. La théorie du décodage de Hall nous éclaire également sur le fait que lorsque le public regarde une série ou un film, il peut adopter différents positionnements face à celui-ci. Cela met en évidence l'agentivité des publics, rejoignant ainsi les théories sur les pratiques et lectures subversives des fans que nous avons vu précédemment. Les publics ne sont pas de simples récepteurs passifs, mais négocient activement le sens à partir de leur propre cadre de référence.

2.2 Dés/identifications et relations parasociales

2.2.1 La dés/identification

Les représentations médiatiques peuvent permettre aux individu-e-s de construire leur identité, notamment à travers le processus d'identification aux personnages. Les concepts d'identification et de relations parasociales avec les personnages viennent compléter les théories et concepts abordés précédemment, en mettant en lumière l'influence des médias sur les téléspectateur-ice-s. L'identification sociale est un concept en psychologie sociale qui fait référence à la façon dont les individu-e-s se définissent en fonction de leur appartenance à un groupe. Cette notion a été introduite dans les années 1970 par Tajfel et Turner (1979), qui affirment que l'identité sociale est construite à travers deux processus : la catégorisation et l'identification. La catégorisation sociale consiste à classer les individu-e-s en fonction de leur appartenance à un groupe social, tandis que l'identification sociale fait référence à la manière dont les individu-e-s se définissent en fonction de cette appartenance à un groupe. L'identification peut avoir lieu avec d'autres personnes, mais aussi avec un texte médiatique fictif. Cette identification peut prendre différentes formes : on peut s'identifier à des personnages, des environnements, des situations, des sentiments ou des modes de vie.

Le chercheur en *Performance Studies* Esteban Muñoz (1999) a formulé à l'inverse une théorie sur la manière dont les minorités se désidentifient parfois des textes hégémoniques. Sa compréhension de l'identité, de la contre-identité et de la désidentification s'inspire notamment des différentes lectures des textes médiatiques de Hall. Muñoz affirme que la désidentification permet aux groupes minoritaires de résister ou de reconfigurer certains aspects de leur interaction avec un objet ou une pratique culturelle afin de les utiliser ou de survivre au sein du groupe dominant. Il mentionne que les membres marginalisés d'une société doivent résister, ignorer ou retravailler certains aspects des produits ou pratiques culturels au sein de la culture dominante afin de recevoir tous les aspects bénéfiques qui peuvent être retirés. Muñoz illustre sa théorie avec l'exemple de Marga Gomez qui reconfigure le discours dominant triste et pathétique autour des lesbiennes en un discours luxueux et glamour. Elle a créé une performance dans laquelle elle incarne une lesbienne luxueuse, forte, séduisante et sûre d'elle-même. Son processus de "désidentification" avec ces stéréotypes l'a amenée à les recycler et à les transformer en des espaces puissants et séduisants d'affirmation de soi. Certain-e-s téléspectateur-ric-e-s de *The L Word* vont par exemple ignorer ou retravailler certaines caractéristiques de la série, afin qu'ils puissent quand même apprécier la visibilité et la représentation unique qu'elle offre à la culture lesbienne. Il serait alors pertinent

d'utiliser le concept de l'identité sociale pour expliquer le processus d'identification ou de désidentification, ainsi que l'investissement des téléspectateur·rice·s dans la série et dans les communautés lesbiennes.

2.2.2 Les relations parasociales et les communautés imaginées

Les théories parasociales peuvent éclairer le lien particulier qui se crée entre les téléspectateur·rice·s et les personnages de séries télévisées. Le concept d'interaction parasociale, proposé par Horton et Wohl (1956), décrit cette relation où le·a téléspectateur·ice développe un lien avec le personnage médiatique, bien que cette relation soit à sens unique et symbolique.

Comme le soulignent les chercheuses Gözde Aytulun et Ayda Büyükşahin Sunal (2020), les individu·e·s ont l'impression d'accueillir leur personnage préféré chez elleux et de les considérer comme des ami·e·s quand iels les regardent à la télévision. Iels peuvent même ressentir de la colère ou de la tristesse lorsque ces personnages quittent la série ou échouent. Les téléspectateur·rice·s créent ainsi une relation de confiance et de proximité avec ces personnages médiatiques.

Cette relation particulière qui se tisse entre les téléspectateur·rice·s et les personnages de série peut également favoriser un sentiment de communauté. En 1998, Sally Munt, chercheuse en études féministes, présentait le concept d'imaginaire lesbien pour analyser les manifestations des codes culturels lesbiens (1998 : 54). Selon Benedicto (2008), l'imaginaire lesbien est produit par les images et les représentations, et similairement à la conception de communauté nationale imaginaire de Benedict Anderson (1983), la communauté lesbienne repose en grande partie sur l'imagination et l'idéalisation d'une communauté. Pour Rebecca Walker (2010), l'imaginaire lesbien implique une compréhension partagée de la culture lesbienne et des images, mythes, valeurs, interactions et représentations de cette culture. Cette culture partagée peut se diffuser à travers les médias et offrir un point de rencontre pour les lesbiennes. Cette théorie met donc en évidence l'importance des espaces physiques et virtuels pour créer des liens entre les lesbiennes et la solidarité nécessaire pour lutter contre l'oppression. Tout comme les relations parasociales permettent de créer des liens avec des personnages médiatiques, ce sentiment d'appartenance à une communauté imaginée, autour d'une série ou d'une identité, peut émerger chez les téléspectateur·ice·s. Les fans de *The L Word* en sont un bon exemple, ayant créé des communautés en ligne pour discuter de la série et établir des relations avec d'autres membres. Ces communautés virtuelles deviennent des espaces de partage, de soutien et de solidarité, reflétant l'importance des représentations médiatiques dans la construction d'une communauté imaginée.

Ainsi, les théories parasociales et l'imaginaire lesbien/gay s'éclairent mutuellement, soulignant la capacité des représentations médiatiques à façonner des liens affectifs et communautaires chez les téléspectateur·ice·s, au-delà des frontières physiques. Ce mémoire s'attache à comprendre plus en détail ces processus à l'œuvre dans l'engagement des fans envers la série *The L Word* et ses communautés.

2.3 Les théories féministes

2.3.1 Le concept d'intersectionnalité

L'intersectionnalité est un concept sociologique qui a émergé des réflexions des féministes Noires et lesbiennes, notamment du travail du Combahee River Collective, une organisation féministe lesbienne radicale, active de 1974 à 1980 à Boston. Le terme a ensuite été formellement introduit par Kimberlé Crenshaw en 1989 pour comprendre la façon dont les systèmes d'oppression (tels que le racisme, le sexisme, la classisme, l'homophobie/la lesbophobie, etc.) se croisent et interagissent pour produire des expériences spécifiques d'oppression et de privilège (Crenshaw, 1989). Crenshaw, une juriste, avocate et féministe Noire, a utilisé l'exemple des femmes Noires aux États-Unis pour illustrer que les lois anti-discrimination ne prenaient pas en compte les expériences interconnectées de discrimination (sexistes et racistes) auxquelles elles étaient particulièrement confrontées. Plus précisément, l'intersectionnalité reconnaît que les personnes appartenant à plusieurs groupes marginalisés peuvent faire face à une oppression interconnectée et complexe qui ne peut être comprise en examinant chaque forme d'oppression séparément. Par exemple, une femme Noire peut faire face à la fois au sexisme et au racisme, ainsi qu'à l'intersection de ces deux formes d'oppression, que Bailey (2010) nomme « misogynoir ». Depuis, l'intersectionnalité est devenue un concept clé dans différents domaines d'étude, en particulier les études féministes, les études sur la race et les études *queer*. J'utilise dans ce mémoire le concept d'intersectionnalité pour mieux comprendre les expériences des participant·e·s avec la série et les communautés lesbiennes. Je fais par ailleurs référence aux communautés au pluriel pour souligner les différentes communautés d'existence au sein du groupe lesbien, qui peuvent partager d'autres oppressions et créer des regroupements qui leur sont propres. Aussi, utiliser le cadre intersectionnel nous aide à penser les exclusions que la série a perpétrées en représentant des personnages peu diversifiés (principalement féminines, cisnormatives, blanches, citadines).

2.3.2 Le (fe)male gaze

Le concept de *Male Gaze* (regard masculin) a été introduit pour la première fois par la théoricienne et critique de cinéma Laura Mulvey en 1975. Selon Mulvey, le *Male Gaze* réfère au point de vue masculin dominant dans les films et les séries télévisées, à travers lequel les femmes sont souvent objets de désir pour les personnages masculins et pour le public (la pulsion scopique, soit le fait de prendre du plaisir en regardant une personne et en l'objectivant, comme un voyeur). Elle explique que dans la plupart des films, les femmes apparaissent comme des choses regardées par des hommes. Selon Mulvey, deux éléments combinés produisent du *male gaze* : la narration (le personnage féminin est passif dans la scène, on voit la scène du point de vue masculin) et les techniques filmiques (les mouvements de caméra s'attardent principalement sur certains éléments des corps féminins pour les sexualiser). Elle distingue par ailleurs trois types de regards construits et médiatisés par le film : celui de la caméra, celui des personnages et celui du spectateur, et démontre qu'à chaque fois, la vision subjective de l'homme est privilégiée⁹. Cette représentation limite par conséquent les femmes à des rôles stéréotypés et renforce les normes patriarcales.

Iris Brey, critique de cinéma contemporaine, a également exploré ce concept de *Male Gaze* et souligne qu'il peut être présent tant chez les réalisatrices que chez les réalisateurs; il peut être conscient ou inconscient, étant façonné par l'ordre dominant qui structure les façons de voir et le plaisir éprouvé à regarder.

Cependant, Brey insiste sur le fait que le regard féminin peut être une alternative au *Male Gaze*, bien qu'il ne soit pas son concept miroir. Ce *Female Gaze* (regard féminin) propose selon elle une perspective différente sur les femmes, une nouvelle façon d'appréhender les images en proposant une nouvelle manière de désirer, non pas en se basant sur l'asymétrie des rapports de pouvoir, mais sur l'idée d'égalité et de partage. Pour Brey, le *female gaze* est donc un geste conscient, qui produit des images conscientisées et politisées (2020 : 19).

Dans son ouvrage *Le regard féminin* (2020), Iris Brey introduit également le concept de "male gaze queer", à savoir un point de vue intermédiaire entre le female gaze et le male gaze. Selon elle, de nombreux films

⁹ Mulvey s'inspire de Michel Foucault qui est le premier à introduire la relation entre le regard, le pouvoir et le savoir. À travers son concept de panoptisme, il amène à penser le regard comme instaurant une dynamique de domination.

et séries représentant des lesbiennes s'inscrivent dans cette catégorie. Ces œuvres remettent en question le patriarcat en montrant des relations lesbiennes, mais emploient souvent les codes du *male gaze* en objectifiant les corps pour susciter le désir. Brey cite d'ailleurs la série *The L Word* comme un exemple emblématique de ce *male gaze queer*. Une telle approche mêle différents codes pour dépasser un *male gaze* simpliste, sans pour autant adopter entièrement le *female gaze*.

L'analyse du genre et des relations de regard par Mulvey et Brey continue de soulever des questions dans les études culturelles sur la façon dont la représentation, la résistance et la culture dans le domaine du visible pourraient être comprises dans une perspective féministe (Cefai, 2014 : 651). Dans son analyse de la série, Margaret McFadden (2014) soutient quant à elle que *The L Word* construit un regard explicitement lesbien et incite l'ensemble des téléspectateur·rice·s à appréhender le monde à partir de cette perspective. Par conséquent, les téléspectateur·rice·s qui s'identifient à la norme hétérosexuelle dominante seraient amené·e·s à se positionner différemment pour regarder la série et à se situer au sein d'une culture lesbocentrique (Cefai, 2014 : 734).

Ainsi, il est pertinent d'explorer comment les téléspectateur·rice·s perçoivent et réagissent aux différents regards adoptés par les réalisatrices de la série. Il est également intéressant de déterminer si la manière dont la série a été filmée facilite leur identification et projection, ou si le regard adopté est remis en cause.

2.4 Les théories *queer*

2.4.1 L'hétéro et l'homo-normativité

Le concept de *male gaze* souligne que les représentations médiatiques sont souvent façonnées par le regard masculin et leur désir face à des personnages féminins objectifiés. Dans ce contexte, les notions d'hétéronormativité et d'homonormativité peuvent enrichir cette idée, car l'hétéronormativité conduit à façonner les représentations pour répondre aux attentes du modèle dominant hétérosexuel, souvent construit à partir du regard masculin dominant dans les médias. Le concept d'hétéronormativité a été influencé par le concept d'hétérosexualité compulsive d'Adrienne Rich. Selon Rich (1980), il existe une pression sociale et culturelle qui pousse les individu·e·s à adopter des comportements hétérosexuels comme la norme dominante, même si cela ne correspond pas nécessairement à leurs orientations sexuelles réelles. Cette contrainte sociale peut se manifester à travers divers mécanismes, tels que

l'idéalisation de la romance hétérosexuelle, la stigmatisation des relations homosexuelles, ou même des pratiques coercitives comme le mariage forcé ou la violence sexuelle.

Pour Rich (1980), cette hétérosexualité compulsive a un impact significatif sur les lesbiennes, en les contraignant à nier leur identité et à se conformer aux normes hétérosexuelles pour maintenir leur emploi et éviter la discrimination au travail. Elles peuvent être stigmatisées si elles refusent les avances sexuelles, étant perçues comme « sèches » ou sans intérêt sexuel. Cette pression à se conformer à l'hétérosexualité entraîne ainsi une invisibilisation et une marginalisation des lesbiennes dans la société, les obligeant à vivre dans un état de double vie.

Plus tard, en s'inspirant de ce concept d'hétérosexualité compulsive, Michael Warner (1993) a introduit le concept d'hétéronormativité qui peut être défini comme un ensemble de relations, d'actions, d'institutions et de savoirs qui constituent et reproduisent l'hétérosexualité comme la norme, soit la sexualité souhaitable, voire naturelle (Fidolini, 2022). L'hétéronormativité marginalise les autres formes de sexualité et de genre, rendant l'expression et la compréhension de soi plus difficile pour ceux qui ne se conforment pas à cette norme. Les institutions sociales, politiques et culturelles renforcent la présomption que chaque individu-e est, ou devrait être hétérosexuel-le, mais aussi renforcent la binarité du sexe et du genre.

L'hétéronormativité se manifeste aussi dans les séries télévisées en rendant invisibles ou marginales les autres formes de sexualité et relations amoureuses, les présentant comme monstrueuses ou improbables. Parfois, des personnages *queers* sont certes représentés, mais ces derniers s'alignent étroitement sur les normes hétéronormatives et les valeurs dominantes de la société. C'est pourquoi Lisa Duggan, chercheuse et professeure d'analyse sociale et culturelle, a proposé en 2003 le concept d'« homonormativité » pour mieux expliquer ce phénomène de représentation normée de l'homosexualité. Pour Duggan, l'approche assimilationniste, visant à intégrer les personnes *queer* dans les normes sociétales dominantes, a donné naissance à l'homonormativité. Dans son ouvrage *The Twilight of Equality?* (2003), elle analyse comment les revendications LGBTQ+ dominantes, comme le droit au mariage, à fonder une famille ou à s'engager dans l'armée, tendent à se fondre dans les normes hétérosexuelles, sans remettre en question le système hétéronormatif à l'origine des discriminations LGBTQ-phobes. Selon la chercheuse, ce système homonormatif crée donc un nouveau système d'inclusion et d'exclusion, en marginalisant notamment les

individu-e-s non-conformes aux normes de genre, les individu-e-s racisés, ou les individu-e-s avec d'autres pratiques sexuelles et/ou amoureuses.

Dans les séries télévisées, l'homonormativité peut par exemple se manifester dans la représentation de couples gays ou lesbiens qui se conforment aux modèles traditionnels de relations romantiques et familiales, souvent centrées autour du mariage, de la monogamie et de la parentalité. Ces représentations peuvent contribuer à normaliser et à légitimer les identités et les modes de vie lesbiens et gays qui correspondent à ces normes, tout en marginalisant ou en effaçant les expériences et les identités *queer* non normatives. Plusieurs auteur-ice-s ont d'ailleurs critiqué la série *The L Word* pour son homonormativité, les personnages étant en majorité féminins, valides, adoptant un mode de vie conjugal homonormatif, c'est-à-dire monogame et ayant des visées procréatives. En promouvant des images fixes du lesbianisme ou de la *queerness*, ces représentations peuvent rendre légitime ou lisible une vision limitée de l'existence lesbienne.

Malgré cela, la série a apporté un point de repère pour les lesbiennes qui ne se retrouvent pas dans les séries télévisées hétérosexuelles, permettant à certain-e-s téléspectateur-ric-e-s de s'identifier et de s'y trouver une source de confort et d'inspiration, malgré ses limites. Par conséquent, il est intéressant de comprendre comment les téléspectateur-ric-e-s se positionnent en regard des discours potentiellement normatifs de la série.

Ce chapitre nous permet de situer l'ancrage théorique et conceptuel dans lequel s'inscrit l'étude de ce mémoire. Les différentes théories des *cultural studies* nous éclairent sur l'influence de la culture populaire et son pouvoir à façonner les significations, valeurs et identités. Les concepts de *male gaze* et *female gaze* nous outillent pour comprendre les regards qui façonnent les représentations de *The L Word*. Nous pouvons ainsi déterminer si les participant-e-s perçoivent dans la série un *male gaze* traditionnel ou plutôt un regard féminin/lesbien/*queer* facilitant leur identification et projection. La théorie de l'intersectionnalité nous fournit un cadre pour penser les exclusions perpétrées par la série dans sa représentation de personnages peu diversifiés (principalement féminins, cisgenres, blancs et citadins). Enfin, les concepts d'hétéronormativité et d'homonormativité nous permettent de comprendre le positionnement des téléspectateur-ric-e-s face aux discours potentiellement normatifs véhiculés par la série. Nous pouvons ainsi analyser comment les participant-e-s reçoivent, négocient et s'approprient ces représentations.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Dans le cadre de ce mémoire, je réalise une étude de la réception en mobilisant une méthodologie qualitative. Les approches qualitatives permettent d'aller chercher des informations sur une situation particulière pour mieux la comprendre. Contrairement aux approches quantitatives, elles traitent des données difficilement quantifiables et n'ont donc pas pour objectif d'obtenir des données généralisables à l'ensemble d'une population (Alami et al., 2009). L'approche qualitative a été privilégiée dans ce mémoire pour comprendre une situation sociale particulière, soit celle de l'influence d'une série télévisée sur les vécus des personnes lesbiennes. Le choix de cette approche permet de comprendre leurs expériences en tenant compte du contexte social et culturel dans lequel ont vécu les participant·e·s de l'étude.

Plus spécifiquement, la méthode de recherche priorisée a été celle du *focus group*, lequel est compris ici comme une « méthode de collecte de données qualitatives réunissant un nombre restreint de personnes dans une conversation centrée sur un sujet ou un champ d'intérêt défini qui a fait, fait ou fera partie de l'existence des personnes regroupées » (Leclerc, et al. 2011 : 146). D'une durée de 1 à 2 heures, la discussion est guidée par une personne modératrice et invite 4 à 8 participant·e·s qui partagent des similarités (par exemple, leur genre, leur orientation sexuelle, leur âge ou leur statut social) à échanger sur un sujet précis. Le choix de la méthodologie correspond à l'esprit de ce mémoire, qui veut rassembler les expériences et les témoignages de personnes lesbiennes et mettre de l'avant le sentiment de communauté en lien avec la série *The L Word*. Cette méthodologie permet en effet de miser « sur la dynamique de groupe pour favoriser l'expression des perceptions, attitudes, croyances, sentiments, aspirations, résistances et intérêts présents dans les groupes ciblés » (Leclerc, et al., 2011). Dans ce chapitre, j'explique mon positionnement dans la recherche, de même que l'étude de cas et mon processus de recrutement. J'explique ensuite la façon dont les données recueillies dans les *focus groups* ont été analysées. Finalement, les considérations éthiques en lien avec la recherche concluent ce chapitre.

3.1 Positionnement de l'auteur·ice

“Social scientific research should “start out from” the lives of unprivileged groups in order to gain more objective knowledge of social reality” (Harding, 1991 : 124).

De la même façon que Harding (2004), De la Bellacasa (1993) et d'autres chercheur·e·s (Haraway, 1988, Collins, 2000; Narayan, 1997) soutenant la théorie du point de vue situé, je souhaite présenter mon positionnement dans ce mémoire. Les théoricien·ne·s du point de vue situé affirment que les chercheur·e·s des groupes opprimés offrent une perspective non seulement différente, mais parfois plus complète et complexe que celle des groupes dominants. Cette théorie montre les façons dont un désavantage social et politique peut être transformé en un avantage épistémologique, scientifique et politique (Harding, 2004 : 7-8). En ce sens, en tant que chercheur·e s'identifiant comme faisant partie de plusieurs groupes minoritaires, il m'a semblé pertinent de mener une recherche sur mes propres communautés, contribuant ainsi à la construction d'un savoir plus inclusif et représentatif. De plus, le fait de partir d'une connaissance intime du sujet permet de percevoir des aspects et des nuances que les chercheur·e·s « outsiders » pourraient ne pas saisir. Il était également important pour moi d'offrir un espace d'expression aux lesbiennes situées à l'intersection de plusieurs systèmes d'oppression, comme les lesbiennes racisées et les personnes trans/non-binaires qui s'identifient ou qui se sont auparavant identifié·e·s comme lesbiennes. Le choix du sujet, ainsi que la manière dont il a été conceptualisé et rédigé, a donc été influencé par mon positionnement social. Il est crucial de reconnaître explicitement ma position en relation avec ma recherche et de considérer mes biais, tant négatifs que positifs.

Je suis étroitement lié·e à mon sujet d'étude. En tant que personne racisée, lesbienne, résidant à Montréal et ayant visionné (à de nombreuses reprises!) la série *The L Word*, mon expérience personnelle a effectivement influencé le choix de réaliser cette recherche. J'ai découvert la série à l'adolescence, dans une période où je cherchais désespérément des représentations lesbiennes autour de moi et un sentiment de validation. J'ai grandi dans une petite ville de France, dans laquelle je vivais la découverte de mon identité de manière solitaire. J'ai rapidement ressenti le besoin de trouver des personnes qui me ressemblaient, et la manière la plus directe pour moi a été, comme pour beaucoup, de saisir dans un moteur de recherche les termes « série lesbienne ». L'une des premières séries qui m'étaient proposées était *The L Word*. Je me suis donc mis·e au défi de trouver la série, difficilement accessible en France, et de la regarder. Je me souviens avoir ressenti un sentiment de joie et de satisfaction en la regardant, car pour la première fois, je voyais des femmes exprimer un désir pour d'autres femmes. Comme beaucoup, je me suis identifié·e à Shane et j'ai rêvé d'avoir un entourage entièrement lesbien. La série a

indéniablement joué un rôle majeur dans la construction de mon identité lesbienne. Elle m'a validé-e et m'a accompagné-e dans mon processus identitaire, et je lui en suis grandement reconnaissant-e.

J'ai récemment visionné à nouveau la série avec un regard plus conscientisé et critique. Plusieurs problématiques ont alors attiré mon attention, particulièrement la transphobie à l'encontre de Max, le personnage transmasculin de la série, ainsi que d'autres problématiques, comme les représentations des personnages racisés ou le caractère très normatif de la série. Toutefois, je soutiens toujours que *The L Word* a joué un rôle important dans la culture lesbienne, et continue d'en jouer. Partant de mon expérience personnelle avec la série, je me suis demandé-e si d'autres personnes avaient eu des vécus similaires. En allant lire des articles et des blogues, mes intuitions se sont confirmées : mon expérience était effectivement partagée par d'autres personnes. Ainsi, dans le but de mettre en lumière ce que les représentations lesbiennes peuvent apporter à nos constructions identitaires, il m'a semblé pertinent d'écrire sur le sujet et de recueillir les expériences d'autres lesbiennes de manière plus rigoureuse. De plus, mon positionnement social (lesbienne, racisé-e, non-binaire, étudiant-e de première génération) m'a encouragé à adopter une posture intersectionnelle dans ma recherche, d'où ma volonté de mettre particulièrement de l'avant les expériences des personnes trans/non-binaires et/ou racisées avec la série.

Le fait que mon positionnement social soit proche de celui des participant-e-s de mon étude m'a permis d'accéder à une compréhension plus intime des enjeux liés aux communautés lesbiennes et de l'influence de *The L Word*, ayant moi-même été influencé-e par cette série pour la construction de mon identité lesbienne. Cette proximité a facilité la création d'un lien de confiance et d'un espace sécurisant avec les participant-e-s, favorisant des échanges ouverts. De plus, ma connaissance approfondie de la culture populaire lesbienne et des références évoquées par les participant-e-s (par exemple, les bars où les lesbiennes sortent à Montréal, les événements lesbiens montréalais), a enrichi ma compréhension de leurs propos.

Cependant, ce positionnement comporte également des défis à considérer. Mon attachement émotionnel envers *The L Word*, bien que nourrissant ma motivation, risquait en effet d'introduire des biais dans mon analyse en inhibant parfois mon sens critique. De même, il est possible que ma proximité avec le sujet m'ait parfois empêché-e de saisir certains détails ou de pousser l'approfondissement de certaines réponses. Cela s'explique en partie par ma familiarité avec les enjeux abordés, ainsi que ma connaissance

approfondie de la série. Cette familiarité aurait pu me conduire à explorer de manière moins explicite les diverses problématiques soulevées par les participant·e·s.

Ainsi, si ma posture comporte d'importants atouts d'accessibilité de l'information et de compréhension pour cette recherche, il importe d'en reconnaître aussi les angles morts potentiels. C'est pourquoi une réflexivité soutenue à chaque étape du processus a été essentielle pour atténuer ces limites et tirer le plein potentiel de mes avantages positionnels.

3.2 Présentation de l'étude de cas

The L Word est une série télévisée état-unienne créée par Ilene Chaiken, diffusée entre janvier 2004 et mars 2009 (6 saisons) sur Showtime. La série suit un groupe d'amies lesbiennes et bisexuelles à West-Hollywood, un quartier de Los Angeles, en Californie. Elle ouvre sur un dualisme marqué avec d'un côté Bette (Jennifer Beals) et Tina (Laurel Holloman), un couple lesbien interracial qui partage un foyer et envisage la parentalité, Shane (Kate Moennig), qui semble entretenir chaque soir des relations avec des femmes différentes rencontrées dans les bars, puis Dana (Erin Daniels) et Alice (Leisha Hailey), qui discutent ouvertement de leur « gay-ness » dans leur « QG » appelé le « Planet », un café lesbien. De l'autre côté, nous rencontrons le personnage de Jenny (Mia Kirshner), voisine du couple de Bette et Tina, initialement présentée comme une femme hétérosexuelle emménageant avec son petit-ami. Jenny est rapidement mal à l'aise par l'homosexualité décomplexée qui l'entoure dans son nouveau quartier. Au fil des premières scènes, on observe Jenny interagir maladroitement avec ce nouvel environnement lesbien. Toutefois, dès le premier épisode, elle entame une relation avec Marina (Karina Lombard), une amie du groupe. L'intrigue se concentre rapidement sur le projet de parentalité de Bette et Tina, qui recherchent un donneur pour leur futur enfant. La série explore principalement les relations et les espaces au sein des communautés lesbiennes. Alice, par exemple, travaille sur un projet appelé « The Chart », initialement une représentation visuelle des relations lesbiennes, mais qui évolue par la suite en un site web interactif où les personnes peuvent elles-mêmes ajouter leurs relations. L'idée à travers la charte d'Alice est de prouver que toutes les lesbiennes de Los Angeles sont connectées sexuellement les unes aux autres. D'autres intrigues de la série se concentrent sur le difficile *coming-out* de Dana, une joueuse de tennis professionnelle très médiatisée qui se sent mal à l'aise de révéler publiquement son orientation sexuelle, de même que sur la transidentité du partenaire de Jenny, Max (Daniel Sea), d'abord présenté comme une femme cisgenre *butch*, puis comme une personne transmasculine.

Bette et Tina sont présentées comme un couple de femmes puissantes. Bette est une femme métisse, directrice d'un musée d'art. Dans les premiers épisodes, nous rencontrons sa demie-sœur, Kit Porter (Pam Grier), une chanteuse Noire qui lutte contre sa dépendance à l'alcool. Tina travaille dans l'industrie du cinéma, mais met sa carrière en pause dans les premières saisons pour se concentrer sur sa future grossesse. Shane, quant à elle, est présentée comme le seul personnage androgyne et ses nombreuses conquêtes ont contribué à lui accoler une réputation de briseuse de cœurs. Au fil des saisons, elle devient une coiffeuse populaire et fonde son propre commerce. Elle entretient notamment une relation avec Carmen (Sarah Shahi), une DJ mexicaine-américaine, durant les saisons 2 et 3. Carmen intègre dans la série son amie d'enfance, Papi (Janina Gavankar), hispanique-américaine, connectée à plus de 1300 femmes sur La Charte d'Alice. Cette dernière entretient notamment une relation sexuelle puis amicale avec Tasha (Rose Rollins), une femme Noire, militaire, qui revient de son service en Iraq. *The L Word* décrit alors la vie et les relations interpersonnelles (amoureuses et amicales) d'un groupe d'amies et de leur communauté lesbienne, en mettant notamment en avant différents enjeux comme la parentalité lesbienne et la découverte de l'identité lesbienne.

3.3 Le recrutement

The L Word a occupé une place centrale dans mon étude, dont l'objectif était de comprendre l'influence de cette série sur les lesbiennes francophones de Montréal. Pour répondre à ma question de recherche, j'ai d'abord entrepris le recrutement de ma population cible entre octobre et novembre 2023. Dans un premier temps, j'ai réalisé une affiche pour appeler à la participation à mes *focus groups* (annexe 3). J'ai ensuite contacté les organismes communautaires œuvrant auprès des communautés lesbiennes, tels que le RLQ (Réseaux des lesbiennes du Québec) et le CSL (Centre de Solidarité Lesbienne), puis les laboratoires/chaires de recherche LGBTQ+. J'ai également diffusé mon appel à participation sur des groupes Facebook rejoignant des personnes lesbiennes de Montréal : *Lesbienne Montréal*, *Le Repère - Lesbiennes et bisexuelles du Québec*, *Queer and trans Black*, *Indegenous and people of colour Montreal*; ainsi que sur un réseau social regroupant des personnes *queer* : *Lex*.

L'objectif était de composer trois groupes de cinq personnes : le premier groupe était constitué de femmes cisgenres et blanches, le second de personnes trans et non-binaires et le dernier de personnes (cis ou trans) racisées. Les personnes avaient le choix de rejoindre un groupe ou un autre. Le choix de faire des groupes de discussion spécifiques pour les personnes trans/non-binaires et racisées était motivé par le fait que la

non-mixité permettait aux participant·e·s de s'exprimer plus librement sur leurs enjeux spécifiques et d'approfondir la compréhension de leur perspective particulière. Dans la littérature sur les *focus groups*, il est généralement conseillé d'avoir des groupes homogènes (Wozniak, 2014). Greenwood (2014) a d'ailleurs étudié les impacts relatifs à l'homogénéité et l'hétérogénéité ethnique des participant·e·s d'un *focus group*. L'étude révèle que les personnes du groupe homogène étaient plus à l'aise de parler d'enjeux de race et d'ethnicité que les groupes hétérogènes.

3.4 Critère de sélection et description de l'échantillon

Ma recherche visait principalement les personnes francophones majeures s'identifiant ou s'étant identifié·e comme lesbienne. Mes critères de participation étaient les suivants : (1) avoir 18 ans ou plus au moment du *focus group*, (2) habiter à Montréal, (3) s'identifier ou s'être identifié·e comme lesbienne, (4) avoir déjà regardé au moins une saison de la série *The L Word*. Le formulaire de consentement a été signé en amont par l'ensemble des participant·e·s et renvoyé à mon attention par courriel. Par la suite, je les ai rencontré·e·s par téléphone pour leur poser quelques questions me permettant d'établir leur profil sociodémographique. Sur mon objectif de recruter 15 participant·e·s (5 par groupe), j'ai finalement pu organiser des *focus groups* avec 4 personnes dans un premier groupe de personnes cisgenres et blanches, six personnes dans un second qui regroupait des personnes trans et non-binaires, puis trois dans le troisième groupe formé de personnes racisées (Annexe 6). L'une des difficultés vécues lors de mon recrutement a été l'organisation des horaires. Pour mon premier groupe, 7 personnes avaient initialement été recrutées, mais deux d'entre elles n'étaient finalement plus disponibles pour le faire et une troisième a annulé sa participation quelques heures avant le début du *focus group*. En ce qui concerne le deuxième groupe constitué de personnes trans et non-binaires, une personne participante avait annulé sa venue, mais a finalement pu participer. J'ai alors accepté de constituer un groupe de 6 participant·e·s. Concernant mon dernier groupe de participant·e·s racisé·e·s, le recrutement fut plus long et complexe. Il m'a en effet été difficile de rejoindre des personnes racisées, même après avoir publié une annonce de recrutement spécifique, notamment sur un groupe facebook *Queer and trans Black, Indigenous and people of colour Montreal*.

3.5 Présentation des participant·e·s

Les participant·e·s de l'étude (n=13) ont entre 22 et 41 ans, la majorité d'entre elleux (9 personnes) ne s'identifient pas comme cisgenres, mais comme non-binaires, agenres ou fluides dans le genre. Seul·e·s

3 participant·e·s sont originaires du Grand Montréal, alors que les 6 autres sont né·e·s en dehors du Canada (Suisse, France, Liban et Haïti). Dans l'échantillon, seulement 4 participant·e·s s'identifient comme racisé·e·s et la moitié (7 personnes) ont fait des études à l'Université.

3.6 Les *focus groups*

Les *focus-group* ont eu lieu entre octobre et novembre 2023, soit juste après la diffusion de la dernière saison de la nouvelle mouture (le *revival*) de la série (*The L Word : Generation Q*). Pour cette raison, j'ai mentionné aux participant·e·s que l'objectif de la recherche était de discuter principalement de la première mouture, puisque l'un des objectifs du mémoire est d'avoir un regard rétrospectif sur l'influence de la série dans la culture populaire lesbienne et sur leur construction identitaire et communautaire en tant que lesbiennes. Certain·e·s ont tout de même évoqué la deuxième mouture, par exemple pour faire des comparaisons ou parler de leur expérience générale avec la série.

Les entretiens ont eu lieu dans une salle de réunion située dans un espace de co-working 2S/LGBTQIA+ dans le Village gai de Montréal, fourni gracieusement pour les besoins de la recherche par l'organisation. Il était important de réaliser les groupes de discussion en personne pour qu'une proximité entre les participant·e·s puisse se créer. Les groupes de discussion ont eu lieu après les heures de fermeture, dans une salle de réunion privée qui garantissait l'anonymat. Chaque groupe de discussion a duré 2 heures et l'entièreté des échanges a été enregistrée par audio. Avant de commencer, j'ai invité les participant·e·s à se présenter (prénom, pronoms, intérêts et occupation), ce qui a permis aux participant·e·s de s'adresser aux autres de la bonne façon et de briser la glace. La première étape du *focus group* fut la diffusion des extraits de la série sur un écran installé dans la salle. Certains extraits sélectionnés étaient communs, d'autres étaient différents selon le groupe de discussion. J'ai en effet choisi d'ajouter des extraits en lien avec le personnage transmasculin, Max, lors de la discussion avec les participant·e·s trans et non-binaires. Pour le groupe de participant·e·s racisé·e·s, les extraits sélectionnés portaient en partie sur les différents personnages racisé·e·s présent·e·s dans la série, ainsi que les différentes scènes qui évoquent les enjeux raciaux (Annexe 5). Lors de la diffusion des extraits, les réactions ont été similaires dans les trois *focus groups* : l'ensemble des participant·e·s rigolaient et souriaient. Certain·e·s faisaient des commentaires concernant leur sentiment nostalgique ou encore leur surprise : « *Oh my god!* Je ne me souvenais pas que c'était si graphique! » (à comprendre, sexuel). La deuxième étape du *focus group* fut la discussion autour des questions préparées à cet effet (Annexe 4).

Les groupes de discussion ont été un moment d'échange très plaisant. Les participant·e·s semblaient à l'aise de s'exprimer sur leur vécu et de rebondir sur les expériences des autres. Mon rôle dans la discussion a d'abord été de poser des questions et de les relancer, mais aussi de participer parfois au même titre que les participant·e·s. Le fait que je fasse partie des populations étudiées a permis une proximité particulière et rendait les participant·e·s d'autant plus à l'aise, car nous avons les mêmes référents et expériences.

3.7 La grille d'entrevue

Les questions posées lors des groupes de discussion ont été réfléchies en amont à partir de la question de recherche et de ses objectifs. Le groupe de discussion visait ainsi à comprendre le lien des participant·e·s avec la série *The L Word* et l'influence que cette dernière a eue sur la construction des identités et des communautés lesbiennes francophones montréalaises. Les questions posées se voulaient « semi-dirigées » pour laisser l'espace aux participant·e·s de s'exprimer librement sur leurs expériences et d'interagir entre elleux. Ces questions les invitaient à porter un regard anachronique sur la série, c'est-à-dire une perspective actuelle intégrée au discours public contemporain, tout en tenant compte du fait que la série a été diffusée en 2004. Le recul de deux décennies apporte nécessairement un jugement plus informé, car les participant·e·s disposent aujourd'hui de davantage d'outils critiques. Cependant, il est toujours pertinent d'analyser comment la réception de la série a évolué. Notons aussi que plusieurs des critiques actuelles étaient déjà soulevées au début des années 2000 par certain·e·s chercheur·e·s et fans sur internet.

Les questions (Annexe 4) portaient sur différents thèmes : (1) le contexte de visionnement de la série, (2) le lien possible entre le visionnement et le *coming-out*, (3) les identifications aux personnages, relations ou intrigues, (4) le lien avec les communautés en ligne ou hors ligne, (5) les émotions associées au visionnement, (6) la participation à des blogues qui écrivent sur la série. Les résultats des groupes de discussion sont présentés dans le prochain chapitre sous forme de thèmes qui regroupent les propos évoqués par les participant·e·s.

3.8 L'analyse thématique

La méthodologie d'analyse adoptée repose sur l'analyse thématique et s'inspire de la méthode proposée par Braun et Clarke dans leur ouvrage intitulé *Thematic Analysis – A practical guide* (2022). Ce

guide a été d'une aide précieuse et m'a accompagné-e tout au long du processus d'analyse thématique. Cette dernière est définie comme une méthode de recherche permettant d'identifier, d'analyser et de rapporter les thèmes importants présents dans un ensemble de données (textes, discours, images, entretiens) (Braune & Clarke, 2022). La codification est une étape essentielle de l'analyse thématique : il s'agit du processus de catégorisation des données recueillies afin de les organiser et de les analyser de façon systématique, ce qui permet d'apporter des réponses à une question de recherche.

Après avoir retranscrit les verbatims des groupes de discussion, la première étape de mon analyse a consisté à me familiariser avec l'ensemble de mes données. Cette phase m'a permis de devenir plus intime avec mes données de recherche et de penser mon analyse sans retourner à chaque fois dans les verbatims. J'ai alors ré-écouté attentivement mes entretiens et effectué plusieurs relectures en prenant des notes et en résumant les points essentiels des réponses aux questions posées lors de la discussion. La deuxième phase de mon analyse a été le codage, réalisé à l'aide de NVivo. Le codage a impliqué l'identification de segments de données potentiellement pertinents pour répondre à ma question de recherche. Mes codes ont été à la fois sémantiques, dérivant directement des paroles des participant-e-s, et latents, ayant une dimension plus conceptuelle. Après le codage de chaque verbatim, j'ai réorganisé mes codes afin d'éviter les redondances et effectué une première organisation. Les codes présentent plusieurs niveaux, allant du plus général, tels que l'« identification », à des niveaux plus précis (comme « découvrir son identité grâce à la série »), pour finir par des niveaux spécifiques, tels que « la série peut accompagner dans le processus de *coming-out* ». Après avoir codé et réorganisé les codes de chaque verbatim, j'ai procédé à une nouvelle étape d'association et de regroupement de codes identifiés pour chaque verbatim. J'ai ensuite ajouté des descriptions aux codes pour faciliter l'identification des enjeux abordés dans chacun d'entre eux, et j'ai extrait l'arbre de codification pour avoir une vue d'ensemble de toutes les informations qu'il contenait. La troisième phase de mon analyse a consisté à générer des thèmes initiaux. Pour ce faire, j'ai identifié les idées principales qui ressortaient de l'ensemble de la codification. Partant du premier niveau de code, j'ai retravaillé ces derniers pour m'assurer qu'ils intègrent les autres niveaux. En effet, selon Braun et Clarke, si les codes capturent généralement une signification spécifique ou particulière, les thèmes décrivent des significations plus larges et partagées. La quatrième phase a été d'évaluer la pertinence de mes thèmes initiaux pour l'ensemble de mon analyse, en m'assurant que chacun d'eux représentait effectivement l'intégralité des données et me permettait d'élaborer une réponse à la problématique. À la suite de cette étape, j'ai élaboré une « *mindmap* » me permettant de visualiser clairement les liens entre mes codes et mes thèmes. La cinquième phase a impliqué la redéfinition et la nomination des thèmes, ainsi qu'un

résumé de chacun d'entre eux. La sixième et dernière phase fut la rédaction des analyses présentées dans ce mémoire.

3.9 Les limites de la recherche

Cette recherche possède malgré tout des limites. La première est liée à la méthodologie : le *focus group* peut tendre à uniformiser les idées des participant-e-s. En effet, des participant-e-s plus timides peuvent avoir tendance à se ranger derrière les idées ou opinions d'autres participant-e-s. Il se pourrait également que les réponses soient moins complètes ou personnelles qu'elles ne l'auraient été dans le cadre d'un entretien individuel, soit par manque de temps, ou par souci de confidentialité. De plus, si les groupes de discussion avaient été plus nombreux, j'aurais sans doute entendu de nouvelles idées qui auraient pu apporter d'autres perspectives de réponse à la question de recherche. Le faible nombre de personnes racisées (4 en tout, mais 3 dans le groupe racisé-e-s), et notamment l'absence de participant-e-s des communautés Asiatiques et Latina, a également limité la représentation de diverses expériences dans le groupe de discussion. Toutefois, les réponses apportées dans le *focus group* étaient très pertinentes et le petit nombre de participant-e-s a permis d'entrer plus en profondeur dans les expériences personnelles de chacun-e.

En ce qui concerne le groupe de participant-e-s trans et non-binaire, je n'ai malheureusement pas réussi à recruter de femmes trans ou de personnes transféminines, ce qui aurait permis de toucher plus spécifiquement à l'enjeu de l'invisibilisation des personnes transféminines et lesbiennes dans la série. Bien que le nombre de participant-e-s à ma recherche soit limité, les enjeux identifiés dans d'autres études similaires ont été soulevés lors de mes *focus groups*. Toutefois, je ne pense pas avoir atteint la saturation des données, car l'inclusion de personnes transféminines, ainsi que de personnes Asiatiques, Noires et Latinx aurait enrichi les données et favorisé une compréhension plus globale de l'influence de la série sur les communautés lesbiennes.

Par ailleurs, le fait que les participant-e-s aient majoritairement une éducation post-secondaire a pu influencer les réponses apportées à la discussion. Lorsque j'ai réalisé mon affiche de recrutement et que j'ai publié dans des groupes de lesbiennes sur Facebook, je portais attention à ne pas utiliser de mots trop scientifiques afin d'être accessible au plus grand nombre. Toutefois, après avoir publié mon recrutement, j'ai reçu un message d'une personne qui se disait intéressée mais avait peur que ce soit « trop intellectuel » pour elle. Je l'ai alors rassurée en lui disant qu'il s'agissait simplement d'une discussion en groupe sur nos

expériences et notre lien avec la série et que cette discussion était ouverte à tout le monde. La personne n'a finalement pas pu participer à l'étude puisqu'elle est camionneuse et n'avait pas un emploi du temps qui fonctionnait avec le reste des participant-e-s. À travers mon interaction avec cette personne, j'ai compris que malgré mes efforts d'être accessible, les recherches universitaires intimident malheureusement beaucoup les personnes non-universitaires.

Le fait que je fasse partie de la population étudiée (lesbienne, non-binaire et racisé-e) et que j'intéragissais directement avec les participant-e-s lors des discussions engendre une dynamique particulière qu'il est important de prendre en compte. En raison de ma proximité avec le sujet de recherche, j'ai une connaissance plus approfondie des réalités des participant-e-s, ce qui m'a donné une facilité à rebondir sur les réponses et références des participant-e-s durant la discussion. Toutefois, avoir un regard extérieur à la recherche peut aussi présenter un avantage, comme celui d'avoir un regard plus « naïf » et de poser des questions qui nécessitent un plus grand approfondissement (Hayfield & Huxley, 2015 : 92). Ainsi, un inconvénient d'être un-e « insider » dans la recherche est d'avoir de potentiels biais de compréhension influencés par mes propres expériences, ce qui aurait pu me rendre moins sensible aux aspects qui pourraient ne pas être évidents pour un-e « outsider ». De plus, ma participation à la discussion a pu influencer les réponses des participant-e-s et favoriser un biais de désirabilité sociale. Ces dernier-e-s ont peut-être exprimé ce qu'ils pensaient que je voulais entendre et peuvent ne pas avoir osé exprimer de désaccord.

Finalement, j'ai décidé de ne pas diffusé exactement les mêmes extraits aux trois groupes de discussion. Bien que la plupart soient les mêmes, j'ai choisi d'inclure des extraits se concentrant principalement sur le personnage de Max dans le groupe trans et non-binaire, ainsi que des extraits mettant en avant les personnages racisés (principalement Bette, Kit, Tasha et Papy) dans le groupe de personnes racisées. Cette différence dans les extraits a sans doute influencé les discussions. De plus, j'ai introduit une question spécifique sur la représentation racisée et trans pour les différents groupes, afin de susciter une réflexion particulière sur ces enjeux. Toutefois, les représentations trans et racisées ont été discuté dans tous les groupes, l'objectif n'étant pas d'avoir des discussions exclusives, mais d'assurer que ces participant-e-s puissent s'exprimer spécifiquement sur ces questions.

3.10 Les considérations éthiques

Il n'y avait pas vraiment d'avantages à participer à la recherche. Néanmoins, les participant·e·s ont contribué à une meilleure compréhension des enjeux liés aux représentations lesbiennes à la télévision. De plus, leur participation a permis de mettre de l'avant l'importance que les identités lesbiennes soient représentées de façon positive dans les médias. Dans un même ordre d'idées, il n'y avait pas de risques particuliers liés à la recherche. Toutefois, certaines scènes diffusées lors du groupe de discussion, en particulier celles incluant le personnage transmasculin, pouvaient susciter de l'inconfort chez les participant·e·s trans et non-binaires. Les participant·e·s ont été prévenu·e·s en amont et une liste de ressources leur a été remise avant leur participation au groupe de discussion.

La participation à la recherche était entièrement volontaire et les participant·e·s pouvaient se retirer par simple avis verbal et sans devoir justifier leur décision jusqu'à un mois après leur participation au *focus group*. L'anonymat des participant·e·s a été respecté; les prénoms ont en effet été modifiés et les informations personnelles retirées. En ce qui concerne la conservation des données, celles-ci ont été conservées sur mon ordinateur personnel, protégé par un mot de passe. Les données de recherche seront conservées trois (3) ans après le dépôt du mémoire et ensuite supprimées de l'ordinateur à l'aide du logiciel spécialisé « Eraser ».

CHAPITRE 4

***THE L WORD* : LA « RÉFÉRENCE » LESBIENNE POUR LES LESBIENNES MONTRÉALAISES**

Ce chapitre fait état des premiers constats issus de mes *focus groups*. Je constate d'abord que la série *The L Word* a eu une influence majeure dans de nombreuses parties du monde et qu'elle a maintenu son importance au fil des années. Malgré sa difficulté d'accès au Québec, les lesbiennes ont persévéré pour regarder cette série. Plus qu'un divertissement, *The L Word* est devenue un élément culturel majeur auquel on se réfère lorsqu'on découvre son identité lesbienne ou que l'on souhaite en apprendre davantage sur les codes associés à cette sous-culture. La série est d'ailleurs considérée par plusieurs comme une « tradition » ou un « rite de passage » pour intégrer les communautés lesbiennes. Ensuite, je mets en lumière le fait que *The L Word* est perçue par les répondant-e-s comme offrant une représentation positive, qui s'éloigne des personnages lesbiens solitaires, hypersexualisés ou destinés à des fins tragiques, ce qui en fait une référence unique à laquelle plusieurs se sont émotionnellement attaché-e-s. Enfin, je discute de la place particulière que la série occupe au sein de la culture populaire lesbienne, car malgré les critiques à son encontre, elle continue d'être discutée sur les réseaux sociaux et les blogues de fans.

4.1 *The L Word* : une référence transnationale et intergénérationnelle

4.1.1 « Ça devrait être gratuit pour les lesbiennes » : regarder la série malgré les difficultés d'accès au Québec

Comme mentionné précédemment, *The L Word* a connu un succès international: elle a été diffusée dans une cinquantaine de pays et traduite dans plusieurs langues (O'Brien, 2013). Dès ses débuts en 2004, elle reçoit des retours positifs de la part des médias et atteint plus de 500 000 téléspectateur-riche-s par saison. Elle est aussi devenue la série la plus rapidement renouvelée de l'histoire de Showtime, une seconde saison ayant été commandé juste après la diffusion des deux premiers épisodes (Pratt, 2008 : 138). La série a aussi connu un succès dans l'industrie des DVD (Pratt, 2008), en plus d'être nominée à plusieurs reprises aux Emmy et aux (GLAAD) Media Awards. Au Canada, la série a été diffusée sur Showcase de 2004 à 2009 et, au Québec, sous le titre *Elles* sur ARTV dès août 2005. On remarque surtout son succès grâce aux communautés internationales de fans en ligne qui se sont développées avant même la diffusion de la série (Pratt, 2008).

La plupart des participant·e·s à l'étude ont découvert *The L Word* bien après sa diffusion télévisée; certain·e·s l'ont visionné plus tard en DVD, alors que d'autres l'ont découverte sur des plateformes de streaming (qu'elles soient légales ou illégales). Certain·e·s participant·e·s ont souligné l'aspect international de la série, comme Charlie, une personne non-binaire, transmasculine et racisée, qui mentionne :

On n'a pas beaucoup de choses qui font qu'on a une culture en commun. Et surtout un objet culturel comme ça, qui peut traverser les frontières, peu importe l'endroit où tu étais, dans le Maghreb ou en Europe. Au Québec, on l'a tous vu en fait, bon on l'a pas tous vu... Pas ma copine, encore une fois, et bizarrement on a réussi à se parler. Mais voilà quoi, c'est vraiment une référence continentale.¹⁰

Les produits culturels tels que les séries peuvent créer des références lesbiennes communes à une échelle plus vaste, parfois même à l'échelle mondiale, comme l'a fait *The L Word*. L'exagération de Charlie, qui affirme que tout le monde l'a vue au Québec, est intéressante, puisqu'elle témoigne que pour lui, *The L Word* est une référence commune et importante dans son cercle social. Charlie a partagé avoir commencé à regarder la série juste après son *coming-out* lesbien, vers l'âge de 22 ou 23 ans. Il se souvient avoir cherché sur Internet « comment être lesbienne », après sa première expérience avec une femme. À partir de cette recherche, il est finalement tombé sur la série *The L Word*.

Yasmine, une femme cisgenre racisée et libanaise, a quant à elle découvert cette fiction lorsqu'elle vivait encore au Liban. Elle raconte avoir trouvé la série en recherchant « *lesbian tv shows* » sur Internet, même si elle n'était pas encore ouvertement lesbienne à elle-même à ce moment-là : « Puis moi, en tout cas, la première fois que je l'avais vue, parce que j'étais au Liban, je pensais que c'était vraiment loin de moi, que c'était comme les Américains qui vivent une vie différente, une autre perspective, une autre vie ». La série lui donnait accès à une réalité qu'elle ne connaissait pas encore et qui lui paraissait trop lointaine.

D'autres ont mentionné avoir regardé la série lorsqu'ils vivaient en France. Au sein des participant·e·s, la série a été visionnée dans différents contextes géographiques, ce qui souligne sa diversité d'audiences à l'échelle mondiale, comme en témoignent d'ailleurs déjà d'autres études menées en France, en Irlande,

¹⁰ Les citations des participant·e·s ont été légèrement modifiées pour en améliorer la lecture. Les marques d'hésitation et les répétitions ont été supprimées.

au Québec, aux États-Unis, en Suède et en Australie (Maiorano, 2022 ; Moore, 2009 ; Symes, 2013 ; Pratt, 2008 ; Ladendorf, 2008 ; Caluzzi, 2015). *The L Word* est alors considérée comme une série qui transcende les frontières et les cultures, comme le souligne Sarah, une femme cisgenre racisée et libanaise :

Ça fait vraiment partie de notre culture, c'est une référence, c'est une référence cross-culturelle, mais aussi cross-temporelle. Ça n'existe pas, je pense, le mot cross-temporel. Mais ouais, c'est vraiment ça en fait. C'est une référence qu'on a tous pour l'instant et on en aura peut-être une autre après.

The L Word est ainsi considérée comme une série qui conserve son importance et sa pertinence peu importe les contextes culturels, et qui est « cross-temporelle », car même après 20 ans, elle est toujours regardée et discutée, comme en témoigne ce mémoire.

Toutefois, se procurer *The L Word* n'est pas une tâche facile lorsqu'on habite en dehors des États-Unis. Certain·e·s participant·e·s ont notamment souligné la difficulté d'accéder à la série au Québec, car elle n'est en ce moment disponible sur aucune plateforme de *streaming*¹¹. Lors de discussions en ligne avec des communautés de fans, Marie, une femme cisgenre blanche et québécoise, a noté que peu de fans québécoises participaient à ces groupes :

Marie : J'imagine que peut-être que ça existe [les fans québécoises sur les blogues de discussion], mais je n'en ai pas trouvé non plus.

Laura : C'est peut-être aussi une barrière linguistique. Tu sais, je pense que les versions françaises sont difficiles à trouver maintenant.

À l'époque où Laura, une femme cisgenre blanche québécoise, ne comprenait pas encore bien l'anglais, il lui était encore plus difficile d'accéder à *The L Word*. Elle a ainsi témoigné lors de la discussion de sa difficulté à se procurer les DVD de *The L Word* : « J'avais réussi à les avoir parce que... Je veux dire, quand tu ne parles pas anglais... maintenant ça va, mais... Et ça nécessitait un lecteur DVD français, là. Ah ouais, j'étais vraiment fâchée! ». Elle a également mentionné avoir regardé les premières saisons sur ARTV en français, car c'est sa première petite amie qui l'avait initiée à la série.

¹¹ La série a été disponible pendant quelques années sur Crave, un service canadien de vidéo à la demande. Elle n'offre désormais que le *revival* de la série, *The L Word : Generation Q*.

Vickie, une femme cisgenre blanche québécoise, a quant à elle regardé la série sur des sites de streaming, tout comme Charlie et Yasmine, et a mentionné avoir consulté des blogues pour trouver une version française de la série : « Moi, je n'ai pas été sur des blogues, sauf pour trouver la version française en 2010 ». Cependant, pour surmonter cette inaccessibilité, certains paient le prix fort, comme Marie, qui nous a confié avoir finalement décidé d'acheter toutes les saisons de la série en ligne :

Marie : Tu peux acheter la saison pour 50 \$.

Tout le monde : Oh my god, 50 piasses.

Marie : Je l'ai achetée quand même.

Laura : Tu partages le code ?

Maria : Quand même un peu cher. Je trouve que ça devrait être gratuit pour nous.

Vickie : Oui, ça devrait être gratuit pour les lesbiennes.

Ces difficultés d'accès n'ont cependant pas empêché les participant-e-s de regarder la série, et ce, à plusieurs reprises. Lorsque j'ai demandé au premier groupe de discussion combien de fois elles avaient regardé la série, elles ont répondu de façon unanime qu'elles avaient regardé quelques saisons plusieurs fois. Lorsque les participant-e-s n'avaient regardé la série qu'une seule fois, iels mentionnaient leur intérêt à la regarder à nouveau, mais ne savaient pas où se tourner pour la trouver.

Mentionnons que même aux États-Unis, les téléspectateur-riche-s avaient un accès difficile à la série, puisqu'elle était diffusée sur une chaîne câblée premium (payante), d'où l'organisation des soirées organisées par ceux qui payaient pour cette chaîne et avaient accès à Showtime (Pratt, 2008). Certain-e-s organisaient également des échanges de DVD au sein de leurs communautés (Davis & Needham, 2009 : 66). Il est probable que les mêmes activités se déroulaient à Montréal, mais je n'ai pas trouvé de sources historico-culturelles ou de témoignages à ce sujet. Dans un article de Ladenford (2007), il est noté que la série était également diffusée à une heure tardive en Suède et qu'à partir de la saison 4, la série était diffusée sur la chaîne payante TV4, ce qui rendait l'accès encore plus difficile. Dans ce contexte, les téléspectateur-riche-s téléchargeaient les épisodes ou visionnaient les DVDs, tandis que d'autres lisaient des résumés sur le site internet After Ellen¹² dès la diffusion des épisodes aux États-Unis.

¹² [AfterEllen](#) est un site web culturel américain fondé en 2002. Axé sur le divertissement, les interviews et les critiques, il s'adresse principalement à la communauté des femmes lesbiennes et bisexuelles.

Bien qu'il ait souvent été difficile d'avoir accès à la série, plusieurs n'ont pas abandonné et ont persévéré pour avoir finalement l'occasion de se reconnaître à la télévision. *The L Word* est donc considérée par plusieurs comme un succès mondial et « cross-temporel » et, pour cette raison, considérée comme « la » série lesbienne à voir, jusqu'à devenir même un « rite de passage » dans les trajectoires lesbiennes.

4.1.2 Un rite de passage lesbien

Au cours de nos discussions, j'ai remarqué que chaque participant·e ou presque avait une histoire intéressante à raconter concernant le contexte de son premier visionnement. Les participant·e·s avaient soit été initié·e·s à la série par un·e ami·e ou partenaire, soit l'inverse. Dans le cas de Eli, une personne blanche québécoise *genderqueer* de 34 ans, c'est à l'adolescence qu'une amie en questionnement sur son orientation sexuelle lui a proposé de regarder la série dans son sous-sol, en cachette : « [elle] m'a dit : « Oh my god, as tu vu ça? » J'étais comme « non ». Elle dit: "Viens regarder ça dans mon sous-sol. » J'ai dit: « Ok ». Oui, c'était très gai. Une amitié bien gaie. C'est comme ça que ça a commencé. J'en garde des bons souvenirs ». À ce moment-là, la série passait en français sur ARTV. Eli savait déjà qu'elle était lesbienne, mais ne l'avait pas encore dit à ses proches. Elle garde de bons souvenirs de ces moments avec cette amie, même si elle n'était pas tout à fait à l'aise avec les fréquentes scènes d'intimité lesbiennes. De la même manière, Yasmine regardait la série en cachette : « Je cherchais des *Lesbian Movies*, puis je pense c'est comme le deuxième *TV show* qui apparaît. Donc j'étais vraiment contente, mais c'est sûr que je la regardais en cachette. Puis je disais pas que je la regardais, j'en parlais à personne ». Il est intéressant que les participant·e·s aient mentionné avoir regardé la série en cachette, à l'abri du regard de la famille et des amies. Dans une interview, Florence Gagnon, scénariste de la web-série lesbienne montréalaise *Féminin/Féminin* (2014), mentionne également avoir regardé *The L Word* à l'abri des regards extérieurs :

Je me rappelle avoir regardé *The L Word* en version française à ARTV quand j'étais adolescente. Je ne l'écoutais pas fort dans le sous-sol chez mes parents pour qu'ils n'entendent pas. C'était la première fois que je voyais des lesbiennes dans un contexte quotidien. Je ne savais même pas comment ça vivait, des lesbiennes, tellement on manquait de modèles (Vigneault, 2022).

Dans sa thèse, Caluzzi mentionne également que certain·e·s de ses participant·e·s ont regardé la série de manière clandestine. Elle mentionne que plusieurs d'entre eux ont exprimé se sentir aliéné·e·s et isolé·e·s de leur entourage et que le fait de regarder la série seul·e et de manière secrète permettait, d'une certaine façon, de revendiquer cet isolement au nom de la vie privée et de l'indépendance. Pour une

participante de l'étude de Caluzzi, le fait de regarder la série de manière clandestine lui conférait une importance et une signification plus grande, en ajoutant un sentiment de rituel à son visionnement.

Dans mon étude, Sam, une personne blanche non-binaire française, évoque qu'il avait à l'époque rencontré plusieurs personnes qui lui ont mentionné qu'il fallait absolument regarder la série : « Je me suis dit : Allez, vas-y ! Avec des amis, on a regardé *L Word* et tout, puis ça me faisait du bien. C'était vraiment des gens qui me disaient « Hey, regarde *L word!* » ».

Tout comme pour Eli et Sam, Maria, une femme cisgenre blanche canadienne, a été initiée à la série par une autre personne, à savoir sa colocataire qui, de son côté, avait déjà regardé la série avec ses mères lesbiennes :

J'ai rencontré ma coloc et je venais juste de sortir d'une relation. Elle était comme « you're a lesbian! ». Après j'étais comme *Oh my god*, tellement raison, je suis lesbienne! Et après, c'est elle qui a commencé à regarder l'émission avec moi parce qu'elle est lesbienne et qu'elle avait deux mères lesbiennes. Alors, quand on a commencé à regarder ça ensemble, j'étais comme *oh my god*, ça a ouvert une porte dans ma tête.

Elle mentionne aussi que le fait d'avoir regardé la série avec sa colocataire a sans doute influencé le fait qu'elle ait entretenu par la suite une relation avec elle. Selon elle, si elles n'avaient pas regardé *The L Word* ensemble, il n'y aurait pas eu de rapprochement. Laura a quant à elle regardé la série après avoir rencontré sa première blonde. À l'époque, Laura habitait en région; elle nous a raconté que lorsqu'elle a fait son *coming-out* à une de ses professeures, cette dernière l'a mise en relation avec une ancienne étudiante, elle aussi lesbienne. C'est cette première blonde qui lui a fait découvrir la série :

Elle a essayé de me *matcher*, c'est ça. C'était la seule autre lesbienne de la région. Bon, ben ça va être ça, hein! Puis elle m'avait parlé de ça [la série], puis en fait elle passait sur ART TV. Fait que je les écoutais en français au secondaire, parce que j'avais connu tout cet aspect-là par cette première blonde, cette première relation. C'est comme ça que j'ai découvert la série... À travers la blonde, la seule de région.

De la même façon, Maël, une personne non-binaire transmasculine suisse, a regardé la série avec son ex-copine qui lui a « fait son éducation », selon lui. Maël fait ici allusion à une sorte d'éducation à la culture lesbienne, puisque cette ex-copine avait plus d'expérience lesbienne que Maël à ce moment-là. De son côté, Charlie initie actuellement sa copine à la série. Il nous a partagé avoir regardé le premier épisode à nouveau avec elle il n'y a pas longtemps, et que le fait de revoir les scènes de la série lui faisait plaisir.

Dans le mémoire en psychologie de Grouchka (2018) portant sur les effets d'une représentation médiatique perçue positivement sur l'identité et le sens de soi des femmes LGBTQ+, une participante mentionnait qu'elle avait l'impression qu'il y avait un « *unofficial curriculum of content* »¹³ qu'il faut regarder lorsqu'on fait son *coming-out*, avec en première ligne la série *The L Word*. Elle explique également que les femmes *queer* ont tendance à se regrouper et à regarder les mêmes contenus : « C'est comme une migration, la communauté passe d'une émission à l'autre parce qu'il y a si peu d'options » (Grouchka, 2018: 47). De la même façon, dans ma recherche, lorsqu'il a été question du rôle de *The L Word* pour les représentations lesbiennes, plusieurs participant-e-s ont référé la série à une sorte de marche à suivre :

Axel-le : Je sais même pas si maintenant on réfère *The L Word* pour de la représentation. Genre aujourd'hui c'est plus ça, mais tu sais, on dit que c'est un rite de passage, c'est une tradition. C'est comme ça, c'est plus traditionnel.

Alix : C'est pas de la représentation, c'est de la tradition.

Axel-le : Pour moi, je le dis, je suis comme : je sais que c'est pas bon, mais il faut que tu l'écoutes. C'est ça l'affaire, comme on dit, c'est rendu une tradition.

Alix : Non, c'est vraiment ça. C'est une tradition lesbienne, un rite de passage.

Le rôle de la série en tant que rite de passage et de tradition dans les communautés lesbiennes vient ainsi nuancer les critiques négatives qu'ont les participant-e-s à l'égard de la série. En effet, Axel-le et Alix, deux personnes non-binaires blanches et québécoises, n'ont pas regardé la série pour sa qualité en termes d'inclusion ou de réussite audiovisuelle, mais plutôt pour sa signification, pour la place qu'elle occupe au sein de différents parcours lesbiens.

À l'instar des propos des répondant-e-s, plusieurs articles de presse décrivent *The L Word* comme un rite de passage chez les lesbiennes. Par exemple, l'autrice d'un article du *HuffPost* (Brown, 2020) mentionne :

Regarder *The L Word* est un rite de passage. Chaque lesbienne que je connais a une histoire à ce sujet : comment elles économisaient pour acheter les DVD chez HMV et le regardaient en cachette lorsque leurs parents étaient absents ; comment elles mentaient sur leur âge et rejoignaient des salons de discussion en ligne simplement pour en parler ; comment elles se masturbaient dans leur chambre d'enfance en regardant la scène de sexe de la saison trois avec Shane et Carmen.

¹³ Cela pourrait être traduit en français par « une liste non officielle de contenu à regarder ».

Dans un article du SBS (Sargeant, 2017), un réseau de télévision public multiculturel en Australie, il est question des réactions provoquées par l'annonce de la nouvelle mouture de *The L Word*. On y lit : « La série télévisée des années 2000 *'The L Word'* était une émission emblématique et influente pour de nombreuses personnes queer, et une expérience de passage pour une diversité de personnes LGBTQI+, en particulier les femmes ». Sur Reddit, une plateforme de discussion par thème, des discussions comme celle-ci sont également fréquentes : « « *The L Word* après la saison 2 - devrais-je continuer à regarder ? ... » « Continue, tout simplement. Ça devient pire dans les saisons suivantes. Mais c'est presque un rite de passage ! En plus, il y a des lesbiennes sexy » ».

Il est intéressant de s'interroger sur cette notion de passage qui est employée de manière récurrente, sur les façons dont ces personnes envisagent le passage de l'hétérosexualité à la lesbianité, en considérant la série comme une manière de les accompagner, d'acquérir des connaissances et des nouveaux repères pour explorer la culture et l'identité lesbienne. Il y a une certaine volonté de la part des participant-e-s de se renseigner sur ce que c'est, être lesbienne, dans une société où l'hétérosexualité est apprise, au sens d'Adrienne Rich, et de chercher un accompagnement pour sortir de la culture hétérosexuelle. Ce sentiment de passage prend tout son sens lorsque l'on comprend l'influence de la série sur leur identité ou leur perception de soi, provoquant un changement et permettant même de faire parfois une sortie du placard, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. La thèse de Caluzzi aborde cette notion de rite de passage, soulignant son importance pour surmonter la stigmatisation liée à l'homosexualité. Elle cite Gilbert Herdt, professeur émérite en étude des sexualités et en anthropologie, pour qui ce rituel lié à l'introduction à la série est crucial pour contrer les images négatives, la stigmatisation et la forte persistance des stéréotypes et des lois anti-homosexuelles (1997 : 111). Cette initiation dans la communauté lesbienne rappelle aux téléspectateur-ric-e-s que, malgré les connotations négatives liées à leur orientation sexuelle, iels peuvent accéder à une culture et à une communauté partagée.

De plus, il est intéressant de souligner l'aspect intergénérationnel de ce rite de passage que représenterait le visionnement de la série, de voir comment les lesbiennes plus âgées, qui ont vécu la diffusion initiale de *The L Word*, cherchent à transmettre à la jeunesse lesbienne un morceau de leur culture populaire et de la série qui a transformé leur représentation à la télévision. Par exemple, Vickie a découvert la série grâce à un couple de lesbiennes plus âgées, les grands-mères de son premier petit ami au lycée :

C'est un contexte qui est quand même drôle, mais à l'époque, j'avais un chum au secondaire, ses mères étaient lesbiennes et ses grands-mères aussi... Genre une de ses grands-mères avait fait un

coming-out tard. Fait que c'était une génération de lesbiennes. Puis je me rappelle qu'on les écoutait en français. En tout cas, je pense qu'elles avaient vu que j'étais lesbienne, on les écoutait ensemble.

Elle nous a raconté qu'elle avait commencé par regarder *Queer as Folk* mais qu'elle n'avait pas aimé, et que c'est pour cette raison que ses belles-mères lui avaient proposé de regarder *The L Word* à la place. Par la suite, les mères de son petit-ami lui ont laissé les DVD; le fait d'avoir regardé tous les épisodes de son côté avait « pas mal répondu » à tous ses questionnements sur son orientation sexuelle. Dans notre discussion sur la transmission, Eli a également mentionné la pièce de théâtre *Ciseaux*, écrite et jouée par un couple de lesbiennes et *drag kings* montréalais :

Je ne sais pas si vous avez vu *Ciseaux*, la pièce de théâtre. À un moment donné, il y a comme cette référence sur la moto, fait que quand tu dis transmission, ça me fait penser à ça, ça fait partie de certaines choses qu'on montre aux plus jeunes.

Ciseaux est une pièce de théâtre jouée depuis 2022, d'abord au théâtre Espace Libre puis dans plusieurs théâtres québécois, qui explore la culture lesbienne à Montréal. Il s'agit d'une fiction inspirée d'une importante recherche documentaire réalisée par Geneviève Labelle et Mélodie Noël Rousseaux. La pièce présente l'histoire des lieux de socialisation lesbiens, les références culturelles lesbiennes, et donne la parole à des personnalités lesbiennes montréalaises. La pièce de théâtre a connu un succès à Montréal et fera même son grand retour dans le cadre de Fierté Montréal 2024. La scène qu'Eli mentionne est une reproduction du générique de la série : le couple est sur une moto, habillé avec un style du début des années 2000, avec comme fond sonore la musique du générique de *The L Word*.

The L Word est donc un point central dans la culture des communautés lesbiennes, devenant même pour certain-e-s la première ligne d'un « *unofficial curriculum of content* » (Grouchka, 2018) qu'il faut impérativement regarder lorsqu'on s'identifie comme lesbienne pour en apprendre les codes. Elle est parfois considérée comme un accompagnement vers la lesbianité ou vers l'intégration à la culture lesbienne. Mais pourquoi cette série occupe-t-elle une place si particulière pour les lesbiennes ?

4.1.3 Un point de bascule dans les représentations lesbiennes

À la fin des discussions, j'ai demandé aux participant-e-s de me partager un mot ou un sentiment qu'ils associaient à la série. Dans le groupe de personnes trans et non-binaires, un consensus s'est formé autour du terme « genèse culturelle ». En effet, Ilene Chaiken, en étant ouvertement la première

productrice lesbienne et en représentant pour la première fois des communautés lesbiennes au petit écran, a provoqué un basculement significatif dans le paysage médiatique (Heller, 2013 : 2). Alix souligne que *The L Word* représente une grande première, un premier essai. Iel évoque également l'indulgence qui doit être accordée à la série en raison de son caractère expérimental et pionnier: « Ils avaient le droit à l'erreur, c'était les premiers! », mentionne-t-iel. Eli est du même avis et propose le terme « genèse »: la série s'inscrirait dans une genèse culturelle qui aurait provoqué un basculement de l'univers télévisuel état-unien. Comme l'ont souligné Alix et Eli, la série est unique en son genre; elle émerge effectivement dans un paysage médiatique qui valorise peu les identités lesbiennes. Les participant-e-s reconnaissent que la série, en étant pionnière, a contribué à préparer le terrain pour les représentations médiatiques lesbiennes que l'on connaît aujourd'hui. Dans son ouvrage, Heller (2013) affirme elle aussi que les représentations lesbiennes actuelles n'auraient pas été envisageables sans l'influence de *The L Word*. La série a en effet répondu à un besoin viscéral de représentation lesbienne dans les médias grand public, entrant également dans l'histoire en tant que première série de longue durée à mettre prioritairement en scène des personnages lesbiens. Selon Heller (2013), l'influence de la série sur les émissions de la même époque est évidente, avec par exemple l'apparition quelques années après d'une sous-intrigue lesbienne dans la sixième saison de la série à succès *Desperate Housewives* (2009-2010).

Sarah, une participante de mes *focus groups*, évoque le fait que les normes ont évolué, au point où les téléspectateur-ric-e-s attendent désormais des séries une plus grande inclusivité, notamment en termes d'identité de genre et de diversité ethnoculturelle. Elle souligne que *The L Word* a néanmoins joué un rôle dans l'actualisation de ces normes, en transformant les représentations lesbiennes qui étaient autrefois majoritairement négatives. La série aurait donc participé à mettre à jour les standards de représentations lesbiennes, lesquels étaient auparavant marqués par des stéréotypes négatifs.

Comme l'ont souligné plusieurs participant-e-s lors de mes *focus groups*, *The L Word* n'est pas forcément la série que l'on recommanderait à une personne à la recherche de représentations lesbiennes, compte tenu de la multitude de séries *queer* contemporaines qui seraient peut-être plus inclusives que *The L Word*, en termes de diversité de genre et de corps par exemple. Néanmoins, tel que mentionné précédemment, on recommande toujours la série aux personnes qui veulent en apprendre davantage sur la culture lesbienne, comme une sorte de rite de passage ou de tradition. Lorsque j'ai demandé à Yasmine le terme ou l'idée qu'elle associait à la série, elle m'a répondu :

Pour la société, je dirais *lesbian landmark*, comme Stonewall là. Peut-être pas à ce point, mais quelque chose qui, j'espère, va rester pendant des années. With the vintage coming back up.. je pense que ça va rester là.

Yasmine compare la série à l'événement du Stonewall, une référence à la rébellion des communautés LGBTQ+ lors d'un énième raid de la police qui a eu lieu en 1969 dans ce bar à New York. Il s'agit d'un tournant historique pour les droits des communautés LGBTQ+, un événement qui a marqué à tout jamais nos luttes et nos communautés, car cette émeute est très souvent considérée comme la première manifestation de la fierté et qu'elle a donné lieu à un fort mouvement de libération gai. En faisant cette comparaison, Yasmine nous fait donc comprendre que pour elle, la série *The L Word* occupe une place importante en tant qu'événement médiatique et historique qui a marqué un tournant pour les communautés lesbiennes.

The L Word est en effet toujours populaire, même si sa première saison date maintenant d'il y a 20 ans. L'une des raisons est peut-être la sortie de son revival *Generation Q* en 2019, qui a sûrement incité ceux qui n'avaient jamais regardé la série à visionner les saisons antérieures. De plus, au fil des années, les personnes ont continué à discuter de la série, notamment sur les blogues, les réseaux sociaux et dans des articles scientifiques. L'unicité de *The L Word* dans le paysage médiatique occidental reste ainsi, à ce jour, soulignée, en étant souvent décrite comme la première fiction télévisuelle à présenter de manière positive les identités et communautés lesbiennes. Qui plus est, celle-ci demeure un pilier pour la visibilité lesbienne, puisqu'elle représente encore aujourd'hui la série mettant en scène le plus grand nombre de personnages lesbiens à la télévision, assurant ainsi une visibilité continue. En consultant les rapports du GLAAD pour la période 2007-2008, période durant laquelle *The L Word* était diffusée sur Showtime, on constate que la série a été reconnue comme un exemple majeur d'inclusivité LGBTQ+. Dans le rapport du GLAAD de la période 2019-2020, année de lancement du revival *Generation Q*, on observe que sur les 38 personnages LGBTQ+ répertoriés sur Showtime, la majorité apparaît dans cette nouvelle mouture de *The L Word*. Malgré les critiques, *The L Word* représente ainsi, comme le proposent Moore et Schilt, « un geste qui a vraisemblablement des répercussions culturelles révolutionnaires » (2006 : 159). Comme l'a noté Eve Kosofsky Sedgwick (2004 : xxi) au début de sa diffusion :

La série devrait apporter une différence réelle et imprévisible dans le paysage global du monde des médias. De manière tangible, l'effet quantitatif d'un simple changement additif, dramatisant plus d'une intrigue lesbienne à la fois, apporte une différence qualitative dans l'expérience des téléspectateurs avec la réalité sociale. Le sentiment de l'individu lesbien, isolé ou en couple,

scandaleux, scruté, chancelant sous le poids de sa représentation, cède la place au potentiel considérablement plus vivant d'une écologie lesbienne.

Sans conteste, *The L Word* a marqué l'histoire des représentations lesbiennes à la télévision. De plus, la série a su représenter ce que Sedgwick appelle une « écologie lesbienne », un monde visible dans lequel les lesbiennes existent en communauté et développent des relations pour elles-mêmes. Le fait que la série ait connu un succès international qui perdure depuis plusieurs années et qu'elle soit d'ailleurs considérée par plusieurs comme un « rite de passage », prouve qu'il est possible de représenter des lesbiennes à la télévision en intéressant un public engagé. *The L Word* a d'ailleurs inspiré d'autres séries à intégrer des personnages lesbiens, et surtout, à les éloigner des tendances représentationnelles qui les associaient à des victimes au destin tragique ou à des personnages hypersexualisés destinés au *male gaze*.

4.2 Représenter les lesbiennes de façon positive

4.2.1 Les lesbiennes vont bien !

L'analyse quantitative réalisée par Grouchka (2018) suggère un certain lien de causalité entre l'exposition à des représentations médiatiques positives des lesbiennes et le développement des identités des femmes *queer*. Les représentations positives permettraient en effet une normalisation de l'expérience *queer* et contribueraient ainsi à réduire le sentiment d'altérité, en plus d'améliorer l'estime de soi. Dans chacun des groupes de discussion de mon étude, les participant·e·s ont déploré la récurrence des représentations négatives des personnes lesbiennes et trans à la télévision. Par conséquent, pour certain·e·s, comme Charlie, *The L Word* a permis de repenser les destins des lesbiennes à la télévision :

Charlie : Ça pour moi, c'est ce qu'a apporté *L word*. Parce que c'est vrai qu'au bout du troisième film où les deux filles se suicident à la fin parce qu'elles sont dans un village en Italie et qu'il y en a une qui doit se déguiser en mec, tu regardes le premier, tu es ému, le troisième t'es en mode « mais qu'est ce que je fais de mes vendredis soir? ».

Sarah : Ouais, le fameux stéréotype des fins tristes... Je me demande pourquoi on a ce stéréotype d'ailleurs dans les *lesbian movies*, je sais vraiment pas.

Charlie : C'était cool aussi de voir des gens qui étaient heureux [dans *The L Word*] !

Autrement dit, malgré l'évolution des représentations lesbiennes à la télévision, plusieurs *tropes* persistent autour des personnages et de leurs intrigues, tels que le syndrome de la lesbienne morte (*dead*

lesbian syndrom) ou le phénomène communément appelé « enterrez vos gays » (*bury your gays*), qui implique la mort ou l'absence de fin heureuse chez les personnages gays et lesbiens. Ce fameux stéréotype des « fins tristes », comme le mentionne Sarah, tient ses origines du XIXe siècle; il était alors utilisé comme un moyen pour les écrivain·e·s d'inclure une représentation LGBT dans leurs œuvres sans subir de contrecoup social (Hulan, 2017). Sur ce point, Millward, Dodd et Fubara-Manuel (2017) rappellent aussi que les représentations lesbiennes tombent continuellement sous le *trope* de « la lesbienne diabolique » ou de « la lesbienne morte » (*evil lesbian or dead lesbian*). Selon Millward (2017), le fait de rendre les lesbiennes maléfiques et interchangeable viserait à les déshumaniser et empêcherait de cette façon la sympathie du public. Vito Russo, historien du cinéma, explique d'ailleurs dans son livre *The Celluloid Closet* (1981) que les femmes qui s'obstinaient à refuser les rôles qui leur étaient traditionnellement attribués étaient représentées dans les films comme des monstres pervers et dérangés¹⁴. Ces *tropes* contribuent donc à créer une représentation médiatique négative, non enviable, qui alimente la stigmatisation sociale et suggère implicitement l'impossibilité pour les lesbiennes d'accéder au bonheur, ce qui peut renforcer l'homophobie intériorisée et l'hétérosexisme (Grouchka, 2018). Le cas de la mort du personnage de Lexa dans la série *The 100* (CW, 2014-2020) en mars 2016 a d'ailleurs suscité de nombreuses réactions négatives de la part des fans, une réaction si forte que le créateur de la série, Jason Rothenberg, s'est publiquement excusé dans une lettre ouverte en affirmant qu'il aurait dû faire les choses autrement : « En sachant tout ce que je sais maintenant, la mort de Lexa se serait déroulée différemment » (Rothenberg, 2016). De plus, selon Autostraddle, un site Web populaire pour les femmes *queer*, entre 1976 et 2016, il y a eu 1 586 émissions avec des personnages hétérosexuels et 193 émissions avec des personnages lesbiens/bisexuels. Dans ces 193 émissions, 68 contenaient un personnage lesbien ou bisexuel qui meurt (2016). Selon Millward (2017), l'utilisation de ces stéréotypes peut avoir un impact sur les minorités sexuelles et de genre, et sur la façon dont iels se perçoivent et trouvent leur place dans la société.

Pour plusieurs participant·e·s de mon étude, la série a donc offert, pour l'une des premières fois, la possibilité de s'imaginer et de s'identifier à des personnages enviables. Autrement dit, cette oeuvre a donné accès à des récits positifs qui montre qu'il est possible d'être lesbienne et de mener une vie épanouissante. Yasmine le mentionne d'ailleurs : « Il y en a beaucoup qui sont très problématiques, les anciens [films] là, avec souvent des enjeux de santé mentale excessive, genre en gros ça motivait pas trop

¹⁴ Pour d'autres exemples de *tropes* associés aux lesbiennes, voir le documentaire *The Celluloid Closet* (1995).

d'être lesbienne, mais ça [*The L Word*], ça m'a quand même donné envie de faire partie de la communauté ». Il est intéressant que Yasmine mentionne que l'exposition aux représentations négatives ne l'a pas « motivée » à être lesbienne. En effet, lorsqu'on regarde une série, il y a souvent une intention de se détendre, de se sentir bien, de se sentir compris·e. En ce sens, les représentations négatives des identités lesbiennes dans les médias peuvent engendrer des formes d'anxiété, en particulier lorsqu'on a accès à ces représentations plus jeunes ou au cours d'une période significative de construction identitaire (Howarth, 2002).

Ainsi, *The L Word* a joué un rôle essentiel en montrant que les lesbiennes peuvent connaître des parcours de vie positifs. Elle a contribué à rompre l'association entre l'image de « la lesbienne » et la maladie mentale ou la mort, permettant plutôt d'accéder à des représentations où les lesbiennes peuvent s'épanouir et être heureuses, sans être confrontées à des fins tragiques ou à des intrigues dramatiques. Même si un personnage est malade ou meurt dans la série, cela n'implique pas la fin de la visibilité lesbienne, puisque d'autres personnages continuent leur rôle. C'est pourquoi *The L Word* ne reprend pas à son compte les *tropes* connus, mais présente plutôt une nouvelle perspective télévisuelle et une réinvention positive de l'image d'une lesbienne épanouie. Elle affirme le droit des lesbiennes à être heureuses et à réussir, au même titre que les personnages hétérosexuels. En présentant des personnages auxquels il est possible de s'identifier et de s'attacher, la série a donc créé un lien émotionnel positif avec une bonne partie de son public. Elle a su également offrir un refuge réconfortant, en particulier pour les téléspectateur·rice·s qui vivent des expériences de discrimination au quotidien.

4.2.2 *The L Word* - Entre nostalgie et réconfort : « C'est comme une soupe Lipton quand t'es malade »

Lors des discussions avec les participant·e·s, nombreu·ses·x sont ceux qui m'ont parlé du sentiment de familiarité qu'ils ont avec la série. Iels évoquent un attachement aux personnages qui s'est créé au fil des saisons, une empathie et une volonté de suivre les étapes de leur vie. Pour Laura, *The L Word*, « c'est comme la famille », car la série a eu une influence importante sur son cheminement. La série l'a en effet accompagnée dans sa découverte de soi et de la culture lesbienne. C'est une série qu'elle connaît bien et qui lui procure un sentiment de réconfort lorsqu'elle la regarde : « c'est comme une soupe Lipton quand t'es malade », ajoute-t-elle. Comme l'a mentionné Laura, le fait qu'elle connaisse les personnages, qu'elle les ait suivis durant 71 épisodes, lui donne l'impression de les connaître presque personnellement et ce sentiment de proximité lui apporte du réconfort. Il est donc question ici de relations parasociales, soit des liens sociaux à sens unique qui se développent progressivement par le biais

d'interactions parasociales avec des figures médiatiques (Klimmt et al. 2006). C'est pour cette raison, d'ailleurs, que la plupart des participant·e·s ont regardé *The L Word : Generation Q* à sa sortie en 2019. La nouvelle mouture leur a permis de retrouver le confort procuré par les personnages et de finalement savoir comment la vie de ces derniers a évolué. Maria et Laura ont évoqué les émotions qu'elles ont ressenties lorsqu'elles sont allées visionner les épisodes de la nouvelle saison de *The L Word : Generation Q* au bar « Champs » à Montréal: « c'est gênant un peu de pleurer avec plein de monde », mentionne Laura. Maria, à son tour: « moi je pleurais un peu, à la scène du mariage ». Il s'agit du dernier épisode de la dernière saison de *The L Word Generation Q*, soit la fin officielle de la nouvelle mouture, dans lequel les deux personnages principaux, Bette et Tina, se marient. Ces projections avaient lieu chaque semaine entre novembre 2022 et janvier 2023 et réunissaient en moyenne une quarantaine de téléspectateur·ice·s. Des événements similaires avaient été organisés auparavant par le collectif « L night » en décembre 2019 au bar Fabuleux Chez Serge. L'annonce sur Facebook¹⁵ avait suscité un vif intérêt, avec plus de 1500 personnes manifestant leur intention d'y participer. Ces soirées débutaient par un quiz sur la série et ses personnages, suivi de la projection.

Lorsque j'ai demandé à mon premier groupe de discussion les sentiments que leur provoque la série, Marie a répondu :

J'essaie de trouver le terme, quand l'art te fait vivre une émotion... Tu sais, des fois on dit, tu regardes une peinture, tu vas vivre une émotion sauf que là, tu le sens à travers une série. Ça te fait vivre ces émotions-là. Je crois qu'il n'y a pas une personne qui a écouté ça et qui n'a pas ressenti un sentiment, peu importe lequel, c'est un ressenti assez fort.

À son tour, Yasmine a mentionné la joie que lui a provoquée la série : « ça ne m'a pas fait sentir que je pouvais être comme eux, tu vois. Ça m'a juste fait sentir que, « Ah Nice, ça fait du bien de voir ça ». *I'm enjoying it, ça m'a rendu... it brought me a bit of joy* ».

Le niveau d'émotion exprimé par les participant·e·s témoigne donc de l'engagement profond qu'ils ont avec la série et de l'importance qu'elle a eue pour elleux. Pour ces participant·e·s, cette représentation à

¹⁵ <https://www.facebook.com/events/2443360472445438>

l'écran n'est pas qu'un simple divertissement : elle vient combler un besoin personnel de se sentir vu-e et compris-e.

Le sentiment de nostalgie a aussi été évoqué par plusieurs participant-e-s lors de la diffusion de quelques extraits de la série. Pour Vickie, la diffusion a suscité une vague de nostalgie, lui rappelant de beaux moments de l'époque du secondaire, période à laquelle elle a regardé la série pour la première fois. Maria, quant à elle, a ressenti un mélange de nostalgie et de « cringe » en visionnant ces scènes. Bien que la série lui rappelle des moments agréables, elle se souvient aussi des scènes intensément violentes et problématiques, en particulier celles liées à la transphobie, dont elle garde un souvenir marquant. Malgré ses souvenirs négatifs, elle raconte avoir créé une *playlist* de chansons de la série qu'elle écoute de temps en temps, lorsqu'elle se sent nostalgique, pour se remémorer le moment où elle a emménagé à Montréal. Son arrivée à Montréal coïncide en effet avec le moment où elle a commencé le visionnement de la série avec sa nouvelle colocataire.

En fait, pour les participant-e-s, ce que provoque la série lorsqu'ils la regardent, c'est un sentiment de réconfort.

Je pense que c'est pas sous-estimé que ce soit un *comfort show* et juste quelque chose de léger. Parce que j'ai l'impression que la moitié de notre existence, [...] faut être militant militante [...] et c'est beaucoup de combat, continuer de clarifier beaucoup de choses, donc ça fait du bien d'avoir justement cet espace où tu existes de manière beaucoup plus légère, même si c'est à travers la série. Mais c'est sympa quand même d'avoir ça. (Sarah)

La série permet de faire une pause en faisant exister son identité lesbienne de façon plus légère. Les émissions réconfortantes offrent effectivement la possibilité de s'évader de la réalité, permettant ainsi de se distancer des enjeux vécus dans la vie de tous les jours. Ces émissions incitent à se concentrer sur les problèmes des personnages plutôt que sur les siens. En ce sens, la nostalgie est un élément qui contribue à l'aspect réconfortant des émissions, qu'elles aient été regardées pendant l'enfance ou visionnées à une époque où elles constituaient une source de soulagement. Les émissions réconfortantes s'associent donc à des souvenirs ou à une période charnière de la vie.

La thèse de Castle (2019) en psychologie avance elle aussi cette idée que la télévision constitue une importante source de réconfort dans la vie quotidienne. Après avoir examiné la façon dont la télévision

contribue à la résilience et au bien-être de divers groupes de spectateur·ice·s, Castle mentionne que le fait de regarder la télévision peut être une manière de gérer ses émotions et de compenser les menaces à la continuité personnelle. Les émissions réconfortantes avaient également aidé les participant·e·s de son étude à traverser des moments difficiles. Nous pouvons donc faire le parallèle avec les participant·e·s de mon étude qui ont utilisé la série pour faciliter leur *coming-out* ou pour se sentir validé·e·s dans leur identité lesbienne, comme nous le verrons dans les prochaines parties. De la même manière, Pratt (2008) suggère que pour les téléspectateur·rice·s confronté·e·s à des discriminations dans la vie quotidienne, l'évasion est parfois nécessaire, et *The L Word* peut satisfaire ce besoin. Elle souligne que les téléspectateur·rice·s trouvent dans la série une forme de plaisir, puisqu'elle donne la possibilité de s'évader dans un autre monde, de se connecter avec d'autres téléspectateur·rice·s pour l'amitié, la discussion, le soutien, voire l'amour, et enfin, de voir des images de soi dans des médias grand public. Ce plaisir, il est donc politique pour une communauté qui se situe aux marges de la culture dominante (Pratt, 2008).

D'autres types de sentiment ont été mentionnés par les participant·e·s, comme celui du deuil. Un sentiment moins positif, certes, mais qui témoigne sans doute de l'attachement des participant·e·s à la série, comme le souligne Vickie :

J'ai l'impression qu'il y a comme un deuil, là. Parce que quand la série finit, tu sais, c'est quand même des gens auxquels tu t'es attaché·e pendant six ans. En ne sachant pas que *Gen Q* allait un jour arriver... Oui, c'est un deuil. Parce que tu sais, oui, *Generation Q* a ramené plein d'anciens personnages, mais il y en a plein que tu ne reverras jamais.

L'attachement aux personnages, perçu comme une sorte de famille choisie, procure un réconfort en offrant une dose de positivité et un espace d'existence lesbienne, pour citer Rich (1980), qui n'existe nulle part ailleurs. L'existence de cet espace engendre de véritables émotions et un lien authentique avec la série, ainsi qu'avec ses personnages. De plus, comme nous verrons dans la section suivante, en représentant les lesbiennes de façon positive et en leur permettant de se sentir vu·e·s, compris·e·s et respecté·e·s dans leur identité, la série a su favoriser une réconciliation avec le terme « lesbienne », symbolisée par le fameux « L » de *The L Word*.

4.2.3 Se réappropriier le L de *The L Word*

Malgré les avancées sociales et légales pour l'acceptation des identités lesbiennes, le mot « lesbienne » demeure un terme plein de honte et de stigmas pour certain·e·s. Dans une étude de *Varsity* publiée en 2020, pour laquelle 120 femmes en relation avec des femmes ont été interrogées, seulement 33% d'entre elles se sentaient « très confortables » avec le mot « lesbienne », alors que 70% d'entre elles étaient « très confortables » de se définir comme « gay ». Parmi ces participantes, une mentionnait d'ailleurs que le mot « lesbienne » sonnait un peu « slimy » (visqueux), tandis qu'une autre évoquait le dégoût (Stephenson, 2020). De la même façon, Sarah n'était à l'époque pas confortable avec le mot lesbienne, même si elle était à l'aise avec son identité et ouvertement lesbienne à son entourage. À cette époque, elle trouvait que le mot lesbienne avait une connotation très fétichisée et une image négative. Selon elle, le fait d'avoir regardé *The L Word* a donc permis de redonner un sens au mot lesbienne et l'a amenée à être plus confortable avec cette identité. Le fait d'avoir accès à une série centrée sur les lesbiennes et d'entendre le mot dans des contextes positifs a donc eu une influence significative sur elle: « C'est un détail, mais je pense que ça en dit beaucoup ».

Rappelons que les médias ne se contentent pas de refléter la réalité, mais qu'ils la façonnent et la reproduisent, souvent pour conforter l'ordre culturel dominant (masculin, blanc, hétéronormé). Le rôle de la culture est alors crucial, car elle contribue à partager les systèmes de classification et de compréhension. En représentant le terme « lesbienne » de manière positive et même avec une certaine fierté, *The L Word* apporte donc une nouvelle signification à ce terme et contribue à remettre en question la définition et la connotation qu'elle a longtemps eue dans la culture dominante. Les titres des épisodes débutent d'ailleurs tous par un « L », en référence au mot lesbienne. Cet apport a permis à Sarah d'avoir une nouvelle compréhension du terme et de se réconcilier avec son identité. Dans le mémoire de Laurie Fournier (2021) réalisé à Montréal et portant sur les significations attribuées au mot lesbienne, plusieurs participant·e·s ont mentionné la connotation négative du terme, comme son association à la pornographie et au regard masculin hétérosexuel, ce qui rendrait difficile pour les lesbiennes de s'identifier au caractère sexualisé qu'on lui accorde. En effet, lorsque le mot « lesbienne » n'est pas invisibilisé, il est souvent fétichisé, réduit à la fantaisie. « Lesbienne » est d'ailleurs l'une des catégories pornographiques les plus recherchées sur Internet (Kacala, 2018). Yasmine a d'ailleurs évoqué dans la discussion cette fétichisation perpétuelle des lesbiennes à la télévision : « C'était toujours comme ça dans les films, comme : « *Oh she's a lesbian, oh probably she would agree to have a threesome with me* ou avec une autre fille ». C'était toujours

genre, comme elle [Sarah] a dit, sexualisé ». En créant une série lesbienne qui crie haut et fort le « L Word », Ilene Chaiken a par conséquent réussi à resignifier le terme lesbienne pour de nombreuses personnes.

Si *The L Word* vient répondre à un besoin de se réapproprier le mot « lesbienne », c'est donc parce que les lesbiennes ont subi un historique de fétichisation à la télévision, allant parfois jusqu'à la création de personnages faussement lesbiens, des lesbiennes « transitoires » qui visent uniquement à exciter le désir des hommes, le *male gaze*, pour finalement entériner une vision de la femme qui ne peut ni vivre, ni être satisfaite sexuellement qu'avec un homme (Diamond, 2005; Jackson & Gilbertson, 2009).

Laura Mulvey aborde dans ses textes féministes le concept de phallogentrisme, qui décrit le désir actif des hommes hétérosexuels de regarder des lesbiennes tout en étant effrayés par leur indifférence et leur rejet (Mulvey, 1989 ; Rich, 1980). Des recherches antérieures montrent en effet que les femmes appartenant à des minorités sexuelles sont principalement sexualisées par les hommes (Annati & Ramsey, 2021). Ce phénomène s'inscrit dans une marchandisation sexuelle omniprésente des femmes, en particulier pour les femmes Noires, qui sont souvent stigmatisées via le stéréotype de la Jezebel, ou le mythe de la femme Noire séductrice et tentatrice (Anderson et al., 2018). Ciasullo (2001) soutient également qu'en mettant fréquemment l'accent sur la féminité des lesbiennes, les médias cherchent à effacer leur masculinité, et donc à invisibiliser les lesbiennes *butch*. Selon elle, de telles représentations, qui dépeignent les lesbiennes comme étant similaires aux femmes hétérosexuelles, contribuent à leur normalisation, mais surtout à leur « hétérosexualisation » dans la sphère publique. L'hétérosexualisation transforme ainsi la lesbienne en objet de désir pour le public hétérosexuel en la représentant comme incarnant une féminité hégémonique qui correspond aux normes hétérosexuelles. Ainsi, pour le public général, elle est présentée comme étant simplement « comme » les femmes hétérosexuelles conventionnellement attirantes pour le regard masculin.

Certain·e·s chercheur·e·s, comme McFadden (2014), soutiennent que *The L Word* irait à l'encontre de ces tendances médiatiques, en construisant un regard explicitement lesbien, et dès lors en invitant tou·te·s les téléspectateur·rice·s à appréhender le monde à travers cette perspective. Par conséquent, les téléspectateur·rice·s qui s'identifient à la société hétérosexuelle dominante pourraient être incité·e·s à adopter une vision différente en regardant la série, en les plongeant dans une culture centrée sur le lesbianisme (Cefai, 2014 : 734). Moore (2007) avance quant à elle que la première scène de la série, dans laquelle Jenny observe Shane et une autre femme en train d'avoir une relation sexuelle dans la piscine, en

les espionnant à travers des buissons, vise à perturber le regard hétérosexuel masculin traditionnel auquel nous sommes habitué·e·s, sans pour autant s'en dissocier réellement, en attribuant le regard voyeuriste à une femme, et non à un homme.

Toutefois, la question du regard adopté par la série ne fait pas consensus. Au contraire, certain·e·s ressentent un malaise par rapport à la scène précédemment décrite, y compris plusieurs participant·e·s de mon étude, car elle amène les téléspectateur·rice·s à se sentir coupables de ce regard voyeuriste. Cela dit, concernant cette scène, Illene Chaiken, la productrice exécutive de la série, a fait part de sa réflexion sur le « déséquilibre sexuel » dans l'acte de regarder dans cette scène : « J'aimerais penser que le regard lesbien transforme la signification » (citée dans Cefai, 2014 : 2). En ce sens, Chaiken aimerait penser que le fait que le regard passe par une lesbienne perturbe l'hégémonie du *male gaze* que l'on retrouve habituellement dans ce genre de scène.

En étant réalisée par une lesbienne et créée d'abord pour les communautés lesbiennes (en attestent les références et les blagues propres à ces communautés), mais aussi en représentant le désir lesbien et en s'appropriant les représentations masculines traditionnelles pour le regard des femmes et le regard lesbien, la série construirait ce qu'Adrienne Rich appelle l'existence lesbienne (« *lesbian existence* »), soit « [u]ne expérience centrée sur les femmes qui est négligée, effacée, activement dénigrée ou appropriée pour le plaisir masculin dans la culture patriarcale ». Rich explique que l'existence lesbienne refuse de participer à l'hétérosexualité compulsive et attaque de façon directe ou indirecte le droit des hommes à accéder aux femmes (Rich, 1980; Hart, 2009 : 258).

En s'éloignant des stéréotypes ou *tropes* liés à l'hétérosexualisation, *The L Word* a marqué un tournant significatif dans la manière dont les lesbiennes sont représentées à la télévision. Elle a permis à certaines personnes, comme Sarah, de se réconcilier avec l'identité lesbienne et de négocier les stigmas et stéréotypes qui lui étaient associés, en particulier la fétichisation de la part des hommes hétérosexuels. En plus d'être un acte politique de visibilité, la série est devenue un refuge vers lequel se tournent celles et ceux qui ont fait ou qui s'appêtent à faire leur *coming-out* lesbien, comme nous le verrons plus précisément dans le prochain chapitre. *The L Word* est ainsi devenue une référence ultime au sein de la culture populaire lesbienne, en devenant un code important pour naviguer au sein de sa culture et de ses communautés, de même qu'un espace d'apprentissage pour les personnes qui ne savent pas encore ce que signifie être lesbienne.

4.3 *The L Word* au sein de la culture populaire lesbienne

4.3.1 “This is the way that we live... and love!” : regarder *The L Word* pour comprendre les référents lesbiens

En exposant les téléspectateur·rice·s à des situations qu'ils n'ont pas encore expérimentées, la télévision peut être un moyen d'apprendre sur le monde. Selon Gross (2001), la télévision offre un accès inédit à l'information, en plus de contribuer à la construction des réalités sociales et d'offrir un aperçu des dynamiques et des codes sociaux. Toutefois, les représentations dans les médias tendent à favoriser les groupes majoritaires, laissant souvent de côté les groupes minoritaires, tels que les minorités sexuelles et de genre (Gross 2001 : 11). Cela est dû au fait que les personnes en position de créer la télévision sont « majoritairement blanches, majoritairement d'âge moyen, majoritairement masculines, majoritairement de classe moyenne et supérieure, et majoritairement hétérosexuelles (du moins en public) » (Gross 2001 : 5).

Dans un tel contexte, le concept d'hétérosexualité compulsive de Rich aide à comprendre pourquoi plusieurs téléspectateur·rice·s ont la volonté voire ressentent la nécessité d'aller chercher des représentations lesbiennes dans les médias. Cette théorie suggère en effet que l'hétérosexualité est assumée et renforcée par la société hétéronormative, scriptée dans la vie des femmes. Les institutions sociales, politiques et culturelles renforcent la présomption que chaque individu est, ou devrait être, hétérosexuel, ce qui contribue à rendre les autres formes de relations amoureuses marginales et non souhaitables. Selon Adrienne Rich, dans son article pour la revue féministe *Signs* (1980), il est donc essentiel de considérer l'hétérosexualité, le mariage et la maternité comme des institutions politiques plutôt que simplement comme un chemin de vie « naturel » auquel les femmes seraient « innéement orientées ». En d'autres termes, nous ne naissons pas en désirant les hommes : mais apprenons à les désirer au fil du temps.

Les participant·e·s de mon étude ont par conséquent activement recherché des représentations lesbiennes pour comprendre comment exprimer leur identité, pour en connaître ses codes, rencontrer d'autres personnes partageant leur identité et finalement, comprendre ce que signifie être lesbienne au-delà des stéréotypes répandus dans la société. Laura, par exemple, mentionne que la série a été une sorte de guide, une « bible », pour apprendre les détails qui font qu'une personne est visiblement lesbienne : « tous les petits pas, comme porter telle bague à telle place. Ou faut que tu sois comme ça pour être lesbienne, ça a été une bible, en fait ».

Cette citation découle d'une discussion qui tournait autour d'une scène de *The L Word* dans laquelle le personnage de Dana veut savoir si la personne qui a attiré son attention est lesbienne. Le groupe d'amies se rejoint alors au restaurant dans lequel cette personne travaille et se donne pour mission de découvrir si elle est effectivement lesbienne. Pour ce faire, chacune se place aux différentes extrémités du restaurant et prend en note la façon dont elle est habillée, dont elle place ses accessoires, ainsi que la façon dont elle se comporte pour détecter sa lesbianité. Elles prennent des notes de façon active, comme des enquêteuses, et vont ensuite en discuter ensemble dans les toilettes.

Les codes jouent un rôle essentiel dans la possibilité de rencontres et de reconnaissance mutuelle, encore plus à une époque où les applications de rencontres n'existaient pas, ce qui rendait difficile le repérage visuel des lesbiennes, selon Laura. Certain·e·s participant·e·s évoquent avoir adopté un style vestimentaire semblable à *The L Word* pour, par exemple, se préparer à leur première visite dans un bar lesbien, cherchant ainsi à s'aligner visuellement avec l'esthétique de la série et à se sentir intégré·e·s aux communautés lesbiennes.

Maël : Moi, j'ai essayé d'y aller en marcel et en jean. Je me suis dit : "allez, c'est bon, je vais recopier ce qu'il y a dans *L word*." J'ai mis du lipstick brillant.

Axel·le : What would Shane do ?

Yasmine, Sarah, et Vickie soulignent que la série, en présentant une diversité de vécus, élargit la conception de ce qu'une personne lesbienne peut être. La série met en lumière une pluralité de lesbiennes : des mères, des artistes, des femmes d'affaires, des journalistes, des sportives de haut niveau, et bien d'autres. Yasmine mentionne d'ailleurs que cette pluralité de représentations lui a permis de prendre conscience de la possibilité d'avoir un enfant en tant que lesbienne, tandis que Vickie évoque la rareté, en 2004, de voir des femmes cherchant à avoir un enfant par PMA (Procréation médicalement assistée). Elle mentionne que la série a contribué à montrer que c'était une possibilité pour les communautés lesbiennes. Sarah témoigne pour sa part que le fait de représenter diverses façons d'être lesbienne et de se présenter en tant que lesbienne permet de se détacher des stéréotypes et d'atténuer la pression à entrer dans une case. Vickie ajoute que le fait de voir des femmes lesbiennes heureuses, en position de pouvoir et ayant le droit d'aimer et d'être aimées, a eu un impact positif sur elle, en offrant une visibilité encourageante et des modèles enviables.

Contrairement à de nombreux autres groupes marginalisés, les personnes homosexuelles et lesbiennes ne grandissent généralement pas entourées d'autres personnes *queer* (Gross 2001:13). Les jeunes adultes *queer* doivent alors compenser ce manque d'informations et trouver d'autres moyens pour se comprendre. Craig Calhoun (1995) souligne que la représentation joue alors un rôle crucial dans la compréhension de soi, tant dans la façon dont les individu·e·s choisissent de s'identifier que dans la manière dont ces identités sont reconnues par autrui. Il soutient que les discours sur ce qu'il est possible, approprié ou valorisé influencent inévitablement la perception que nous avons de nous-mêmes. Dans la thèse de Baskin (2017), l'une des participantes souligne également que la *queerness* était absente des médias qu'elle consommait et de ses expériences vécues avant l'université. Lorsqu'elle a entamé une relation avec une femme pour la première fois, son manque de connaissance sur la communauté lesbienne l'a donc poussée à chercher activement des informations auprès de diverses sources médiatiques, ce qui atteste de la nécessité de trouver des représentations lesbiennes dans les médias pour combler ce manque d'information.

Les images de lesbiennes à la télévision permettent en ce sens aux téléspectateur·rice·s d'envisager la lesbianité comme une possibilité, même si elle n'est pas nécessairement présente dans leur propre réalité actuelle. *The L Word* est devenu un moyen d'explorer le monde et de comprendre l'expérience lesbienne, en enrichissant notre compréhension de la façon dont les lesbiennes vivent et aiment. La série est donc devenue pour beaucoup une importante source d'information et d'inspiration. De ce fait, *The L Word* est devenue un incontournable pour comprendre la culture populaire lesbienne et naviguer les communautés lesbiennes en ligne et hors-ligne.

4.3.2 *The L Word* comme point de repère dans la culture populaire lesbienne

Comme mentionné précédemment, les fans de la série ont une grande présence sur internet. Certain·e·s participant·e·s ont mentionné lors de nos discussions avoir découvert la série à travers la culture internet, comme Sarah qui l'a découverte durant la pandémie sur Tiktok, une application mobile de partage de courtes vidéos et de réseautage social :

Moi, c'était longtemps après mon *coming-out*. Pendant longtemps, je ne savais pas que *L Word* existait. C'était en deuxième année d'université, donc je devais avoir 20 ans, 21 ans et la pandémie commençait. J'utilisais Tiktok et j'étais sur le *lesbian tiktok obviously* donc je voyais tout le monde qui en parlait. Je me suis demandé : « ok, c'est quoi *L world*? » Et j'ai commencé à regarder comme ça et j'ai adoré.

Sarah a découvert la série à la sortie de la nouvelle mouture *The L Word : Generation Q*, très discutée sur les sites internet de fans et les réseaux sociaux. Elle a d'ailleurs mentionné que durant la pandémie, elle se sentait plus isolée de ses communautés, et que le fait d'avoir regardé *The L Word* lui a procuré un sentiment d'appartenance et lui a fait du bien. D'autres participant·e·s ont aussi mentionné la culture internet autour de *The L Word*, en particulier les *memes*¹⁶ lesbiens partagés sur *Instagram*. Le fait de comprendre ces références a permis aux participant·e·s de se sentir appartenir à une communauté, comme le souligne ici Axel·le :

Il y a un *meme* que Kate [l'actrice de Shane] a repartagé, je trouve ça vraiment drôle. C'est genre « attention, *checkez vos chocolats d'Halloween* » ou quelque chose de même. Puis là, ils l'ouvrent et dedans c'est juste Shane et Jenny qui se *kiss*, parce que c'est quelque chose qu'on veut pas. Puis Kate était comme, « effectivement, regardez vos bonbons! » J'étais genre : « oh c'est bon, c'est *amazing!* » En tout cas, c'est le genre de *meme* que [...] j'aurais pas pu comprendre la référence si j'avais pas regardé *The L Word*.

Axel·le évoque ici une publication faite par Kate Moening, l'actrice de Shane dans la série. Le *meme* fait référence à l'instant de romance entre le personnage de Shane et de Jenny, que les communautés de fans n'ont pour la plupart pas apprécié. Pour Axel·le, le fait de pouvoir comprendre le *meme* d'une page lesbienne sur *Instagram* lui a apporté un sentiment de proximité plus fort avec les autres personnes de sa communauté.

Au-delà d'internet, les références se transmettent aussi dans les cercles d'ami·e·s lesbiens à Montréal, comme le souligne toujours Axel·le :

Je fais tout le temps des références à *L Word* quand je parle avec d'autres lesbiennes, notamment des lesbiennes qui sont plus vieilles, dans le communautaire ou juste dans mes groupes d'ami·e·s. C'est vraiment un référent qui m'est nécessaire pour naviguer dans la communauté queer, je suis comme... c'est un *must have*.

Ainsi, avoir une bonne connaissance de la série (avoir les « références ») lui permet de comprendre les blagues lesbiennes sur internet, mais aussi d'interagir avec d'autres lesbiennes dans la vie en général. À

¹⁶ Un *meme* est un élément culturel (une photo, une phrase, un gif, un mot) repris et décliné en masse sur internet à des fins humoristiques.

tel point qu'iel considère la série comme un élément nécessaire pour naviguer dans les communautés lesbiennes.

D'autres participant-e-s ont mentionné le fait qu'iels utilisaient des références à la série dans des contextes de rencontres amicales ou amoureuses :

Marina : [...] j'en parle sur une date je suis comme *Oh my god* laquelle [quel personnage] est-ce que tu es ? Après, elles disent toujours la même personne... Et je suis comme *Oh my god, make sense*.

Laura : *Oh my god, it's crazy!* À chaque moment, à chaque fois.

Vickie : Je pense que c'est même un petit *deal breaker*, mettons sur une *date* [...] si je dis « as-tu écouté *L Word*? », les gens trouvent ça quand même *lame* un peu, sinon les gens sont comme « ah ouais, c'est vraiment nice », et moi j'suis comme « non, c'est VRAIMENT nice, là ». Genre, moi je l'aime, je l'affirme encore, je trouve ça bon *The L Word*.

De la même façon, Charlie mentionne : « C'est quand même très commun dans la communauté de parler *L word*, d'avoir ça comme référence commune. Et tout le monde a un avis sur Shane. Es-tu plutôt Tina ou es-tu plutôt Carmen? Si tu aimes Shane, ça veut dire que tu n'es pas lesbienne ». *The L Word* semble être un aspect important de la vie et de la culture de ces participant-e-s, au point où la connaissance et l'appréciation de la série représente un avantage et pourrait faciliter la socialisation. L'œuvre s'établit ainsi comme un référent essentiel qui peut servir de sujet de discussion ou même permettre de former un lien émotionnel avec d'autres personnes. Par ailleurs, Alix mentionne que dans son entourage, même si les personnes n'ont pas vu la série, elles la connaissent.

En parlant de la place de *The L Word* pour les communautés lesbiennes, Sam fait un lien avec l'astrologie, en disant que ses premières interactions lorsqu'iel rencontre de nouvelles personnes lesbiennes dans des bars ou des soirées concernent l'astrologie, et qu'iel sentait qu'iel devait s'y intéresser pour « rentrer dans la communauté ». Selon iel, tout comme l'astrologie, la série est une sorte de code important, car « que tu y adhères ou non, c'est important pour beaucoup dans les communautés ».

Avoir des codes et des références partagées peut donc contribuer à la création d'une culture commune et d'un sentiment d'appartenance. Ce partage de référents donne l'impression d'avoir une histoire en commun et permet de créer des liens plus facilement. Cela permet aussi d'échanger des références culturelles précieuses qui ne peuvent être nécessairement comprises par la culture

hégémonique/hétérosexuelle. Miller et Roman (1995 : 173) mettent en évidence le fait que les espaces *queer* sont identifiés et rendus dynamiques grâce aux codes sousculturels, aux coutumes qui peuvent être articulées et partagées, négociées et contestées. La série fait d'ailleurs référence à des événements lesbiens tels que le Dinah Shore Open, les Olivia Cruises, le Michigan Womyn's Music Festival. Elle fait également référence au lexique lesbien à travers les expressions « U-Haulin' It », « Hasbian » et « Every girl is straight, until she's not » (Pratt, 2008). Ces expressions montrent qu'il existe une culture propre aux lesbiennes et que *The L Word* est un espace qui la comprend et la diffuse.

En somme, la série est devenue un élément incontournable pour naviguer dans les communautés lesbiennes et leur culture, car qu'on l'ait regardée ou non, elle est utilisée comme une référence, un moyen de rencontrer d'autres personnes et de démontrer son intégration à la culture populaire lesbienne. En permettant aux téléspectateur·rice·s de découvrir des références qui sont transmises exclusivement au sein de la communauté lesbienne, tels que des espaces et des événements leur étant réservés, la série offre une opportunité d'apprentissage sur ce que signifie être lesbienne. Cependant, tout en reconnaissant l'apport de la série, les téléspectateur·rice·s gardent un regard critique sur son contenu et filtrent les informations selon leurs propres valeurs, ce qui témoigne de la complexité de tout processus de réception.

4.3.3 « Je sais que c'est mauvais, mais il faut que tu l'écoutes ! » : Une réception critique mais affectueuse de *The L Word*

Pour citer Carter, *The L Word* est l'émission que l'on adore détester, car bien qu'elle offre une visibilité inédite aux lesbiennes, elle les représente de manière limitée et normative (2018 : 68). Les discussions au sein des groupes de discussion ont largement porté sur les problématiques inhérentes à la série. Malgré l'amour des participant·e·s pour *The L Word* et son importance dans leur vie, la majorité adopte en effet une perspective critique à son endroit. Comme l'a bien exprimé Axel·le, « je sais que ce n'est pas bon, mais il faut que tu l'écoutes ». Pour Axel·le, on ne regarde pas la série parce qu'elle est bonne, mais parce qu'elle est une référence et qu'elle aura toujours une place particulière dans l'histoire des lesbiennes et de leur visibilité médiatique. Alix se considère même chanceux·se d'avoir été informé·e des dimensions problématiques de la série avant même de la visionner, puisque cela lui a permis de se préparer mentalement des scènes négatives, voire violentes. Eli, de la même façon, affirme avoir regardé la série pour les personnages, même si elle trouvait l'œuvre assez mauvaise dans son écriture : « Moi c'est juste pour ça que j'ai regardé, parce que je trouvais les *storylines* vraiment *cringe* et pas bonnes du tout.

Mais je continuais à regarder parce que j'étais comme : « oh... Bette » ». Le lien émotionnel créé avec les personnages et la possibilité de s'identifier ou d'exprimer sa lesbianité (en développant des sentiments pour les personnages, par exemple) maintiennent donc l'intérêt des participant-e-s pour la série, tout en reconnaissant ses défauts. Sam et Alix disent d'ailleurs être conscient-e-s qu'il y a des moments agréables et des moments désagréables à passer avec la série et qu'il faut être prêt-e-s à accueillir plusieurs émotions.

Alix : Mon souvenir *The L Word* c'est.. Ouais c'était bon, mais c'était aussi *highly* problématique fait que, *overall*, je suis quand même un peu 50/50. Mais c'est vrai qu'il y avait crissement du bon aussi.

Sam : Ça me rappelle. Je le regardais avec des ami-e-s, on avait vraiment cet aspect où on se retrouvait tous et toutes ensemble. C'était vraiment super dans les moments trop bien. Puis dans les mauvais moments, on arrêtait, on s'énervait et on allait chercher un pot de crème glacée pour se consoler. En re-regardant, ça m'énervait, c'est la colère qui monte, quoi, en voyant les scènes problématiques.

On voit ainsi qu'en visionnant *The L Word*, les participant-e-s adoptent une attitude critique et active, et se donnent la liberté d'avoir un regard ambivalent et évaluatif. Plusieurs participant-e-s ont effectivement noté que leur compréhension de la série, ainsi que leurs critiques à son endroit, ont évolué parallèlement à leur propre construction identitaire, ce qui indique que leur perception de la série n'est plus idéalisée, mais plutôt confrontée à la reconnaissance des éléments violents, en particulier la transphobie contre le personnage de Max¹⁷. Les critiques formulées envers la série témoignent donc du fait que le public est actif, au sens avancé par Stuart Hall (1994), figure centrale des *Cultural Studies*, qui souligne que les téléspectateur-ric-e-s ne reçoivent pas les images de façon passive, mais les interprètent de manière critique. La théorie de la réception de Hall vient éclairer ce phénomène en expliquant le processus de codage (production) et de décodage (réception) des messages entre émetteur-e et récepteur-e. La position adoptée par les participant-e-s s'apparente à une position négociée, dans laquelle ils reconnaissent le sens dominant de la représentation (par exemple la normativité des personnages en termes de race, de classe sociale, etc.), mais vont néanmoins reformuler d'autres codes pour que ces représentations soient plus en adéquation avec ce qu'ils sont ou ce qu'ils recherchent. Ainsi, la position négociée, selon Hall, consiste à accepter certains codes dominants et à en refuser d'autres. Le-a

¹⁷ Max est le seul personnage trans de la série, il est premièrement introduit comme une femme butch. Lorsqu'il annonce sa transition aux autres personnages de la série, il reçoit énormément de commentaires violents et culpabilisants lui faisant comprendre qu'il ne fait plus partie de leur communauté.

récepteur-e joue un rôle actif en fournissant des rétroactions et contribue de ce fait à la construction du sens de l'objet en question. Les participant-e-s de mon étude choisissent ici de mettre de côté les aspects problématiques de la série, privilégiant l'importance qu'elle revêt pour elleux, le sentiment d'appartenance qu'elle procure, et le fait de se sentir représenté-e-s malgré les imperfections et même parfois la violence des représentations.

De plus, les critiques à l'encontre de la série sur les groupes de fans en ligne, par exemple, permettent de nourrir des espaces dans lesquels les lesbiennes se rencontrent et échangent entre elles. Vickie a d'ailleurs évoqué le fait que lorsqu'elle cherchait des épisodes en *streaming*, elle en profitait pour lire dans les commentaires des sites les critiques ou les débats portant sur la série. Comme le dit bien Heller (2013 : 4) : « Entourés de signes de visibilité et de progrès, les téléspectateur-riche-s ont à la fois aimé et détesté *The L Word*, mais, plus important encore, les téléspectateur-riche-s ont aimé discuter entre elleux de comment et pourquoi iels aimaient et détestaient *The L Word* ».

The L Word demeure donc une référence indéniable malgré ses aspects problématiques. Bien qu'elle soit critiquée, elle occupe une position cruciale en tant que pionnière, offrant un premier contact, une source de réconfort et une importance culturelle sans égale pour la communauté lesbienne. Elle a joué un rôle essentiel dans l'éducation de nombreuses personnes sur les expériences lesbiennes, marquant le point de départ pour beaucoup d'entre elles dans la découverte de leur identité. *The L Word* a réussi à susciter des émotions uniques et à rassembler des individu-e-s dans des lieux sociaux tels que des bars ou des salons, un aspect particulièrement significatif à une époque où le *streaming* tend à atomiser les individu-e-s (Thoër et al., 2020). De plus, la série a contribué à déconstruire les stéréotypes négatifs associés aux lesbiennes, en les présentant non plus comme des individu-e-s dérangé-e-s ou criminel-le-s, mais comme les membres d'une communauté aux identités davantage diversifiées. Elle est devenue un point de repère essentiel pour un ensemble de personnes, qu'elles aient visionné la série ou simplement entendu parler d'elle. En somme, *The L Word* reste une référence culturelle partagée au-delà des frontières et une référence intergénérationnelle qui offre des espaces d'échange et de partage pour les lesbiennes montréalaises.

CHAPITRE 5

L'INFLUENCE DE *THE L WORD* SUR LES IDENTIFICATIONS LESBIENNES, RACISÉES ET TRANS

Ce chapitre explore l'influence de la série *The L Word* sur la formation et l'affirmation des identités lesbiennes, racisées et transmasculines. J'analyse d'abord son rôle dans la découverte et la construction de l'identité lesbienne des participant·e·s, certain·e·s ayant trouvé dans la série un moyen de s'affirmer dans leur identité. En particulier, le personnage de Shane a pu servir de modèle pour façonner une identité lesbienne naissante. Je mets également en lumière les limites qui ont empêché certaines participant·e·s de se retrouver pleinement dans ces représentations, comme le contexte géographique ou la classe sociale des personnages. Enfin, j'examine les normes sociales véhiculées par les personnages, lesquelles ont parfois contribué à complexifier l'identification des participant·e·s, notamment les normes corporelles et de genre. J'aborde également la façon dont la série a représenté les identités lesbiennes racisées et transmasculines, ainsi que la réception de ces représentations par les participant·e·s concerné·e·s.

5.1 L'influence de *The L Word* sur la formation de l'identité lesbienne

5.1.1 Découvrir son identité lesbienne et l'affirmer grâce à *The L Word*

La plupart des participant·e·s ont regardé *The L Word* pour la première fois à l'adolescence ou en début d'âge adulte, une période souvent associée à l'exploration et à l'affirmation de soi (Cannard, 2019). Pour certaines personnes, la série a été un moyen de découvrir leur identité lesbienne ou de s'affirmer dans celle-ci. Par exemple, comme on l'a vu, Charlie nous a partagé avoir découvert la série juste après avoir eu sa première expérience sexuelle avec une femme ; Yasmine a également souligné que la série avait été pour elle une forme de « découverte de soi » qui lui a permis d'explorer son identité lesbienne. Charlie et Yasmine ont donc utilisé la série comme un moyen d'auto-exploration et de mise en mots de leur identité.

Pour Maria, la série a bel et bien confirmé ses questionnements. Elle s'identifiait à l'époque comme bisexuelle et commençait à se poser des questions au moment de son visionnement : « J'avais pas eu d'hommes dans ma vie, ça faisait des années, mais ça [la série] a vraiment solidifié le fait que non seulement je suis lesbienne, mais aussi, j'ai pas envie d'avoir d'hommes dans ma vie ». Le fait que les personnages qui s'identifient comme hommes dans la série soient peu nombreux et n'aient pas

d'importance particulière dans la trajectoire des personnages lesbiens a prouvé à Maria qu'il était possible d'avoir une vie sans homme.

De même, pour Marie, la série a été un moyen d'être plus affirmée dans son identité lesbienne. Bien qu'elle s'identifiait ouvertement comme lesbienne depuis de nombreuses années, elle ne se sentait toujours pas à l'aise de l'affirmer pleinement en raison d'un sentiment d'illégitimité lié à son apparence qui ne correspondait pas à la « norme lesbienne » attendue. Cette situation lui donnait le sentiment de ne pas être suffisamment reconnue comme lesbienne, et elle ne se sentait pas pleinement acceptée dans les espaces dédiés aux communautés lesbiennes. Elle explique le rôle que la série a joué dans son affirmation :

Je dirais que j'étais pas quelqu'un d'affirmée, dans le sens que j'ai pas peur de dire que je suis lesbienne, mais je vais pas le crier sur tous les toits. Puis je travaille dans un monde professionnel dans lequel c'est très « homme ». Donc disons que c'est assez rock'n'roll quand tu t'affirmes, puis c'est ça qui me manquait dans ma vie. Puis le déclic est arrivé, je trouvais qu'il y avait une force en Bette qui.. tu sais, il y a rien qui l'atteint, c'est son identité. Ça m'a vraiment donné cette force de m'affirmer et de mettre des limites.

C'est pour cette raison que Marie se considère comme très attachée émotionnellement à la série, car c'est elle qui lui a donné la force de s'affirmer. Par ailleurs, Marie se considère comme plutôt active dans les communautés de fans et fait partie de certains regroupements sur les réseaux sociaux. Elle nous a également raconté avoir visité les décors de la série lors d'un voyage à Los Angeles.

Certain·e·s participant·e·s ont également souligné l'influence significative de la série sur leur processus de *coming out*. En effet, elle leur a permis de se sentir validé·e dans leur désir lesbien et de se sentir plus en confiance pour le dévoiler à leur entourage. Pour Sam, regarder *The L Word* en compagnie d'autres personnes a été un moment clé de sa construction identitaire, durant lequel chacun·e s'est ouvert·e·s aux autres. La série a donné à Sam la force de l'annoncer plus largement à sa famille, tout en bénéficiant du soutien de ses ami·e·s qui vivaient la même expérience : « On se le disait en face [qu'on était lesbiennes] et c'est vraiment l'esprit de groupe où on le disait, genre, à de la famille ou à nos parents. Mais ouais, j'étais pas encore *out*. Puis c'est cette série qui m'a aidé ».

La série a donc contribué à créer un esprit de communauté, à tisser des liens uniques avec ses ami·e·s qui ont vécu les mêmes enjeux en même temps.

Vickie nous a d'ailleurs partagé avoir regardé la série juste après son *coming-out* à ses proches au secondaire. Selon elle, c'était « dans la suite des choses » d'affirmer son identité lesbienne après avoir regardé la série. Le visionnement avait confirmé ses sentiments et ses questionnements. Ces constats rejoignent ceux de Craig et McInroy (2014) qui soutiennent que les médias ont un impact positif sur le processus de *coming-out*, car ils permettent aux individu·e·s d'accéder à des ressources, d'explorer leur identité et de s'engager numériquement dans ce processus, offrant ainsi un environnement moins risqué en termes de « coût » ou de risque associé au coming out (2014 : 95). Selon Michaela D. E. Meyer (2009), docteure en communication ayant travaillé sur les enjeux de représentations télévisuelles *queer*, les représentations médiatiques des personnes LGBTQ demeurent donc cruciales pour faciliter la découverte et le développement de l'identité non-normative en donnant des points de repère pour permettre une identification, mais aussi en donnant des informations pertinentes sur les trajectoires et les modes de vie non hétérosexuels.

Néanmoins, malgré l'influence positive de certaines représentations médiatiques sur le processus d'affirmation identitaire, il est essentiel d'adopter une perspective critique du modèle de *coming-out*, souvent valorisé dans les médias et considéré comme seule porte d'entrée à la vie *queer*. Dans son mémoire « Autoethnographie queer de l'expérience d'intervention avec le GRIS-Montréal » (2019), Alexis Poirier Saumure fait référence à l'ouvrage *The Problem of Coming Out* de Rasmussen (2004). Celui-ci souligne que le coming-out est devenu le garant d'une existence et d'une capacité d'agir sociales, impliquant que le « vrai » soi n'émerge qu'après cette « révélation ». Cette pratique s'est ainsi érigée en norme sociale. Saumure approfondit cette réflexion en soulignant que la normalisation du *coming-out* découle principalement de l'expérience identitaire de personnes blanches, libérales, issues de la classe moyenne et socialement mobiles. Les courants critiques des *black queer studies* et des *queer of colour studies* ont vivement remis en question, non seulement l'aspect intrinsèquement blanc de cette injonction au *coming-out*, mais aussi la façon dont elle peut priver de leur autonomie les personnes noires ou de couleur. En effet, l'expérience identitaire de ces dernières, située à l'intersection de la race, de l'orientation sexuelle et de la classe sociale, ne correspond pas toujours aux contours étroits et rigides du « placard » tel qu'il est communément défini.

Pour certain·e·s participant·e·s de ma recherche, la série a été un moyen d'obtenir de la validation sociale. Par exemple, Alix nous partage : « Je ne pense pas [avoir regardé la série pour découvrir mon identité], parce que c'était déjà clair dans ma tête, je regardais ça plus pour me valider. Ouais, plus pour valider une

identité que pour *actually* la questionner ». Autrement dit, même si Alix s'identifiait déjà comme lesbienne au moment du visionnement de la série, iel ressentait le besoin d'aller chercher une validation supplémentaire, un soutien pour affirmer la légitimité de son identité et pour la normaliser. La validation de l'existence lesbienne dans les médias est un élément significatif dans le processus de développement de l'identité. Les séries télévisées peuvent jouer un rôle important, tant dans la découverte et l'affirmation de soi, que dans le sentiment de reconnaissance par l'autre.

Ainsi, pour de nombreux·ses·x participant·e·s, *The L Word* intervient pendant une période charnière; le fait de la visionner a été autant une occasion de découverte de soi-même, qu'une opportunité d'affirmation de soi. Même si la majorité des participant·e·s ont regardé la série et se sont affirmé·e·s assez tôt, le développement de l'identité est un processus continu et jamais achevé, au cours duquel les individu·e·s intègrent les informations et les interactions pour constamment revoir leurs concepts d'eux-mêmes et leur estime de soi (Kerpelman et al., 1997). En ce sens, nos résultats rejoignent la thèse de Baskin (2017 : 63-64), dans laquelle les participantes mentionnent avoir regardé *The L Word* pour se sentir validées dans leur identité ou pour avoir accès à une ressource permettant de se sentir affirmées dans celle-ci.

5.2 L'identification et ses limites

Dans un premier temps, j'analyse les identifications des participant·e·s. Je constate que ces identifications sont plutôt partielles, en raison de l'homogénéité des personnages, et relèvent davantage d'une volonté de projection. Ensuite, je m'intéresse plus spécifiquement au personnage de Shane, auquel de nombreux·ses·x participant·e·s ont exprimé vouloir ressembler, allant jusqu'à le considérer comme un modèle de réussite lesbienne. Enfin, j'étudie les aspects qui ont pu limiter cette identification des participant·e·s aux personnages.

5.2.1 Une identification partielle aux personnages

Selon Feilitzen et Linné (1975), l'identification procède soit par similitude et/ou par identification souhaitée. L'identification souhaitée fait référence au désir des individu·e·s de devenir ou d'agir de la même manière qu'un personnage médiatique. La recherche sur les effets de l'identification souhaitée est utile pour comprendre comment les messages médiatisés peuvent être transmis, et comment les comportements et les figures médiatisés peuvent influencer les attitudes et les comportements sociaux.

Les participant·e·s avec lequel·le·s j'ai discuté ont évoqué que leur rapport à la série *The L Word* relevait d'une identification souhaitée, c'est-à-dire que l'univers de la série et ses personnages représentaient plutôt un idéal à atteindre qu'une représentation de leur réalité.

Je voyais ça comme un idéal à atteindre. Tu sais, au niveau de l'expression de genre, au niveau de à quel point ces gens-là étaient *out*. Puis leur cercle d'amis étaient exclusivement queer ou presque. C'était vraiment comme un idéal à atteindre, plus que d'autres choses. (Eli)

Eli admirait la confiance des personnages dans leur identité lesbienne, leur entourage composé uniquement de personnes *queer*, ainsi que leur capacité à assumer leur identité, même si elle-même n'en était pas encore là. Elle était également impressionnée par l'assurance de ces personnages à s'écarter légèrement des normes conventionnelles de l'expression de genre féminine, notamment avec le personnage de Shane. Ces sentiments étaient également partagés par Alix lorsqu'il a regardé la série pour la première fois.

Les aspirations identitaires évoluent toutefois avec le temps. Laura, par exemple, se projetait beaucoup dans Shane par le passé, mais a fini par trouver ce qu'elle est vraiment. Elle aurait voulu à l'époque s'identifier plus clairement au personnage de Shane, mais sa volonté d'identification était limitée par le fait que son corps ne ressemblait pas à celui du personnage :

C'est sûr que ça m'a permis de voir d'autres modèles, mais ça m'a quand même un peu *mindfuck*. Tu sais, avec le rapport de modèle, j'ai eu souvent cette discussion là. Tu sais, bien, j'ai essayé longtemps d'avoir la shape de Shane, mais ça se passe là... C'est foutu.

Le personnage est en effet très mince, a peu de poitrine, et a une silhouette sans courbe, qu'on associerait à une silhouette plutôt androgyne, sans pour autant s'écarter complètement du modèle corporel féminin conventionnel valorisé dans nos sociétés. Laura explique que même si la série lui a offert des modèles qui se rapprochent un peu plus de ce qu'elle est en termes d'expression de genre, son désir de s'identifier à Shane a compliqué sa relation avec elle-même. Selon elle, sa volonté d'identification lui a apporté plus de négatif que de positif. Il s'agit donc d'une forme d'identification souhaitée, au sens de Feilitzen et Linné (1975), mais qui ne se concrétise pas vraiment, comme nous le verrons dans les sections suivantes, en raison de la normativité et du manque de diversité des personnages de la série qui contribue à exclure de nombreuses personnes qui ne correspondent pas aux modèles promus.

Certaines participant·e·s parlent alors d'identification limitée ou minimale. Par exemple, lorsque je lui ai demandé si elle s'identifiait à la série et à ses personnages, Maria m'a répondu :

Hum oui et non, je peux pas identifier beaucoup de personnes de ma vie, de mes communautés lesbiennes, dans *L word*, comme *it's a lot of like tall cis white people* et c'est pas vraiment comme ça mon groupe d'ami·e·s. Je me vois moi, mais je ne vois pas les personnes que je *date*. Je vois pas les personnes avec qui je suis amie, alors ça fait pas vraiment comme une communauté, non? Mais en même temps, le fait qu'il n'y ait pas d'hommes dedans, ça fait un peu plus comme la communauté.

Maria nous a également raconté s'être forgée son identité *Fem*¹⁸ à partir des personnages de Marina et d'Helena. Pourtant, bien qu'elle ait trouvé ce point d'identification, la série n'a pas su représenter les personnes qui l'entourent et le genre de relations qu'elle entretient. Elle nous a mentionné par exemple l'absence de lesbiennes *butch*, pourtant très présentes dans son entourage. Elle aurait donc voulu voir ses proches et sa communauté représentés et reconnus dans la série.

À son tour, Sam explique s'identifier au personnage de Jodi, une artiste sourde. Ici mentionne n'avoir pas tout de suite réalisé ce que ce personnage signifiait pour lui, n'étant pas encore pleinement affirmé dans son identité de personne malentendante à l'époque. Malgré cela, ce personnage l'a beaucoup marqué. Le fait qu'il y ait un personnage sourd dans la série lui a offert la possibilité de trouver un point d'identification à la fois lesbien et malentendant.

D'autres participant·e·s, comme Sarah et Yasmine, deux participantes racisées, ont mentionné s'être identifiées partiellement à certains personnages en fonction de leurs traits de caractère. Par exemple, Yasmine a mentionné s'identifier en partie à Dana parce qu'elle est sportive. L'absence de personnages arabes dans la série explique pourquoi Sarah et Yasmine n'ont pas pu s'identifier pleinement aux personnages. Nous aborderons les représentations racisées de la série dans la prochaine partie.

Ainsi, si certain·e·s participant·e·s ont trouvé un point d'identification qui a contribué à construire leur identité lesbienne, d'autres ont plutôt perçu la série comme un idéal à atteindre. Généralement, les participant·e·s ne se sont que partiellement identifié·e·s aux personnages, sans qu'aucun ne leur

¹⁸ Une fem est une personne lesbienne qui embrasse les marqueurs d'identité associés aux expressions traditionnelles de la féminité, comme les vêtements, la coiffure, les intérêts ou les comportements.

corresponde pleinement. Le concept de « désidentification » développé par Muñoz et cité dans le cadre théorique nous a permis d'éclairer les différents positionnements possibles des minorités face aux représentations. Toutefois, les participant-e-s ne semblent pas témoigner d'une réelle désidentification ou d'une volonté de se désidentifier vis-à-vis de la série. Ils semblent plutôt négocier les différents éléments de la représentation, en adoptant une position nuancée, ni totalement identificatoire ni complètement dissociée. Leur rapport aux personnages et à la série s'avère complexe, fait d'adhésions parcellaires et de remises en question critiques de certains aspects. Nous observons le même phénomène dans l'article de Ladendorf (2008), dans lequel les participant-e-s avaient également exprimé leur difficulté à s'identifier à la série *TLW*, notamment en raison des différences de classe sociale. Par conséquent, les participant-e-s s'étaient identifié-e-s aux personnages de la série de manière limitée. Malgré ces nuances, les participant-e-s de l'étude de Ladendorf ont su trouver un moyen de s'approprier les représentations proposées.

5.2.2 'You're looking very Shane today'¹⁹ : Shane comme modèle de réussite lesbienne

Shane, l'un des personnages principaux de la série, est une figure qui a été largement discutée dans nos groupes de discussion. Shane est coiffeuse; elle est considérée comme un personnage au style androgyne et au comportement plutôt masculin, sans pour autant correspondre à la masculinité lesbienne que l'on retrouve dans l'identité *butch*. Shane incarne un « comportement de conquête » (Moore et Schilt 2006, 160), qui est communément associé à la masculinité. D'ailleurs, dans la série, Shane est à de nombreuses reprises rappelée sur sa masculinité par ses amies. Par exemple, Dana blague en suggérant que Shane soit le donneur de sperme de l'enfant de Bette et Tina, ce qui témoigne que son entourage la perçoit comme masculine.

Souvent, Shane est confondue avec un jeune homme gay, alors même qu'elle « se lit visuellement et contextuellement - comme faisant partie d'un groupe d'amies lesbiennes - comme indubitablement femme » (Moore et Schilt 2006, 161). Le fait qu'elle soit souvent prise pour un homme accentue la perception de la masculinité de Shane. Car si elle incarne effectivement certains traits masculins tels qu'une « voix grave », des « gestes garçonnières », et un « style glam-rock à la Bowie » (Moore et Schilt

¹⁹ Il s'agit d'une référence au slogan d'une publicité Hugo Boss à laquelle Shane a participé dans la série.

2006, 160), elle affiche néanmoins une certaine ambivalence. En effet, elle a les cheveux mi-longs, un corps et des traits faciaux tout à fait conformes aux normes de la féminité dans notre société.

La manière dont Shane s'habille, se coiffe, de même que sa posture et ses manières en font donc le personnage qui contraste le plus avec les autres (très féminines) et en fait le personnage le plus visiblement lesbien. Dana, son amie, mentionne d'ailleurs dès le premier épisode (S1E1): « every single thing about the way you're dressed, like, screams dyke ». Elle est également dépeinte comme une personne réticente à s'engager émotionnellement et préfère les relations d'un soir. Bien qu'elle entame plusieurs relations amoureuses au cours de la série, aucune d'entre elles ne fonctionne sur le long terme. Ce personnage a été cité à de nombreuses reprises par les participant·e·s, la majorité ayant mentionné avoir pris ce personnage comme modèle lesbien. Je suppose que la raison pour laquelle ce personnage en particulier est devenu un modèle est qu'il s'agit du seul qui, comme le dit Dana dans la série, « *screams dyke* », mais aussi parce qu'elle est représentée comme un modèle attirant de « réussite » lesbienne, un objet de désir incontesté, à la fois par les lesbiennes et par les femmes hétérosexuelles (Griffin, 2023). En effet, Shane est présentée dans la série comme étant irrésistible, ce qu'on comprend dès les premiers épisodes de la série, lorsque le groupe d'amies suppose que Lara, une cuisinière qui a attiré le regard de Dana, est hétérosexuelle puisqu'elle ne répond pas aux fausses avances de Shane. Plus encore, selon la Toile (*The Chart*) d'Alice, Shane est la personne qui détient le plus grand nombre de relations lesbiennes (entre 950 et 1200).

Lors de nos discussions, Eli nous a raconté avoir considéré le personnage de Shane comme un modèle à imiter pour être davantage lue publiquement comme lesbienne:

Je pense qu'en regardant Shane comme un idéal à atteindre, mon expression de genre a changé et j'ai été davantage lue comme étant lesbienne. Je pense que ça a été une porte d'entrée [pour] peut-être d'autres personnes qui ne m'auraient pas lue comme lesbienne avant.

Tout comme Eli, Laura s'est aussi beaucoup cherchée dans Shane, allant même jusqu'à se perdre dans ce personnage :

En fait, j'ai essayé de rentrer dans un moule. Ça m'a vraiment pris longtemps à me défaire de ce moule-là. J'ai aussi voulu avoir son *lifestyle*, me valoriser par le nombre de *body count* que j'avais, par le nombre de conquêtes ou la façon d'aborder des filles aussi. Je pense que j'ai voulu capter ça et ça m'a complètement *fucké*...J'aurais voulu être ça, mais j'étais pas ça. Honnêtement, c'est comme si j'avais créé un espèce de personnage.

Laura a donc essayé d'imiter le mode de vie de Shane, de reproduire son « succès » en se valorisant par son nombre de conquêtes (« *bodycount* »), en voulant être à son tour irrésistible; toutefois, le fait de rester dans la performance, dans l'imitation d'un personnage qui ne lui correspond pas, l'a amenée à se perdre. En effet, Laura nous a confié qu'après avoir abandonné ce *persona* qu'elle avait créé en s'inspirant du personnage de Shane, elle ne savait plus comment séduire et devenait même un peu maladroite (« *goofy* »).

Comme on peut voir, Eli et Laura ont donc identifié des points de convergence avec le personnage de Shane, ses aspects masculins ou son androgynie, ainsi que les caractéristiques associées au personnage, tels que sa facilité à aborder les femmes et son aisance avec son corps et sa sexualité lesbienne. Toutefois, par la suite, ces participantes ont réalisé que l'imitation de ce personnage n'était pas très utile, car elle se résumait à une performance qui ne contribuait pas à un développement de soi « sain » et ne contribuait pas non plus forcément à établir des liens durables ou significatifs. D'ailleurs, plusieurs participant·e·s ont décrit Shane comme « problématique » ou « toxique », notamment dans sa manière d'entreprendre des relations sans considérer les sentiments des autres. Laura a également exprimé ses craintes que la représentation de Shane renforce certains stéréotypes, comme celui voulant que les lesbiennes avec une apparence plus masculine aient tendance à adopter des comportements similaires à ceux du personnage. Elle a souligné que, selon son expérience, les lesbiennes masculines sont souvent associées au stéréotype de Shane : « les femmes plus masculines sont maintenant toujours associées à Shane et donc t'es toujours *heartbreaker*. Tu es toujours la personne qui apporte le drama... même si tu essaie de contrer ça en étant la plus *sweet* ».

Si beaucoup de participant·e·s se sont vues ou ont souhaité se voir dans Shane, c'est en partie parce que ce personnage répond aux besoins des lesbiennes masculines/androgynes, qui s'éloignent des modèles de féminité normatifs, de se sentir représenté·e·s. À ce sujet, Laura nous raconte cette expérience :

En fait, j'ai voulu être représentée, parce que peut-être qu'il n'y avait pas nécessairement ce modèle-là qui existait. Je me souviens la première fois que je suis venue à Montréal en 2012, quand j'ai déménagé, je suis arrivée au *Unity* [une boîte de nuit gay], j'ai regardé tout le monde, puis j'ai pleuré parce que je ne ressemblais à personne. Je me disais ok, je *fit* dans rien. Ça m'a pris du temps à accepter ça.

L'expérience de Laura atteste donc de l'importance de voir des personnes qui nous ressemblent, de se sentir représenté-e, que ce soit « en ligne » ou « hors ligne », lorsqu'on ne fait pas partie de la majorité. Maintenant, Laura nous a mentionné avoir trouvé sa communauté et des personnes qui lui ressemblent.

Maël nous a également fait part de sa tendance passée à imiter le personnage de Shane afin de gagner en légitimité dans les espaces lesbiens :

Moi, j'utilisais Shane pour essayer de passer, mais ça n'a jamais marché. Je me faisais traiter de *lipstick*. On me disait que j'étais trop féminine à l'époque. Puis chaque fois que j'essayais d'entrer dans un bar lesbien, on me disait "Ah, tu t'es trompé de porte. Tu vois pas qu'ici c'est pour les personnes gaies".

Lorsque Maël mentionne avoir utilisé Shane pour « passer », iel réfère au concept de *passing*, soit la capacité d'un-e individu-e à être reconnu-e comme faisant partie d'un groupe social particulier. Ici, Maël parle du fait d'avoir une apparence conforme à l'image que les gens se font d'une lesbienne, lui permettant ainsi d'occuper de façon légitime des espaces lesbiens. De la même façon que Maël, Vickie a utilisé le personnage de Shane comme modèle à imiter, alors même qu'elle s'identifie aujourd'hui comme *high fem*²⁰ :

C'est intéressant, en fait. J'analyse ce que tu me dis et je pense que moi aussi, quand j'ai écouté la série, je voulais être Shane, alors que je me définis comme *High Fem* dans la vie depuis toujours. Mais je pensais que la seule façon de rencontrer des gens, c'était en étant comme Shane, en dégageant une masculinité qui est quand même décomplexée et très toxique. Fait que je me suis coupé les cheveux, puis je m'habillais comme Shane.

La série a profondément influencé la façon dont ces participant-e-s ont souhaité se présenter dans la société, que ce soit à travers leur manière de s'habiller, leurs comportements, leur style vestimentaire ou même leur coupe de cheveux. La construction de leur apparence atteste d'un besoin de reconnaissance de leur identité lesbienne et de se sentir désirable. À travers la « répétition stylisée » de ces « actes performatifs », pour citer Judith Butler (1993), philosophe et chercheur-e en études *queer*, les participant-e-s acquièrent une visibilité lesbienne et construisent finalement leur identité et la façon dont iels souhaitent se présenter socialement. Butler soutient en effet que l'identité est constamment façonnée et incarnée à travers des actions et des pratiques sociales; dans le contexte des séries télévisées, les

²⁰ Une *high fem* est une lesbienne qui a adopté une esthétique et un style relativement connoté féminin. Elles utilisent l'exagération, les artifices, et/ou la théâtralité pour dénaturiser la féminité conventionnelle.

télespectateur·rice·s peuvent justement utiliser les personnages comme des modèles à suivre pour exprimer et incarner leur identité lesbienne comme iels le souhaitent. Par exemple, en observant un personnage lesbien affirmé dans son identité lesbienne, comme Shane, les télespectateur·rice·s peuvent être inspiré·e·s à adopter des comportements similaires.

Le concept d'habitus lesbien, introduit par Alison Rooke (2007), lequel combine les notions d'habitus de Bourdieu et de performativité de Butler, est également pertinent dans ce contexte. Selon Rooke, l'habitus lesbien peut être considéré comme un espace au sein duquel les pratiques culturelles lesbiennes sont intériorisées et semblent devenir naturelles. Ces pratiques influencent les corps et les subjectivités de ceux qui les adoptent, démontrant ainsi que l'identité lesbienne est constamment en construction et en évolution. Pour Butler, les corps et les identités sont façonnés par des normes culturelles, diffusées par exemple à travers des médias comme *The L Word*. Selon iel, « le corps que nous habitons ne devient vivable qu'en étant d'abord façonné de manière culturellement intelligible » (1993). Pour de nombreuses lesbiennes, *The L Word* est donc devenu un espace de *devenir lesbien*, dans lequel iels ont trouvé des idéaux à suivre ou de nouvelles façons d'appréhender leur style de vie ou vestimentaire. Toutefois, il est essentiel de reconnaître que cette forme de performance identitaire peut être influencée et limitée par les normes sociales (l'homonormativité) et les représentations médiatiques dominantes, en menant même à la création de nouvelles normes.

Ainsi, le personnage de Shane a eu une influence significative sur de nombreux·ses·x participant·e·s de mon étude. Certain·e·s ont cherché à devenir à leur tour ce modèle d'objet de désir incontesté en voulant reproduire son « succès ». D'autres ont voulu imiter le style androgyne ou le comportement masculin du personnage, dans le but d'être plus visiblement lesbienne et de se sentir plus légitimes au sein des communautés lesbiennes. En effet, la série représente une majorité de personnages très féminins et conventionnels (« *lipstick* »), Shane étant la personne qui s'en rapproche le moins, tout en demeurant néanmoins conforme aux normes de la féminité traditionnelle (au niveau de son corps, de ses traits de visage, de sa coupe de cheveux), alors même que la série tente de nous prouver par différents moyens sa masculinité. Au-delà de l'attrait pour le personnage de Shane, c'est donc le manque de diversité des représentations masculines dans la série qui a poussé certain·e·s participant·e·s à se tourner vers ce personnage pour combler ce vide. Le manque de diversité des personnages et de style de vie a limité l'identification de plusieurs participant·e·s.

5.2.3 Les limites de l'identification

Plusieurs raisons expliquent pourquoi les participant·e·s ont eu du mal, voire n'ont pas pu, se sentir pleinement représenté·e·s et s'identifier aux personnages. La première raison est la barrière géographique, autrement dit le fait que la série se déroule dans un contexte sociopolitique différent du leur. Les participant·e·s se sentent éloigné·e·s des représentations hollywoodiennes, comme le souligne Yasmine :

Puis moi en tout cas, la première fois que je l'avais vue [la série], parce que j'étais au Liban, je pensais que c'était vraiment loin de moi, que c'était comme : les Américains, *they are having different lives*, une autre perspective, une autre vie. C'est pour ça qu'il y avait un peu plus de difficulté pour moi à [comprendre] les débats politiques qu'elles avaient. Je trouvais ça super intéressant, mais je pense que c'est pas très pertinent dans le contexte libanais, arabe. [...] Je pense que les gens qui vivaient ici, aux États-Unis, par exemple, et qui regardaient ça, c'est peut être une autre expérience que des gens qui habitaient quelque part d'autre.

Le contraste entre le contexte état-unien et le contexte libanais est essentiel à prendre en compte. L'expérience d'une personne lesbienne vivant à West Hollywood sera forcément très différente de celle d'une lesbienne vivant au Moyen-Orient, tout comme elle peut différer de celle d'une personne vivant dans d'autres quartiers de Los Angeles ou dans d'autres villes des États-Unis. En réalité, comme c'est souvent le cas dans les séries états-uniennes, le contexte social représenté ne reflète qu'une infime partie de sa population.

Cette disparité peut créer une distance entre le·a téléspectateur·ice et la série, car la représentation semble trop déconnectée de son environnement, ce qui peut empêcher de se projeter dans le récit. Il devient alors difficile de s'identifier aux communautés représentées et à l'identité lesbienne, surtout lorsque la seule représentation disponible est celle d'une communauté lointaine, privilégiée, blanche et états-unienne. Yasmine souligne également la possible différence de réception du public états-unien, considérant que la série semble être plus proche de leur réalité. Allant dans le même sens, Vickie évoque la différence entre les représentations des lesbiennes à Los Angeles et dans le contexte montréalais : « Quand je suis arrivée à Montréal, j'étais comme *Oh my god*, il y a des lesbiennes ici! Mais tu sais, oui, il y a des lesbiennes, mais c'est pas *The L Word* là, t'arrives en ville assez vite là, genre tu comprends que c'est pas la même chose ».

De la même façon, Marie a mentionné :

En fait c'est la réalité, c'est plus dans l'Ouest américain aux États-Unis. C'est peut être pour ça que nous, on se sent moins visé·e·s, tu sais. Je suis convaincue que si tu poses la question à quelqu'un qui habite à Los Angeles, il va faire : « Oh yes, c'est la réalité, c'est ce qui se passe ».

Les réalités varient effectivement d'un pays à l'autre, et le mode de vie d'une personne à Hollywood est différent de celui d'une personne vivant à Montréal. C'est pour cette raison que certain·e·s participant·e·s ont mentionné apprécier la web-série lesbienne montréalaise *Féminin/Féminin* (2014), qu'ils considèrent comme étant plus proche de leur réalité, offrant ainsi une plus grande possibilité de s'identifier aux personnages et à leur parcours.

La deuxième barrière d'identification découle de la première, à savoir la classe sociale des personnages. La série présente en effet des personnages d'une classe sociale et intellectuelle plutôt élevée : Bette est directrice d'une galerie d'art populaire, Tina travaille au sein de l'industrie cinématographique, Jenny écrit des livres, Dana est une joueuse de tennis professionnelle, Alice est journaliste et Shane est une coiffeuse renommée. Les personnages principaux vivent dans le même quartier de West-Hollywood à Los Angeles. Elles sortent souvent dans des bars ou restaurants, sont influentes dans leur milieu et ont toutes une communauté lesbienne autour d'elles. La réalité sociale dépeinte dans la série ne reflète donc pas vraiment celle de la majorité des lesbiennes d'Amérique du Nord. Alix a notamment cité une scène évocatrice de la distinction des classes sociales dans la série. Dans cette scène (S3E3), les personnages principaux se retrouvent au restaurant et rencontrent Max pour la première fois (à ce moment-là identifié comme une femme cisgenre et *butch*). Le prix des repas semble excessivement cher et Max ne peut pas se permettre de commander un plat. Les autres personnages sont clairement mal à l'aise avec l'apparence de Max, à la fois parce qu'il ne ressemble pas à ce qu'on attend d'une femme cisgenre en termes de féminité, mais aussi parce que ses vêtements ne correspondent pas à l'ambiance du restaurant dans lequel ils mangent. On observe donc dans cette scène une soudaine prise de conscience des personnages face aux différences de classe :

C'est sûr qu'à ce niveau-là, je pense que le plus gros clash, c'est encore une scène avec Max. [...]... c'est quand ils vont tous au resto, puis un moment... genre on dirait que là, à ce moment-là, il y avait peut être une volonté aussi d'illustrer le clash des classes parce que Max vient d'un milieu agricole, je pense. (...). Genre ça, ça m'avait fâché ! Puis je pense que c'est peut-être un des seuls trucs qui me gossent encore de *Generation Q*, elles sont encore fucking toutes riches ! (Alix)

Maël et Eli étaient d'accord avec Alix et qualifient à leur tour les personnages de « *fancy dykes* », en ajoutant qu'« elles étaient toutes riches ». De la même façon, Vickie ajoute qu'elle ne pouvait pas s'identifier clairement aux personnages à cause de la différence de classe sociale :

C'est comme problématique. D'une part, parce qu'il y a une personne qui, du moins essaie, de ressembler à des personnages, mais aussi à leur mode de vie. C'est un mode de vie opulent, où on dirait que c'est des personnes qui ne travaillent jamais. En fait oui, c'est vraiment ça, on travaille jamais, on ne va pas à l'école. Fait que ouais, c'est attrayant, mais est-ce que ça te fait sentir vu? Non, pas vraiment.

Pour Vickie, la série représente donc un mode de vie attrayant, mais qui manque de réalisme. Cette différence de classe la conduit à ressentir un manque de reconnaissance. Sur ce point, Charlie soulève toutefois l'aspect positif de représenter ce mode de vie qualifié d'opulent par Vickie :

C'était cool aussi de voir des gens qui étaient heureux, en fait. C'est-à-dire que des fois les critiques comme quoi ouais, elles sont toutes riches[...]... Elles ont des vies sympas, mais elles ont des vies simples. Il n'y a pas de problématique. Donc ça enlevait toute une sorte de tension et c'était comme une série normale en fait, avec juste des gens qui vivent, qui ont plein d'argent, qui vont dans des croisières ensemble, tu vois. Et du coup, tu le regardes et tu te déconnectes de la réalité. On a aussi le droit d'avoir ça, des fois.

La déconnexion de la réalité est souvent ce que les individu-e-s recherchent lorsqu'iels regardent la télévision; elle peut être d'autant plus nécessaire lorsqu'on fait partie de communautés minoritaires, ce qui entraîne un besoin de décompresser (Castle, 2019). En ce sens, Vickie en est venue à questionner cette norme du « réalisme » qui est souvent apposée aux représentations lesbiennes :

Mais je sais pas aussi c'est quoi notre besoin de réalisme. Parce que j'imagine que les personnes hétéros, tu sais, ils se posent pas cette question-là quand ils écoutent les *TV shows*, genre ils se disent pas : « *oh my god*, ça ressemble-tu à ma vie? Genre j'habite dans mon trois et demi dans Verdun.. ».

Cependant, au-delà des divergences d'opinion quant à l'importance du réalisme de la série, le véritable problème pour les répondant-e-s réside dans le manque de diversité des représentations. En examinant les différentes classes sociales représentées dans *The L Word*, la chroniqueuse britannique Liz Hoggard avait d'ailleurs mis en lumière l'image de la « lesbienne de pouvoir », « [financièrement] aisée » que la série promeut : « *The L Word*, un soap américain élégant, est peuplé de lesbiennes riches en vêtements de créateurs se baignant dans des piscines bordées de palmiers » (Hoggard, 2005). Cette représentation crée par conséquent un sentiment de désidentification de classe pour les lesbiennes dont la situation socioéconomique diffère, comme le remarque Ladendorf dans son article (2008).

En plus des obstacles d'identification mentionnés par les participant-e-s, tels que la classe sociale très élevée et le contexte géographique différent, les normes sociales véhiculées dans la série, telles que

le culte de la minceur, la sexualité active et la féminité normative, mais aussi la blancheur et la cisnormativité, ont également empêché certaines participant·e·s de s'identifier aux personnages.

5.3 Les biais normatifs de *The L Word* : entre blancheur, cisnormativité et modèles corporels dominants

5.3.1 Reproduction des normes sociales dominantes

Les personnages de la série sont conformes aux normes de genre: ils incarnent des corps valides, minces, blancs et majoritairement féminins. Pratt (2008 : 140) souligne d'ailleurs que « sans aucun doute, l'aspect le plus critiqué de la série (par les fans et les critiques) est l'apparence des personnages principaux ». Trois normes ont principalement été citées par les participant·e·s de mon étude : la minceur des personnages, les normes liées à la sexualité et les normes de genre. Comme le note Pratt (2008) : « Bien que les personnages de *The L Word* représentent une variété de présentations de genre qui ne peut être réduite à la figure de la lesbienne chic la série met en scène des 'lesbiennes conformes aux normes de genre' comme personnages centraux ». Ces personnages forment une distribution relativement homogène, codée par la beauté, le glamour, la blancheur et le lesbianisme de classe sociale supérieure. En représentant des personnages non diversifiés, la série communique des messages de conformité lesbienne à ses téléspectateur·ice·s, sans offrir de modèles alternatifs.

En discutant du personnage de Shane, Eli partage aussi les limites du désir d'imitation compte tenu du manque de diversité corporelle :

Ça, j'enviais ça [le corps de Shane] beaucoup, beaucoup, beaucoup. Ouais, c'est quelque chose que j'enviais. J'étais comme : "voyons!". Mais tu sais, il y avait une grosse part de grossophobie aussi là-dedans. Tu sais, la minceur, le fait d'avoir des plus petits seins, comme gage de succès dans ma sexualité, c'était très... Oh, c'était très intense ! (Eli)

Eli souhaitait donc ressembler physiquement au personnage, jusqu'à rejeter l'image de son propre corps et contribuer à développer de la grossophobie²¹ à son égard, car le corps mince de Shane semble être un gage de succès pour la sexualité lesbienne. Comme nous l'avons vu dans la précédente partie, Laura voulait également s'identifier au personnage de Shane - une volonté qui ne pouvait pas tout à fait se concrétiser

²¹ La grossophobie peut être définie comme un ensemble d'attitudes et de comportements hostiles qui stigmatisent et discriminent les personnes grasses, en surpoids ou obèses.

en raison de leurs évidentes différences corporelles. De la même façon, Axel·le a souligné qu'iel ne pouvait s'identifier à aucun personnage, car aucun d'entre eux ne lui ressemblait : « Moi je trouve qu'il y a vraiment aucun personnage auquel je pouvais m'identifier. Effectivement, comme il y a personne qui était grosse, il y a personne qui avait des troubles de santé mentale, personne qui était autiste. »

La minceur des personnages invite les téléspectateur·rice·s à ne voir qu'une seule façon d'être lesbienne, ou à appréhender ce critère physique comme un gage de succès sexuel et amoureux, ce qui amène les personnes qui ne sont pas minces à souhaiter le devenir. En mettant de côté la diversité corporelle, *The L Word* laisse les personnes grosses sans représentation lesbienne adéquate. En effet, la seule personne qui n'est pas mince dans la série est le personnage de Kit, qui est également la personne avec la couleur de peau la plus foncée parmi les personnages principaux et la seule hétérosexuelle. Comme le dit ironiquement Maël à propos de la minceur des personnages :

Puis les petits seins dans la série, ils sont pas dus à la testo. Enfin, on suppose qu'ils ne sont pas dus à la testo. Mais il y aurait un truc à creuser là-dessus aussi. Parce que s'il y en a qui prenaient de la testo en douce pour avoir des tout petits seins, ça changerait toute la représentation.

Les normes corporelles vont également de pair avec les normes de genre reproduites dans la série, notamment en supposant que l'identité de genre et l'expression de genre doivent correspondre, et en représentant des personnages qui ont majoritairement une expression de genre féminine. Cela reflète une volonté de rester dans les normes de genre, sans mettre en lumière la diversité des communautés lesbiennes. À ce sujet, Yasmine nous a mentionné avoir voulu être exposée à une diversité d'identités de genre et d'expressions de genre pour mieux se connaître :

[la série n'] aborde pas du tout les questions de genre, alors que ça fait quand même partie de la communauté. Puis je pense que moi aussi, ça m'aurait peut-être aidé si la série avait parlé de différentes expressions [de genre]. Puis vraiment, la plupart, c'étaient des lesbiennes féminines, puis il y avait peut-être quelques autres personnes qui n'étaient pas nécessairement genre *traditional cis woman*. Mais ouais, j'aurais aimé en voir parce que je ne connaissais pas ça aussi, j'étais pas exposée à comprendre les identités de genre. Même si moi, dans mon enfance, j'étais « garçon manqué »... Donc je pense que ça aurait été quand même important d'aborder ce sujet-là.

Les lesbiennes qui dévient du modèle traditionnel féminin, comme les *butch* et les lesbiennes masculines, sont absentes de la série, contrairement à la figure « lipstick » associée à la féminité lesbienne normative. Axel·le, quand a iel, met spécifiquement en lumière l'invisibilité des lesbiennes *butch* dans la série, une invisibilité qui l'a tout particulièrement touché·e :

Si j'avais eu un modèle *butch* comme lesbienne, là ça aurait été genre... J'aurais pu vouloir m'identifier. Comme la personne a des petits seins, la personne est mince, je suis comme... on a rien en commun, je peux pas m'identifier ! Il y a personne à qui je peux *relate*. J'ai trouvé ça poche, parce que habituellement, c'est le fun dans une série de pouvoir s'identifier à un personnage.

Sur ce point, Halberstam (2008) a critiqué le fait que le personnage *butch* soit habituellement présenté comme une ombre de lui-même, c'est-à-dire que l'identité *butch* est considérée comme un stéréotype lesbien hyper visible et présent dans l'imaginaire collectif, mais tout en étant invisibilisée dans les récentes représentations. Dans la plupart des productions télévisuelles, qu'elles soient lesbiennes ou hétérosexuelles, les personnages féminins se conforment en effet à des normes sociales très spécifiques: elles sont souvent blanches, minces, attrayantes et attirent le regard (en particulier celui des hommes). Dans *The L Word*, on retrouve ces normes sociales à travers une représentation lesbienne qui est non transgressive, qui n'inclue pas les marges.

Une telle représentation véhicule une image glamour du lesbianisme pour contrer « le stéréotype » (à entendre, les lesbiennes masculines/*butch*, ceux qui dérangent), reprenant ainsi la notion populaire du « chic lesbian » des années 1990. Comme le souligne Martha Gever (2003) dans sa monographie sur la célébrité lesbienne, les années 1990 ont marqué l'arrivée d'un style lesbien plus spectaculaire et féminisé, bien que non nécessairement conventionnellement féminin. On voit donc une évolution du sujet lesbien visible, passant de la « lesbienne *butch* » à la « lesbienne lipstick ». La croissance des représentations des lesbiennes « lipstick » peut être considérée comme le résultat de l'attention des médias grand public, qui favorisent inévitablement une « lesbienne consommable », commercialisable et désirable selon les critères de beauté hétéronormatifs. Dans l'analyse de diverses représentations du lesbianisme dans *Making her (In)visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*, Ann Ciasullo (2001) remarque que le *trope* central est celui de la « lesbienne consommable ». Selon elle, la culture mainstream donne d'une main et reprend de l'autre : elle laisse place à des représentations positives du lesbianisme, mais la lesbienne qu'elle choisit comme « représentante », dissociée de la *butch* qui signifierait plus clairement le lesbianisme pour le grand public, devient en fait une non-lesbienne, ou du moins une lesbienne invisible.

Une autre forme de norme que j'aimerais citer ici est celle entourant la sexualité. La sexualité très active des personnages a en effet été mentionnée par certain·e·s participant·e·s. Selon elleux, la série semble ainsi suggérer que l'absence de sexualité est hors norme :

Je les ai beaucoup écoutés [les épisodes] avec ma mère, c'était un peu bizarre. Elle ne comprenait pas tout le temps mes critiques, ma mère était comme... « C'est ça, les lesbiennes font juste avoir du sexe tout le temps. » Puis moi qui me questionne beaucoup sur mon asexualité, j'étais comme... Mais effectivement, le portrait que ça donne, c'est que les lesbiennes ont du sexe tout le temps. C'est juste ça être lesbienne, c'est avoir du sexe constamment. Puis c'est pas mon cas. C'est vraiment bizarre, c'est super sexualisé. **(Axel-le)**

Axel-le ajoute :

J'avais pas encore eu ma première relation sexuelle, puis ça me mettait *full* de stress. J'étais comme : « il faut que j'aie ma première relation sexuelle parce que je suis pas normale ». Je me disais : « yo I need to do that ». Puis j'avais eu déjà toute ma formation [en sexologie] et tout, mais j'étais comme : « non non non cette série m'a dit que c'est la réalité, j'ai écouté 7 saisons en un mois, this is what i need to do! ».

Axel-le a donc vécu cette représentation comme une sorte de pression, d'injonction à la sexualité, alors même qu'il se questionnait sur sa possible asexualité. Nous avons compris précédemment que les participant·e·s ont souvent considéré la série comme un modèle, une marche à suivre pour faire partie des communautés lesbiennes, une inspiration pour construire son identité lesbienne. Nous avons également vu que dans la littérature et dans les autres travaux de recherche, certain·e·s téléspectateur·rice·s ont considéré la série comme un curriculum pour *devenir* lesbienne. Pour cette raison, la série peut donner à penser que la sexualité active et constante des personnages est elle aussi nécessaire pour entretenir des relations lesbiennes. De manière similaire, Eli nous a mentionné que ces scènes de sexualité l'avaient mise mal à l'aise:

Maintenant je la regarde, je suis comme : « ah c'est bon, de la soft porn ». Mais les premières fois que je regardais, j'étais comme... j'étais pas à l'aise. Puis je me demandais si c'était de l'homophobie intériorisée ou si j'étais juste pas à l'aise avec des représentations de la sexualité en général, ou si c'était la quantité, le ratio scène pas de sexe et scènes de sexe. Je pense que c'est ça finalement, j'étais comme : « Ah, c'est une drôle de représentation ». Tu sais déjà que les lesbiennes se font souvent sexualiser, tu sais, tu rajoutes une petite pelletée.

Pour Axel-le comme pour Eli, cette représentation de la sexualité lesbienne est donc considérée comme excessive et non nécessaire, ce qui peut, comme ce que nous avons vu précédemment, conduire à entretenir le préjugé de l'hypersexualisation/sexualisation des lesbiennes à la télévision. Vickie a également mentionné :

Puis si je peux rajouter : sexuellement [...], il y a vraiment beaucoup de scènes graphiques, je pense que pour les personnes adultes ou *out* déjà ou qui avaient des relations avec d'autres femmes, ça te rappelle un petit souvenir, alors que pour des personnes jeunes ou adolescentes, tu ne connais

pas cette sexualité-là. Fait que c'est quand même perturbant. Parce que la façon dont tu le vois, tu te dis : « ah, c'est comme ça que ça marche », mais en fait tu l'as jamais essayé. Fait que pour moi, je pense qu'il y avait vraiment beaucoup d'*expectative*, comme, fallait que ce soit comme ça.

Souvent, dans les représentations lesbiennes, le plaisir est peu montré explicitement, mais plutôt suggéré, contrairement aux scènes hétérosexuelles. L'accent explicite mis sur les relations intimes lesbiennes dans *The L Word* comble ainsi un vide de représentation dans la télévision grand public, en mettant en scène des personnages qui ne sont pas simplement périphériques, mais qui sont sexuels, désirants et pour beaucoup, réussis sur le plan professionnel. Cependant, comme le souligne Meyer (2010), malgré la représentation tant attendue de la sexualité lesbienne dans la série, il est préoccupant de constater que ces images ne s'accompagnent pas d'une transformation ou d'une diversification des conventions représentationnelles traditionnelles. Celles-ci continuent de soutenir l'hétéronormativité, sans véritablement la remettre en question. En effet, selon Ladendorft (2007), l'une des caractéristiques remarquables de *The L Word* est la fréquence des scènes de sexe lesbiennes, ce qui a suscité des critiques féministes à l'égard de la série. En font foi les nombreuses références à la « Toile », utilisée pour illustrer les multiples relations sexuelles des personnages. Par ailleurs, au cours de la saison 4, Alice lance *The Chart* en tant que site de réseautage social, et cette idée est doublée par la création d'un site web réel « Our Chart ». Ce site a permis aux membres enregistré·e·s de créer leur profil et d'inscrire à leur tour les noms des personnes avec lesquelles iels ont eu des relations sexuelles, en plus d'héberger plusieurs blogs concernant la série. OurChart.com a été actif de la saison 4 jusqu'à la fin de la saison 6.

Ainsi, bien que certain·e·s participant·e·s se soient identifié·e·s aux personnages, iels critiquent néanmoins les normes perpétuées dans la série, qu'il s'agisse de normes de genre, corporelles, de beauté ou de sexualité. Cela a souvent conduit les participant·e·s à se sentir non représenté·e·s ou à ressentir une pression à se conformer aux normes véhiculées, d'autant plus que la série représentait souvent leur première et unique source de représentation lesbienne, leur donnant ainsi l'impression que la seule manière d'être lesbienne était de ressembler aux personnages de la série. En effet, *The L Word* présente principalement des personnages homogènes sur la plan de l'identité ethnique/raciale et sur le plan des modalités d'expression de genre. En outre, en ne représentant pas adéquatement les personnes racisées et trans, la série a perpétué certains stéréotypes racistes et transphobes, notamment à travers les personnages de Carmen, Papi, Kit et Max. Ces représentations ont particulièrement influencé les téléspectateur·rice·s racisé·e·s et trans/non-binaires qui ont participé à mes groupes de discussion.

5.3.2 *The L Word* comme reproduction de la lesbienne blanche

Comme mentionné précédemment, la série propose une représentation homogène des corps féminins, en mettant de l'avant des silhouettes normatives, minces et majoritairement blanches. Les femmes de *The L Word* sont dépeintes de manière similaire, reflétant ainsi l'argument de Creed (2013 : 86), qui les décrit comme « des images miroirs les unes des autres : visages, cheveux, vêtements identiques ». Cette représentation exclut totalement la diversité des identités racisées et lesbiennes. Il me semblait donc crucial d'offrir un espace distinct pour aborder ces enjeux, un espace dans lequel les participant·e·s se sentiraient à l'aise de partager leur perspective en tant que personnes lesbiennes et racisées, et de mettre en lumière les problématiques liées à la représentation des minorités ethniques, raciales, de genre et d'orientation sexuelle. En effet, les femmes racisées sont souvent hypersexualisées et soumises à des stéréotypes raciaux. Par exemple, les femmes Noires sont confrontées à des stéréotypes de promiscuité et d'animalisme (Anderson et al., 2018), les femmes Latinas subissent également des stéréotypes qui les sexualisent (Martynuska, 2016), les femmes d'origine asiatique et des îles du Pacifique sont soumises à l'exotisme et à une présomption de passivité pouvant mener à une objectification racialisée (Azhar et al., 2021), tandis que les femmes Arabes sont (hyper)sexualisées ou asexualisées (Naber, 2006).

La série présente quelques personnages racisés, notamment le personnage principal de Bette, une femme métisse, ainsi que sa demi-sœur Kit, qui est Noire. Cependant, le personnage de Bette ne semble pas facilement identifiable comme une personne racisée. En effet, les trois participant·e·s au groupe de discussion réservé aux personnes racisées ont mentionné n'avoir compris que tardivement que Bette était métisse, car elle a la peau claire et son identité métisse n'est pas mise en avant de manière explicite dans les premiers épisodes. Une scène de la série (S1E8) illustre bien le rapport de Bette à son identité métisse. Lors d'une thérapie de groupe, une femme Noire nommée Yolanda interpelle directement Bette sur le fait qu'elle ne se revendique pas ouvertement comme une femme afro-américaine, alors qu'elle assume avec fierté son identité lesbienne. Yolanda souligne que Bette semble « se cacher derrière la clarté de sa peau » et ne pas assumer pleinement son héritage racial. Bette se défend alors en expliquant qu'elle et Tina ont choisi un donneur afro-américain pour avoir un enfant, de manière à refléter leurs identités. Mais Yolanda lui rétorque que pour réellement refléter qui elle est, Bette doit d'abord assumer complètement son identité de femme noire, au-delà de ses choix de famille. Cette scène met en lumière la complexité du rapport de Bette à ses différentes appartenances identitaires, et la difficulté pour elle à les articuler de manière visible.

Le fait que la série ait représenté avec singularité un personnage métis accompli et qu'elle ait mis en lumière certaines réalités de ses identités a profondément marqué certain·e·s participant·e·s.

C'est très amusant mais ouais, je me rappelle que ça m'avait vraiment beaucoup marqué personnellement, le fait d'être métisse et d'avoir Bette qui soit le personnage principal de cette série et qui soit en mode super powerful, qui possède une galerie, etc. C'était quelque chose d'inusité. Des personnages métis qui sont hyper *successful*, ça n'existe pas dans les séries blanches.
(Charlie)

Charlie poursuit en soulevant la ressemblance entre son vécu et le vécu du personnage :

Pour moi, on va dire le personnage de Bette, identitairement, ça me ressemble quand même vachement ! Il y avait plein de questionnements sur le métissage que tu ne vois pas ailleurs, tout simplement. Et le fait que sa sœur soit Noire, c'est quelque chose que je vis dans ma famille, tu vois ? Franchement, Bette quand elle parle, je suis en mode « ok ouais c'est moi » !

Pour Charlie, qui s'identifie comme métis, la représentation de Bette est donc perçue comme réaliste et importante, il s'est beaucoup retrouvé dans ses expériences. Le fait que ce soit non seulement un personnage métis, mais aussi un personnage lesbien, puissant, qui réussit professionnellement, est selon lui une exception à la télévision. La série soulève par conséquent des questionnements importants sur l'identité métisse qui sont très peu visibles à la télévision; retrouver des expériences qu'il a lui-même vécues dans une série lesbienne a donc été important pour Charlie. Tout comme le personnage de Bette, Charlie a des proches de sa famille qui sont Noires et qui donc ne vivent pas les mêmes réalités que lui en tant que personne métisse. La série présente aussi d'autres expériences qu'il a personnellement vécues :

C'est l'une des seules références qui dépeint de façon *accurate* le fait d'être métisse, en fait, et les problématiques qu'il peut y avoir par rapport à la filiation. Enfin ouais, c'était vraiment très précis. Par exemple, la scène qu'on a vue²², c'est littéralement une conversation que j'ai eue avec une de mes ex.

Toutefois, bien que cette représentation de l'identité métisse ait été jugée réussie par Charlie, d'autres participant·e·s (y compris Charlie), ont néanmoins noté que la série semble reproduire (volontairement ou fortuitement) des normes de colorisme. Le colorisme renvoie à un système idéologique et structurel

²² Charlie évoque une scène durant laquelle Bette et Tina discutent du fait de faire appel ou non à un donneur de sperme Noir. Bette avait trouvé un ami qui avait accepté de donner son sperme pour que le couple ait un enfant, mais elle n'avait pas mentionné à Tina que celui-ci était Noir, ce qui posait problème pour elle.

d'inégalité qui discrimine et désavantage les individu-e-s à la peau plus foncée (Hargrove, 2019). Au sein même des communautés Noires, plus une personne a une peau foncée, plus elle sera discriminée et vivra des désavantages sociaux. Dans *TLW*, Kit, le seul personnage Noir récurrent, est associée à un récit négatif, car elle connaît de nombreuses difficultés, contrairement aux autres personnages. Son récit contraste particulièrement avec celui de Bette.

Pour moi, l'histoire de sa sœur et son père était beaucoup plus marquante que son histoire de personne racisée. Parce que je pense que pour elle, c'était comme plus la deuxième génération, il n'y avait pas énormément de *struggles* [combats] de sa part. Tu ne sentais pas les défis de Bette, tu sentais les défis de sa sœur et de son père. (Yasmine)

En réponse à Yasmine, Charlie ajoute :

Mais après, c'est ça aussi être métisse, en fait. Tu sais, moi j'ai pas de *white passing*. J'aime pas dire que j'ai un *Arab passing*, mais généralement, les gens ne pensent pas que je suis Noir, ils pensent que je suis Arabe. Et du coup, oui, peu importe la couleur dans laquelle tu nais, tu as plus de privilèges parce que c'est le colorisme, quoi.

Les représentations médiatiques des femmes Noires véhiculent de nombreux stéréotypes récurrents, que l'on retrouve également dans *The L Word*. De la même façon que Evelyn Hammonds (1997), chercheure féministe et professeure en études afro-américaines, nous pouvons nous questionner : « si les sexualités des femmes Noires ont été façonnées par le silence, l'effacement et l'invisibilité dans les discours dominants, les sexualités lesbiennes Noires sont-elles alors doublement réduites au silence ? ».

Plus encore, selon Love (2008), même aujourd'hui, les corps des femmes Noires tendent à être (re)présentés comme grotesques, pathologiques et déviants. Ces représentations du corps féminin Noir sont construites par une société patriarcale et suprémaciste blanche. Bien que leurs significations puissent évoluer à travers l'histoire, une constante demeure selon hooks (1992 : 71) : ces représentations « semblent représenter une anti-esthétique, se moquant même de la notion de beauté ». Certain-e-s auteur-ice-s ont regroupé les représentations de femmes Noires dans les médias sous plusieurs catégories de stéréotype : la « Mammy » ou « Aunt Jemima » la matriarche à la maison qui s'occupe de sa famille, l'hypersexuelle « Jezebel » et la femme Noire en colère, « Sapphire » (Golder, 2020)²³.

²³ Pour en apprendre plus sur ces différents stéréotypes, je vous invite à regarder le documentaire montréalais *Le mythe de la femme Noire* (2022) de Ayana O'Shun.

Love (2008), dans son article, considère que le personnage de Kit incarne plusieurs de ces stéréotypes, comme celui de la femme Noire sans éducation (le stéréotype de Aunt Jemima/Mammy), sans emploi, manipulatrice (le stéréotype de Sapphire), alcoolique en voie de rétablissement et qui fut jadis une célèbre chanteuse de R&B (ironie). Sa vie est dépeinte comme une lutte constante, puisqu'elle ne parvient jamais à atteindre les objectifs ni le succès de ses homologues lesbiennes blanches, en raison de ses lacunes éducatives, économiques et émotionnelles (Love, 2008). Ainsi, son manque d'éducation, d'emploi, de même que ses antécédents d'alcoolisme renforcent les visions négatives et les stéréotypes des Blanc-he-s sur les Noir-e-s, légitimant ainsi les représentations racistes.

Les autres participantes de ce groupe de discussion étaient deux femmes arabes qui ont émigré du Liban. Nous avons donc abordé l'invisibilité des lesbiennes Arabes dans la série. Lorsque je leur ai demandé si elles se sentaient représentées par la série, l'une a répondu :

En tant que personne racisée, non, parce que j'ai l'impression que dans les séries américaines, c'est très rare qu'il y ait de la représentation arabe. On peut imaginer pourquoi. Mais oui, donc à ce niveau-là, pas trop. Je sens que même quand ces séries veulent être inclusives, c'est souvent les personnes Noires, les personnes Autochtones, les personnes Latinos et ça ne va pas plus loin. Donc je dirais que je ne peux pas m'identifier à 100 %, mais je peux m'identifier à des concepts, par exemple le concept de communauté, et des problématiques qui reviennent. J'ai l'impression qu'il y a quelques thèmes qui sont quand même assez universels. **(Sarah)**

Pour les lesbiennes arabes, il est difficile de se sentir représentées par les personnages de la série. Cependant, elles peuvent néanmoins s'identifier à certaines idées comme celle de communauté, ce qui aide ainsi à l'identification lesbienne, tout en faisant abstraction de la différence d'identité raciale. Nous comprenons qu'il y a un besoin criant de représentations intersectionnelles de lesbiennes arabes, c'est-à-dire une inclusion de personnages qui ne soient pas seulement lesbiennes ou Arabes, mais bien lesbiennes *et* arabes, car leurs expériences sont spécifiques et doivent être racontées. Les lesbiennes arabes ont besoin de se sentir vues et reconnues :

Et c'est sûr que j'imagine que les difficultés sont très différentes, entre d'un côté juste lesbienne tout court et de l'autre lesbienne racisée. Je pense que c'est deux mondes totalement à part. Moi, la manière dont je vois l'intersectionnalité spécifiquement quand on parle de tout ce qui est *queer* et racisé, c'est vraiment... Je ne sais pas comment expliquer ça, mais l'expérience racisée et l'expérience lesbienne.. je vois l'intersectionnalité comme indépendante des deux trucs qu'il a créés, tu vois, genre être lesbienne racisée, c'est très différent d'être juste lesbienne ou juste racisée. C'est vraiment un mélange. **(Sarah)**

De manière générale, on observe que les personnes arabes ou d'origine moyen-orientale et nord-africaine (MENA) sont souvent représentées de manière négative et stéréotypée dans les médias américains. De plus, aux États-Unis, le fait que les MENA soient catégorisés sous l'identité « blanche » contribue à leur invisibilisation et au fait que ces identités aient été historiquement moins étudiées (Awad & al., 2019).

Même avant les attentats terroristes du 11 septembre 2001 contre le *World Trade Center* et le *Pentagone*, les états-unien·ne·s arabes et autres Moyen-Orientaux faisaient face à des stéréotypes culturels et religieux généralisés. Les films hollywoodiens et les émissions de télévision représentaient fréquemment les Arabes comme des méchants, voire des terroristes, ainsi que comme des brutes misogynes aux coutumes arriérées et mystérieuses (Nittle, 2021). Dans son livre *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2001), Jack Shaheen a analysé 1 000 films sur plus de 100 ans de production cinématographique (de 1896 à 2000) et a constaté qu'un nombre considérable, soit 93,5 %, offrait des représentations négatives de la communauté arabe, tandis que 5 % étaient neutres et seulement 1 % positives. Lorsque des personnages MENA étaient inclus dans des séries, la majorité (78 %) les dépeignait comme des terroristes, des tyrans, des agents ou des soldats, et la plupart parlant avec un fort accent. L'incapacité à dépasser ces rôles stéréotypés et négatifs pour la majorité des personnages MENA est donc profondément préjudiciable.

Le sort est encore pire pour les femmes MENA dans les médias. Elles sont principalement représentées de manière fortement stéréotypée dans les médias américains – elles sont terroristes, antisémites, en rébellion contre leur culture ou leur religion, hyper-religieuses, cherchant des vies séculières « supérieures ». Récemment arrivées aux États-Unis, elles parlent aussi un anglais approximatif (The Rep Project, 2020). Quant aux représentations des lesbiennes MENA, elles sont absentes. Signe de cette marginalisation, l'organisme états-unien GLAAD, qui analyse les représentations LGBTQ+ à la télévision, a seulement ajouté la catégorie MENA dans son rapport en 2022-2023; auparavant, les MENA étaient incluses dans la catégorie plus large « autre race/other race ». Dans ce rapport, au sein de la catégorie MENA, il n'y a que 3 % de personnages LGBTQ+, sans précision quant au nombre de lesbiennes arabes, que nous pouvons supposer très faible. Pourtant, la représentation des identités lesbiennes arabes est cruciale pour la construction identitaire et la reconnaissance sociale, car elle ne sera jamais équivalente à la seule représentation lesbienne non-arabe ou Arabe non-lesbienne.

De manière ironique, *The L Word* aurait pu inclure une représentation arabe, puisqu'une actrice de cette origine a bel et bien été sélectionnée pour un rôle, mais celui d'une femme Latina. En effet, les deux personnages Latinas, Papi et Carmen, ne sont pas interprétés par des actrices issues de ce groupe ethnoculturel. Papi est interprétée par l'actrice d'origine néerlandaise/indienne Janina Gavankar. Carmen est quant à elle interprétée par Sarah Shahi, une actrice américaine d'origine iranienne, donc encore une fois non-Latina.

Malgré l'absence de participant·e·s Latinx dans mon groupe de discussion, nous avons tout de même discuté de cette fausse représentation Latina dans la série. Le personnage de Papi (voulant dire *Daddy* en espagnol) est particulièrement stéréotypé, incarnant l'archétype hollywoodien de la Latina hypersexualisée. Toutefois, peu ont abordé l'archétype spécifique de la lesbienne Latina hypersexualisée. Papi semble être une solution temporaire au manque évident de diversité de la série, tout en apportant un élément nouveau pour « pimenter » l'intrigue (Del Toro, 2022). Elle entre en rivalité avec le personnage de Shane par rapport à son nombre de conquêtes et affirme pouvoir coucher avec toutes les femmes qu'elle souhaite et les traite de manière privilégiée. Papi semble fonctionner à l'intersection de la figure de la « Latin lover » et de la Latina hollywoodienne stéréotypée. Elle correspond aux attributs physiques associés aux « Latin lovers » : « bon look, traits/comportements masculins et marqueurs ethniques (tout ce qui peut être interprété comme 'Latin' - cheveux foncés, peau olive, accent étranger) » (Pérez, 2009). Cependant, les « Lesbian Latin(a) lovers », en particulier celles jouées par des actrices sans lien avec les communautés Latinx, ne devraient pas être considérées comme des avancées radicales en matière de représentation, selon Peyton Del Toro (2022).

Ainsi, la représentation des lesbiennes racisées dans *The L Word* se caractérise par une certaine ambivalence. Bien que le personnage de Bette incarne une représentation relativement unique de l'identité métisse, des stéréotypes associés aux femmes Noires et Latinas transparaissent encore. *The L Word* est pourtant une série qui représente de façon inédite plusieurs personnages lesbiens à l'écran. L'opportunité était donc belle pour diversifier ces représentations, ce qui aurait permis aux lesbiennes racisées de s'identifier davantage et de se sentir reconnues.

Comme on peut voir, le manque de diversité ethnique dans la série a été critiqué par de nombreux·es·x téléspectateur·ice·s. Dans la nouvelle mouture de la série, *The L Word: Generation Q*, sorti en 2019, on observe une diversification des personnages. En effet, de nouveaux personnages Arabes, Latinx, Noirs et

Asiatiques ont fait leur apparition, dans l'espoir de contribuer à une représentation plus juste et inclusive de la communauté des personnes queer racisées. De la même manière, la nouvelle mouture fait également apparaître un personnage transmasculin, qui semble venir réparer les pots cassés de la représentation du personnage de Max dans la série originale. La représentation de la transmasculinité dans *The L Word* a en effet fait l'objet de nombreuses critiques. Le traitement du personnage de Max est perçu comme reproduisant des stéréotypes, et son récit est jugé négatif et déconnecté du reste des personnages de la série. Il en a été question dans mes *focus groups*.

5.3.3 Représentation de la transidentité : le personnage de Max

Historiquement, les personnages trans à l'écran ont souvent été diabolisés, dépeints « soit comme des tueurs, des prédateurs sexuels ou des psychopathes dérangés » (Rigney 2003: 4). Même les représentations « moins négatives », cantonnent les personnes trans dans une modalité de victimisation. Lors de la discussion avec les participant·e·s trans, Maël a évoqué plus spécifiquement le cas des représentations trans, qui très souvent s'articulent de la même façon que les tropes « enterrez vos gays » (*bury your gays*) et le « syndrome de la lesbienne morte » (*dead lesbian trope*) : « Bon en même temps à l'époque, les représentations c'était quoi? [...] Il y avait *Boys don't Cry*. Tu finis, t'es plus là». *Boys Don't Cry* (1999), raconte l'histoire d'un homme trans qui fuit dans une autre ville afin de se reconstruire et de trouver l'amour, mais qui finit par être agressé à plusieurs reprises et assassiné par deux hommes en raison de sa transidentité. Ce n'est malheureusement pas un cas isolé. Le réseau GLAAD (2022) a examiné les représentations trans sur une période de 10 ans (2002-2022) et a trouvé que celles-ci étaient en majorité (54%) offensives ou négatives. Pour 40% d'entre elles, les personnages trans avaient un rôle de victime. De plus, 21% avaient des rôles de meurtrier·es ou de méchant·e·s, alors que 20% travaillaient dans l'industrie du sexe.

En tant que premier homme trans régulier dans une série télévisée, le personnage de Max dans *The L Word* pouvait donc laisser présager une représentation différente. Je n'ai trouvé aucune recherche universitaire abordant la réception du personnage de Max par les communautés transmasculines; le peu d'études portant sur la réception de la série se concentrent sur les téléspectatrices cisgenres. Pourtant, il est important de comprendre l'influence qu'a pu avoir *The L Word* sur les communautés transmasculines, puisqu'il s'agit de la première série à représenter positivement des personnages lesbiens, mais aussi la première série à représenter un personnage trans de façon régulière. L'absence généralisée de représentations trans dans la culture populaire, de même que la transphobie vécue au quotidien poussent

certain·e·s à partir à la recherche de représentations positives qui ressemblent à leur expérience. C'est le cas de Sasha qui a décidé de regarder la série à nouveau après avoir réalisé sa transidentité :

Je les regardais [les épisodes] avec l'intention de regarder l'histoire de Max du début pour vraiment voir comment ça se déroulait. Mais c'est pas la meilleure représentation, c'est sûr. Je pense que c'était bien de l'avoir et ça aide un peu à comprendre des trucs.

Bien que Sasha, une personne transmasculine et racisée, reconnaisse les aspects positifs d'avoir eu accès à *The L Word* pour l'aider à mieux se comprendre, il souligne néanmoins qu'une telle représentation isolée aurait pu avoir un effet néfaste sur sa construction identitaire. Faisant référence à une autre personne du groupe plus âgée que lui, il mentionne : « Mais en même temps, [...] je pense que si j'avais été dans ton cas, d'avoir seulement ça [la série *The L Word*], ça aurait vraiment eu un mauvais effet, quoi ! » Sasha semble ici indiquer que malgré les avancées de *The L Word* en matière de visibilité trans, cette représentation unique et limitée aurait pu être problématique s'il n'avait pas eu accès à d'autres sources pour se reconnaître. La diversité des représentations semble donc avoir été importante pour lui permettre de s'identifier et de se sentir compris.

Le traitement de Max dans la série a fait l'objet de nombreuses critiques dans les médias, critiques qui semblent justifiées. Max est en effet dépeint différemment des autres personnages. Comme le souligne Beirne (2006), il est clair que les productrices subissaient certaines pressions et avaient des idées préconçues sur ce qui serait jugé « acceptable » par les audiences grand public et lesbiennes qu'elles espéraient capter. Cela s'est donc fait au détriment d'une représentation plus authentique et inclusive de la transidentité.

À ce sujet, Maël, une personne blanche transmasculine non-binaire de 41 ans, nous évoque son incompréhension des motivations des productrices de la série :

Pour le personnage de Max, je comprenais juste pas ce qu'il foutait là. Genre à chaque fois ça me perturbait un peu, je ne comprenais vraiment pas les intentions du réalisateur ou de la réalisatrice. Pour moi, c'était juste un personnage bizarre qui avait pas rapport, qui était vraiment traité différemment des autres. Puis j'essayais d'oublier, parce qu'il y avait toujours un malaise, quoi. Ça me fait sentir des émotions contradictoires à chaque fois.

De façon générale, les participant·e·s ont mentionné ne pas avoir compris le traitement négatif réservé au personnage de Max, alors même que les identités transmasculines ont toujours été très proches de identités lesbiennes, comme le souligne Axel·le :

Les identités trans masc ont toujours été très proches des identités lesbiennes, ça a toujours été comme un milieu très entremêlé, donc ça devrait pas être ça [la représentation]. Mais tandis qu'on voit très bien dans la série que s'il y a un personnage qui est exclu, c'est bien Max.

Certaines scènes impliquant le personnage de Max ont été décrites comme clairement violentes par les participant·e·s. Dans la série, Jenny le mégenre à plusieurs reprises, et les personnages remettent en question son identité d'homme, avec des remarques telles que « tu peux être la plus *butch* des *butch* », « tu vas perdre la plus belle chose au monde, être une femme » (Épisode 9, Saison 3).

Des intrigues totalement déplacées et non nécessaires remettent aussi en cause son identité. Max est en effet dépeint comme étant piégé par sa grossesse; si la série fait émerger une représentation radicale d'un homme enceint, ce qui contribue à subvertir des normes de genre, elle met néanmoins l'accent sur le mal-être de Max qui semble prisonnier des résidus de féminité de son corps et en proie à la dysphorie à cause de sa grossesse (Smith, 2020 : 54). Dans sa relation homosexuelle avec l'interprète en langue des signes Tom, Max non seulement tombe enceint, mais ne s'en rend compte que trop tard pour avorter.

La représentation constante de l'agressivité de Max est également problématique et stéréotypée. Il s'agit du seul personnage dépeint avec des accès de colère, lesquels surviennent dès qu'il commence à prendre de la testostérone. Son agressivité et ses excès de colère semblent ainsi être justifiés par sa transition.

Maël : Hum ouais, puis légitimer des trucs qui ont pas d'allure, comme beaucoup de stéréotypes qui sont renforcés, notamment l'agressivité.

Eli : À un moment donné, c'est nommé clairement aussi dans la série, il y a quelqu'un qui le dit clairement que c'est à cause de ça [la testostérone] qu'il est agressif.

Maël : Tu sais, il peut pas être énervé par un truc précis à un moment donné parce que quelqu'un fait de la merde et qu'il réagit.

La masculinité n'est pas traitée de la même manière pour tous les personnages. Dans l'épisode « Lead, Follow or Get Out of the Way » (S3E9), Kit veut convaincre Max de ne pas faire sa transition. Elle évoque l'idée que l'aspiration trans représente une perte, en considérant sa transition comme un deuil : « nos fortes femmes *butch* qui abandonnent leur féminité pour devenir un homme ». Alors que la transidentité est rejetée à ce moment-là au nom de « nos *butch girls* », c'est la *butchness* dont la sémantique et les affects sont ridiculisés ou désavoués, y compris par l'androgynie acceptable et souhaitable de Shane (Bradbury-Rance, 2024). On retrouve donc dans la série une masculinité à double mesure, l'une acceptable, l'autre vraiment moins, comme le soulève Eli :

Je trouve ça *fucked up* qu'au niveau de l'expression de genre, c'est aussi sévèrement jugé, alors que t'as Shane aussi qui est très masculine. Puis c'est vu comme une force. Mais il y a un double standard quand même, la personne qui veut transitionner, qui est en transition, puis la personne qui est présentée comme étant cis [...] Kit le dit aussi, "pourquoi tu serais pas la plus *butch*".. dans ce cas là, la masculinité, c'est correct?

La représentation violente de Max, le traitement différencié dont il fait l'objet et sa mise à l'écart ont donc directement eu un impact sur certain·e·s participant·e·s, voire influencé leur parcours trans :

Puis je crois que c'est vraiment en regardant ça que je me rends compte du contenu et je me dis que ça a peut-être même semé des graines qui ont fait que j'ai transitionné beaucoup plus tard, parce que c'était encore moins concevable, puisque la seule représentation que j'avais, c'était ça. Je pense que ça a créé des dommages en moi, psychologiquement. Et je ne m'en rends compte que maintenant. (Maël)

Loin d'être perçue comme une simple fiction, on voit que la série a eu un impact concret, car la représentation négative de Max aurait contribué à empêcher Maël de se définir plus tôt comme une personne transmasculine. La prise de conscience des dommages causés par le personnage de Max met en lumière l'importance cruciale d'une représentation médiatique plus diversifiée des personnes trans.

Il en est de même pour Alix, une personne blanche et non-binaire, qui a ressenti une distance avec le personnage :

Il y avait plus un détachement en fait de Max, je pense que je commençais déjà à questionner mon identité de genre à ce moment-là et ça a toujours été en suspens finalement. Mais quand je le regardais, j'étais comme : « Non, ça, c'est pas moi ». Au début je me reconnaissais beaucoup dans lui. Puis après, de plus en plus, j'étais comme : « mmmh ».. C'était plus de la colère, de la manière dont c'était représenté.

La mauvaise représentation du personnage transmasculin Max et l'absence de représentations non-binaires et masculines en général au sein des communautés lesbiennes ont complexifié le rapport de certain·e·s avec lesdites communautés. Bien que Max soit présent dans la série, il est absent des intrigues de groupe, ce qui montre qu'il ne fait plus partie de ces communautés, en tant qu'homme trans, sans pour autant montrer qu'il aurait pu en rejoindre d'autres. Comme le souligne Reed (2009 : 177), Max « est disponible pour garder les enfants, aider aux déménagements et faire des recherches informatiques, mais il n'exerce aucun charme sexuel dans une série animée par l'énergie sexuelle. Il ne fait clairement plus partie de la communauté lesbienne ». Cette représentation lacunaire pose donc la question de l'appartenance communautaire après une transition. En excluant Max des intrigues de groupe de

lesbiennes, sans montrer son intégration dans d'autres espaces, la série véhicule l'idée que la transition mène à l'isolement :

Moi, personnellement, comme c'était avant que je sache que j'étais non-binaire, c'est vrai que j'avais du mal forcément à *relate* [me sentir appartenir] avec des communautés purement lesbiennes, parce que j'arrivais dans cet espace et je me sentais toujours un peu étrange. Tu vois, il y avait toujours un rapport au genre qui moi, personnellement, ne venait pas me chercher. Du coup, c'était agréable d'avoir une sorte de normalité et j'aime bien voir des femmes, ça me faisait plaisir, mais je ne me sentais pas forcément appartenir à ces milieux ou à ces conversations. (Charlie)

Cependant, pour nuancer le propos, des articles de presse et des entrées de blogues ont néanmoins mis en lumière l'importance que le personnage de Max a eue pour de nombreuses personnes transmasculines. D'ailleurs, dans la nouvelle version de *The L Word*, l'acteur-ice de Max a été invité-e à revenir brièvement. Dans le quatrième épisode de la deuxième saison, « Last to Know », on découvre le personnage épanoui en tant qu'aîné trans. On assiste ainsi à un échange intergénérationnel entre le personnage de Leo Sheng, Micah, et Max, ce qui reflète le soin, la bienveillance et la connexion authentique entre personnes transmasculines (Hansen, 2022).

Selon l'acteur-ice, ce retour de Max dans le *revival* constitue un moment de réparation, tout comme l'excuse du personnage de Shane, dans cette même scène, qui semble agir à titre de *mea culpa* de la série au personnage et à toutes les personnes transmasculines qui se sont reconnues en lui. Dans un article du *L.A. Times* (Hansen, 2022), l'interprète de Max déclare :

J'ai reçu tellement de lettres et de messages. Les gens m'arrêtent encore dans la rue. J'ai parlé de Max pendant 16 ans. C'est toujours une expérience humble, car c'était un honneur significatif de jouer ce rôle qui, pour beaucoup de personnes trans, était la première fois qu'elles se voyaient reflétées dans la vie réelle ou dans la fiction. J'ai apporté ma propre expérience queer underground et trans au personnage. Max était plus qu'un simple rôle pour moi. Son expérience et la façon dont il a été traité et incompris reflétaient la mienne.

En somme, la représentation de la transidentité, à travers le personnage de Max, a eu une influence plus ou moins négative sur les participant-e-s, car celui-ci est représenté comme isolé du groupe et associé à certains stéréotypes transphobes, tels que la colère au début de sa transition. Même si certain-e-s participant-e-s ont pu se reconnaître dans le personnage ou, tout au moins, apprécier la présence régulière d'un personnage masculin dans une série de cette ampleur, Max rendait difficilement possible la fierté associée à la transidentité.

Ainsi, ce chapitre nous fait comprendre l'influence complexe que la série a eue sur la construction identitaire des participant·e·s à l'étude. Si la série a permis à certain·e·s de découvrir leur identité, de l'affirmer et même de la dévoiler à leurs proches, elle a également proposé des modèles à ceux qui se cherchaient, par exemple du point de vue du style vestimentaire. Toutefois, souvent, l'identification aux personnages et à la série demeurait limitée et ce, principalement à cause de la différence du contexte géographique, mais aussi de la classe sociale très élevée dépeinte dans la série. De plus, la série reproduit des normes sociales et des stéréotypes quant à l'expression de genre, de la corporalité et de la sexualité, ce qui a souvent affecté négativement les participant·e·s qui avaient de la difficulté à se reconnaître ou à accepter d'être en dehors de ces normes. Dans certains cas, cela allait même jusqu'à leur faire ressentir de la pression à être différent·e pour concorder avec l'image de la lesbienne véhiculée par la série. Enfin, il a été soulevé que *The L Word* aurait pu proposer une plus grande diversité de personnages racisés. Bien que la série semble avoir mis en lumière les expériences de certaines lesbiennes métisses comme on le voit rarement à la télévision, les représentations lesbiennes Noires, Latines et Arabes ont été qualifiées de mauvaises, voire inexistantes, par les participant·e·s, qui ont tenu à rappeler leur perpétuelle invisibilisation dans les médias. Enfin, la représentation de la transidentité dans *The L Word*, d'une part évacue l'existence des femmes trans dans les communautés lesbiennes, d'autre part peut constituer un frein pour les jeunes trans à se découvrir ou à assumer leur transidentité, puisque la seule représentation disponible met en scène un homme trans malheureux, violent et isolé.

CONCLUSION

Cette étude avait pour objectif d'examiner l'influence de la série *The L Word* sur les identités et les communautés lesbiennes francophones à Montréal. Il ressort que cette influence est ambivalente, n'étant ni entièrement positive ni totalement négative, mais révélant une complexité intéressante, comme nous l'avons constaté tout au long de ce mémoire. D'un côté, *The L Word* représente une source d'inspiration, d'identification et de réconfort. Mais d'un autre côté, la série est perçue comme vecteur perpétuant les normes sociales qui alimentent les stéréotypes.

The L Word a joué un rôle pionnier en étant la première série à représenter positivement un groupe de lesbiennes à la télévision, ce qui lui confère une place unique et emblématique. Son influence s'est répandue au-delà des générations et des frontières géographiques. Le fait qu'une analyse soit encore pertinente en 2024, soit 20 ans après le début de sa diffusion, souligne la pérennité de l'impact de *The L Word* sur la culture et les identités lesbiennes. Bien qu'il soit difficile de quantifier précisément son public, nous avons vu à travers cette étude et les différentes recherches citées que *The L Word* est rapidement devenue une référence globale et incontournable pour les communautés lesbiennes, connue sinon regardée dans de nombreux pays.

En se hissant au rang de référence culturelle, la série a permis un rapprochement au sein de ces communautés, à travers des événements en ligne et hors ligne. Par exemple, certain·e·s participant·e·s ont évoqué avoir assisté aux diffusions de la nouvelle mouture *Generation Q*, dans un bar à Montréal. Cette expérience collective a été très appréciée, contrastant avec le visionnement plus solitaire et caché qu'ils avaient connu lorsqu'ils étaient plus jeunes et regardaient la série seul·e·s, dans l'intimité de leur chambre ou de leur sous-sol. Pour iels, le visionnement n'est plus seulement une exploration identitaire individuelle, mais une façon de connecter et de partager avec leurs communautés autour d'un objet culturel commun. Ces événements collectifs permettent ainsi de renforcer les liens au sein des communautés lesbiennes, transformant l'expérience de la série en une expérience communautaire riche et signifiante.

Ces communautés se sont aussi formées en ligne, grâce à une culture participative de fans qui a échangé sur des blogues ou des groupes de discussion, permettant ainsi des connexions internationales autour de la série. Certain·e·s participant·e·s ont mentionné échanger sur des blogues de fans, tandis que d'autres se sont plutôt intéressé·e·s aux commentaires laissés par les autres téléspectateur·rice·s sur des sites de

streaming. *The L Word* a ainsi contribué à créer un sentiment de « communauté imaginée » (Anderson, 1983), une communion ressentie avec les autres téléspectateur·rice·s inconnu·e·s, voire avec les personnages de la série. Cette dynamique communautaire se retrouve également dans les liens créés entre les participant·e·s de mon étude, qui se sentaient à l'aise de discuter ensemble, avant ou après les groupes, uni·e·s par leur identité commune et leur intérêt pour la série.

Par ailleurs, plusieurs participant·e·s ont mentionné ressentir un lien presque familial avec la série et ses personnages. Pour iels, la série apporte un réconfort, en devenant un endroit sécuritaire où explorer son identité, que ce soit seul·e ou en groupe d'ami·e·s, et s'affirmer mutuellement. Le visionnage de *The L Word* a également été décrit comme une forme de « self-care », permettant de s'évader du quotidien pour observer un exemple d'écologie lesbienne, au sens de Sedgwick (2004), rarement représenté ailleurs. Pour plusieurs, la série a donc procuré un réconfort et une visibilité positive, bénéfique pour leur vécu. Elle leur a même permis de se réappropriier le récit lesbien, longtemps raconté de façon négative par des non concernés, en se construisant une nouvelle image de lesbiennes plus épanouies.

Bien que des critiques aient été énoncées concernant certains stéréotypes véhiculés, pour ceux qui affirment avoir été aidé·e·s dans leur cheminement identitaire, son existence, aussi imparfaite soit-elle, demeure préférable à une absence totale de représentation lesbienne positive à l'écran. Pour les participant·e·s de mon étude, cette représentation à l'écran n'est pas qu'un simple divertissement : elle vient combler un besoin personnel de se sentir vu·e et compris·e. La série a permis à plusieurs d'entre eux de construire leur identité lesbienne, en leur offrant des modèles de référence jusqu'alors manquants dans leur environnement. En montrant comment se vêtir, se coiffer et comment les lesbiennes interagissent, *TLW* a parfois servi de guide pour apprendre les codes et s'affirmer visiblement en tant que lesbienne. Plus encore, *The L Word* a contribué à une réappropriation positive du terme « lesbienne », lequel était auparavant érotisé à travers la norme. La série a ainsi permis de se réappropriier ce mot en le chargeant d'une nouvelle dimension positive.

Cependant, nous remarquons que malgré cet apport, la série offre une représentation trop restreinte de la diversité des réalités lesbiennes. Par exemple, il a été déploré que le manque de diversité corporelle contribue à véhiculer des normes esthétiques qui peuvent exercer une pression à la conformité, excluant ainsi certaines identités qui s'écartent des standards de beauté mis en avant. De même, le personnage de Shane a été longuement discuté par la totalité des participant·e·s. Pour certain·e·s, Shane

représentait un modèle auquel iels pouvaient s'identifier, notamment parce qu'elle était l'un des rares personnages de la série à offrir une image plus proche des lesbiennes masculines ou androgynes. De plus, le succès sexuel apparent de Shane en faisait un modèle de « réussite » qui donnait envie de s'identifier à elle ou même de devenir à son tour cet objet de désir irrésistible. Cependant, ces mêmes participant·e·s ont fait part des inconvénients de ce type de représentation. Certain·e·s craignaient que cela ne contribue à renforcer des stéréotypes, comme l'idée que les lesbiennes plus masculines auraient tendance à reproduire des comportements similaires à ceux des hommes hétérosexuels, comme le stéréotype du « briseur de cœur ».

Il est donc nécessaire de représenter une plus grande diversité d'identités lesbiennes masculines, qui soient à la fois masculines et désirables. En effet, bien souvent, les médias ne montrent que des personnages *butch* asexualisés et peu attrayants. Il est crucial de trouver un juste équilibre lorsqu'on représente la masculinité lesbienne, afin d'éviter de tomber dans des stéréotypes réducteurs.

De plus, la série diffuse des normes associées à la blancheur et la cisnormativité. Bien que le personnage de Bette incarne une représentation relativement unique et positive de l'identité métisse, des stéréotypes associés aux femmes Noires et Latina transparaissent encore dans la série. Par ailleurs, même si Max est le premier personnage trans récurrent dans une série état-unienne, son rôle n'est pas totalement exempt de stéréotypes. Il s'inscrit en effet dans certains stéréotypes récurrents des représentations trans, comme le fait d'être isolé et de changer drastiquement de comportement en transitionnant. Ainsi, malgré quelques avancées ponctuelles, la série perpétue dans l'ensemble des normes hégémoniques en matière de race, de genre et de sexualité qui limitent la diversité des identités représentées, ce qui a été longuement discuté par les répondant·e·s.

Il est toutefois important de contextualiser ces constats en rappelant que *The L Word* a été diffusée à une époque où les lesbiennes étaient très peu présentes à la télévision. La série a apporté une représentation positive et une validation de l'existence sociale lesbienne. Aujourd'hui, nous avons accès à plusieurs séries *queer* et lesbiennes qui tendent à adopter un regard plus intersectionnel. Nous pouvons penser à *Work in Progress* (2019-2021), une autofiction créée par Abby McEnany mettant en scène une protagoniste *butch*, grosse et lesbienne qui explore son attirance pour une personne transmasculine ; la série aborde des thèmes comme l'identité de genre, la santé mentale et les relations intergénérationnelles. La série *Sense8* (2015-2018), créée par les sœurs Wachowski, inclut quant à elle un couple lesbien dont l'un des

personnages est une femme trans. La série *A League Of Their Own* (2022), adaptation du film de 1992, intègre des personnages trans et lesbiens noirs dans son récit portant sur une équipe de baseball féminine des années 1940.

Lors des discussions avec les participant·e·s à mon étude, il a été mentionné que *The L Word* n'était peut-être pas l'œuvre qu'ils recommanderaient à une personne à la recherche de points d'identification, mais qu'elle serait davantage adaptée à quelqu'un·e qui s'intéresse à la culture lesbienne, car « *The L Word*, c'est bien plus que de la représentation, c'est de la tradition » !

Bien que la série représente souvent ses personnages de manière homogène, voire problématique, elle a ouvert la voie à d'autres productions qui ont pu à leur tour offrir des représentations encore plus diversifiées. Au-delà de la qualité et du réalisme de ces représentations, il est intéressant de constater que la série occupe une place importante dans certaines communautés et plus largement dans la culture populaire lesbienne. C'est cet aspect pionnier et sa capacité à créer des communautés qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on évoque l'importance de cette série.

Les résultats de cette étude font donc écho à ce qu'on retrouve dans la littérature existante. Par exemple, la thèse de Leah Barbara Caluzzi (2015) concernant la réception de la série par des jeunes adultes lesbiennes de Melbourne, et que j'ai lu à la fin de ma collecte de données, fait référence à des notions similaires à celles évoquées par les participant·e·s de mes propres groupes de discussion. Parmi celles-ci, on peut citer le rite de passage, le sentiment de validation, l'accompagnement de la série dans l'affirmation de soi et le rôle de la série comme modèle d'un mode de vie lesbien. Le fait de comparer mes résultats à ceux de cette étude menée de l'autre côté du globe est intéressant, car cela montre que cette expérience est partagée par d'autres personnes, dans d'autres contextes géographiques et politiques. De même, les enjeux liés à l'éloignement de l'identification en raison de la classe sociale, soulevés par les participantes de l'étude de Ladendorf (2008) menée en Suède, font écho à certains des éléments évoqués par les personnes qui ont participé à mes propres groupes de discussion.

À travers ce mémoire, j'ai particulièrement mis en lumière l'importance des représentations dans la construction identitaire lesbienne et trans, car pour les participant·e·s de mon étude, les représentations médiatiques ont été une façon d'explorer leur identité lesbienne et de se sentir moins seul·e. Je souhaite également souligner le besoin criant de représentations intersectionnelles, notamment pour les

lesbiennes racisées, Arabes, Noires et Latinas, trop souvent invisibilisées ou stéréotypées. Ces normes véhiculées peuvent pousser à la conformité physique ou à une remise en question de soi problématique.

Il est important de souligner que ce mémoire présente des limites : l'échantillon restreint de 13 personnes, principalement des jeunes francophones, sans femmes trans ni certaines origines racisées, n'a pas permis à suffisamment de voix diverses d'être entendues. De même, une plus grande diversité d'âge dans mon échantillon, notamment en intégrant un groupe de personnes de plus de 50 ans ayant regardé la série à l'âge adulte et ayant vécu l'âge d'or du lesbianisme à Montréal, aurait pu être un ajout pertinent. En effet, quelques militantes lesbiennes rencontrées aux archives lesbiennes de Montréal m'ont expliqué que la série avait eu une forte influence dans leur milieu. C'est pourquoi je trouverais pertinent, pour de futures recherches, d'aller chercher une plus grande diversité générationnelle.

De plus, j'aurais voulu approfondir les enjeux de classe présents dans la série. Dans ma section méthodologique, j'ai mentionné qu'une personne avait initialement souhaité participer à l'étude, mais avait finalement ressenti un malaise en raison du côté universitaire de la démarche. Elle m'a confié être intimidée par la recherche, n'ayant pas l'expérience des milieux universitaires. Cela souligne l'importance d'adopter une approche plus accessible et inclusive pour recueillir une diversité des perspectives. Cet échange m'amène à réfléchir aux façons d'aller chercher des voix issues de milieux populaires pour recueillir leurs impressions et tenir compte de leur positionnement face à des représentations médiatiques comme celles dans *The L Word*. En effet, ces représentations tendent souvent à refléter des réalités socio-économiques très éloignées de celles de leurs publics. Il faudrait donc faire des efforts d'accessibilité, notamment à travers le vocabulaire utilisé, en évitant le jargon universitaire. Il serait également envisageable d'offrir des formes de compensation, lorsque c'est possible, afin de permettre à plus de personnes de s'exprimer et d'exposer leur réalité.

Bien que de plus en plus de nouvelles séries mettant en scène des personnages lesbiens fassent leur apparition, ces productions peinent encore à offrir une représentation véritablement diversifiée et surtout, à s'inscrire dans la durée. En effet, ces dernières années, de nombreuses séries représentant des personnages principaux lesbiens, comme *Everything Now* (2023), *A League of their Own* (2022), *First Kill* (2022) et *Genera+ion* (2021), n'ont pas été renouvelées après la sortie de leur première saison. Pour cette raison, il serait intéressant d'analyser dans le futur les manques et les stéréotypes qui persistent dans ces

nouvelles représentations, afin de réfléchir à des moyens de s'en éloigner, car nous savons que ces représentations médiatiques ont une influence importante sur le vécu des personnes lesbiennes.

Finalement, plusieurs participant·e·s ont fait référence à l'enjeu du « tokénisme » (aussi appelé quota ethnique), c'est-à-dire la pratique consistant à faire des efforts « symboliques » d'inclusion vis-à-vis de groupes minoritaires dans le but d'échapper aux accusations de discrimination, mais sans réellement contribuer à une amélioration qualitative des représentations. Selon elleux, il faut veiller à représenter des personnages et des récits plus authentiques, plutôt que de chercher à satisfaire le grand public au détriment de la qualité narrative - ce qui est d'autant plus difficile dans le cadre de grosses productions soumises aux impératifs du capitalisme. Les petites productions indépendantes semblent ainsi plus à même d'y parvenir et méritent d'être encouragées.

ANNEXE 1

« TWITTER EVENT PROTOCOL »

TWITTER EVENT PROTOCOL

1) Don't use #ChangeYourWorld before the designated time: 1 HOUR before Fringe airs.

The event will take place 1 hour before Fringe airs – 8pm EST. As these events become larger, we are gaining more new Fringies in the effort. Gently remind others that use the tag before the event to wait until the right time, and tell them that using the tag too much beforehand will lessen trending impact. This happened when Fringe fans tried to trend #WhereIsPeterBishop for the season four premiere. The # had been used all summer long, was not anything new on the Twitter radar, so it did not trend.

Trending happens with terms that are relatively new, and many people tweet about them at the same time. *(This was also shown in the case with #WikiLeaks. Terms break out onto the scene, but as they are used, trending becomes more difficult.)*

Be nice! We want everyone to feel welcome.

2) One # term per Tweet. Use only #ChangeYourWorld

3) Lots of people tweeting matters more than the number of tweets. Tell everyone Fringie about the event. There is strength in numbers – remember that the more unique tweeters we have, the more likely we are to trend, and for a longer duration of time. Send your tweets out fast but remember to pace yourself.

We know we can hit worldwide trending now so sustained tweeting matters too. Trending can be a distraction but we need you to keep those wonderful tweets coming.

4) Those with lots of followers help out a lot! Alternate accounts with few followers do not have as much “influence” towards trending. But tweets from accounts like @JWFringe (Joel Wyman, executive producer) and @VancityJax (Joshua Jackson, actor) make a big impact.

5) We want to pique the interest of non-Fringe fans. Try to construct a list of thoughtful and informative tweets before the event. These can be copied and pasted for easy tweets. Use some witty Fringe sayings, link some of the official promo videos, make statements about how to change the world, or how Fringe has inspired you to change. Cool tweets are more likely to earn re-tweets, and this immensely helps trending.

6) We can discuss aspects of the show in our tweets. TRY to include the word FRINGE (with no #) in your tweet if possible. Talk about the characters and the actors.

7) Private accounts must have their locked status removed, as the tweets from locked accounts do not count toward the trend tally.

8) Retweets are the easiest way to help out the trending effort. Just search for the hashtag, and retweet the ones that are interesting to you. If you know how to use a Twitter application suite like TweetDeck or HootSuite, this is made even easier.

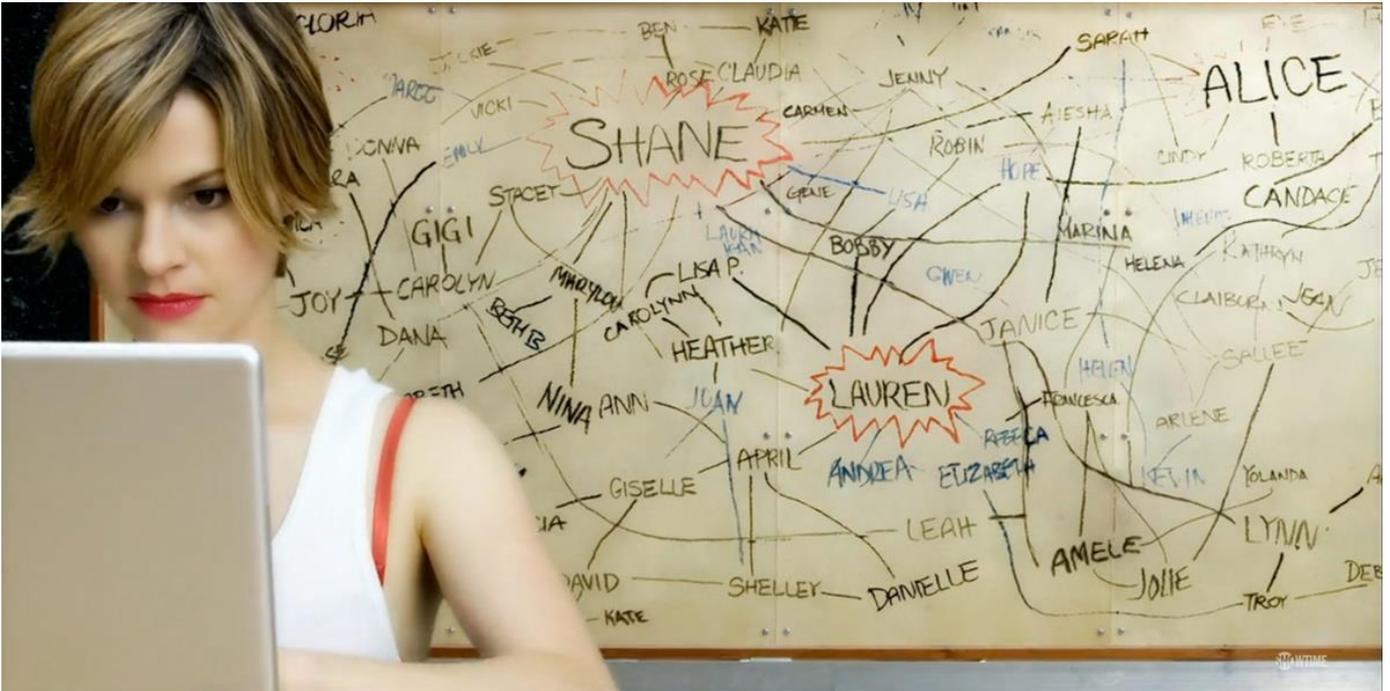
9) Remember, the second phase of the social media plan is equally important. Using @Getglue to promote Fringe and the show's advertisers.

We are asking that Fringe fans try and make their first tweet of the night a check-in to GetGlue that is a thank you to sponsor, @NissanLeaf. An example:

Thanks @NissanLeaf for sponsoring Fringe! #ChangeYourWorld by driving an eco-friendly Leaf!

(aimeeinchains, 2012)

ANNEXE 2
THE CHART «LA TOILE»



ANNEXE 3
AFFICHE DE RECRUTEMENT

↘ Appel à Participation

Identités et communautés lesbiennes francophones à
Montréal : le rôle de la série

the **L** word

OBJECTIF DE LA RECHERCHE

La recherche vise à comprendre le lien entre la série télévisée The L Word, première série à représenter un groupe d'amies lesbiennes et leur vie culturelle lesbienne, et le développement des identités et des communautés lesbiennes francophones à Montréal.

NATURE DE LA PARTICIPATION

Vous serez invité.e à participer à un visionnage collectif de quelques scènes clés de la série, qui sera suivi d'une discussion de groupe. Des groupes spécifiques aux personnes trans/non-binaires et aux personnes racisées seront proposés. La discussion sera enregistrée et les informations recueillies resteront confidentielles.

CRITÈRES



Avoir plus de 18 ans.



S'identifier/s'être identifié.e
comme lesbienne.



Vivre à Montréal.



Avoir regardé au moins une
saison de la série originale.

Pour participer ou en savoir plus :



Amy Rhanim, maîtrise en science politique, UQAM
memoire.tlw.montreal@gmail.com
+1 579 300 1671

UQAM

ANNEXE 4
QUESTIONNAIRE

Thèmes	Questions
Contexte de visionnement	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quand est-ce que la série est arrivée dans votre vie ? 2. Comment avez-vous eu accès à la série ? 3. Avez-vous écouté la série seul-e ou en groupe ?
Coming-out	<ol style="list-style-type: none"> 4. De quelle façon la série a-t-elle transformé votre relation au processus de <i>coming out</i> ?
Identification	<ol style="list-style-type: none"> 5. De quelle façon est-ce que vous vous sentez représenté-e par <i>The L Word</i> et les communautés autour de la série ? 6. Est-ce que vous vous êtes identifié-e à un personnage, une relation ou une intrigue ? 7. Est-ce que cette volonté d'identification a eu des impacts sur la façon dont vous vous présentez socialement aujourd'hui ?
Communautés	<ol style="list-style-type: none"> 8. Est-ce que regarder <i>The L Word</i> vous a fait sentir plus connecté-e aux communautés lesbiennes ? 9. Avez-vous rencontré des personnes grâce à <i>The L Word</i> ?
Participation (blogues, etc.)	<ol style="list-style-type: none"> 10. Avez-vous déjà consulté un site internet ou un blog pour lire ou discuter au sujet de la série ? Si oui, lesquels ?
Émotions associées	<ol style="list-style-type: none"> 11. Si vous aviez un mot pour décrire vos sentiments à l'égard de la série, lequel serait-il ?

ANNEXE 5
SCÈNES DIFFUSÉES

Numéro de scène	Épisode/saison	Résumé
1.	S1E1	Générique de la série
2.	S1E1	Jenny regarde entre les buissons Shane et une autre femme avoir une relation sexuelle dans une piscine.
3.	S1E1	Bette et Tina sont à leur rendez-vous de gynécologie dans le cadre d'une procréation médicalement assistée.
4.	S1E1	Le groupe d'amies est assis dans le bar lesbien « QG » et regarde longuement Jenny, nouvelle venue introduite comme hétérosexuelle, qui passe devant elles. La réaction d'une nouvelle fille en ville provoque une réaction forte, les autres personnages débattent ensuite sur l'orientation sexuelle potentielle de Jenny en fonction de ses caractéristiques physiques.
5.	S1E2	Les personnages principaux cherchent à savoir si le <i>love interest</i> de leur amie est lesbienne. Pour cela, elles s'engagent dans une véritable enquête dans laquelle elles tiennent un carnet de « pour » et « contre ». Elles observent sa tenue, sa prestance, ses chaussures, ses ongles, ses cheveux. Par exemple, les ongles courts lui donnent un point « pour », alors que ses chaussures lui donnent un point « contre ». Cette scène a permis de construire ironiquement les critères du <i>gaydar</i> . Des travaux sur la série ont soulevé que certain·e·s téléspectateur·rice·s réutilisaient cette scène pour « deviner » si une personne était lesbienne ou non.
6.	S1E11	Les personnages principaux vont au Dinah Shore, un festival lesbien qui dure plusieurs journées et durant lequel les principales occupations sont d'aller à la piscine, rester à l'hôtel, aller à des concerts et à des activités de <i>dating</i> . Le

		<p>festival a grimpé en popularité depuis sa diffusion dans <i>The L Word</i> ; la série est d'ailleurs présente à chaque édition, soit en organisant la venue des actrices ou en y installant des décors de la série.</p>
7.	S2E10	<p>L'extrait d'une croisière spécifiquement lesbienne dans les Caraïbes.</p>
8.	S3E5	<p>Une scène de <i>speed dating</i> bisexuel organisé par Alice (un des personnages principaux) dans le bar lesbien.</p>
9.	S3E9	<p>(Diffusé uniquement au groupe de personne trans et non-binaires)</p> <p>Scène de levée de fonds pour la mammectomie de Max (homme trans, identifié dans un premier temps comme femme <i>butch</i>). Cette scène montre particulièrement une agressivité de la part de Max qui dit ne pas avoir reçu assez d'argent, son agressivité est directement associée à sa prise d'hormone (le cliché que la testostérone rend violent et agressif, que « devenir » un homme, c'est aussi « devenir agressif »).</p>
10.	S3E11	<p>Le concert de Tegan et Sara, un groupe de rock lesbien, très connu dans les communautés lesbiennes en particulier à l'époque de la série.</p>
11.	S1E2	<p>(Diffusé uniquement au groupe de personne racisées)</p> <p>Bette et Tina ont une discussion sur leur future donneur. Tina en veut à Bette de ne pas lui avoir dit que le donneur qu'elle a trouvé est Noir. Elle mentionne qu'elle n'est pas préparée à cette éventualité et qu'elle ne se sent pas qualifiée à être la mère d'un enfant afro-américain.</p>
12.	S4E7	<p>(Diffusé uniquement au groupe de personne racisées)</p> <p>Il s'agit d'une scène entre Papi et Tasha. Ce qui est intéressant dans cette scène, c'est la manière dont le</p>

		personnage Latina s'exprime (utilisation de <i>slang</i> , parle la bouche pleine), contrastant avec les personnages blancs qui s'expriment de manière beaucoup plus distinguée.
13.	S4E8	(Diffusé uniquement au groupe de personne racisées) Dans cette scène, Kit est seule au bar en train de boire énormément d'alcool (Kit est alcoolique et n'est plus censée boire).

ANNEXE 6
PROFIL DES PARTICIPANT·E·S

Prénoms ²⁴	Pronoms	Âge	Identité de genre	Identité étho- culturelle	Originaire de	Études
Vicky	Elle	26	Fluide	Blanche	Montréal	Université (2ème cycle)
Eli	Elle	34	Agenre/queer	Blanche	Îles de la madeleine	Université (2ème cycle)
Yasmine	Elle	24	Femme /genre fluide	Arabe	Liban	Université (2ème cycle)
Laura	Elle	29	Femme cisgenre	Blanche	Rive Nord de Montréal	Université (1er cycle)
Marie	Elle	38	Femme cisgenre	Blanche	Québec	DES
Maël	lel+il/accords masculins	4 1	Non- binaire/transmasculin	Blanc	Suisse	Université (2ème cycle)
Sarah	Elle	22	Femme cisgenre	Arabe	Liban	Université (1er cycle)
Alix	lel/il et elle en alternance / accords masculins	23	Fluide/genderqueer	Blanc	Longueuil	DEC
Charlie	Il	35	Non-binaire	Noir/métis	Haïti	DEC
Maria	Elle	22	Femme cis-ish	Blanche	Victoria (CB)	DES

²⁴ Il s'agit de prénoms fictifs pour garantir l'anonymat des participant·e·s.

Prénoms ²⁴	Pronoms	Âge	Identité de genre	Identité étho- culturelle	Originaire de	Études
Sasha	Il/iel/accords masculins	24	Non- binaire/transmasculin	Mix Arabe/Européen	France	DES
Sam	Iel/accords masculins	24	Non-binaire	Blanc	France	Université (1er cycle)
Axel·le	Iel/accords neutre ou alternés	22	Non-binaire	Blanc	Laurentides	DES

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9, 17-48.
<https://doi.org/10.5840/zfs1941913>
- aimeeinchains. (2012, 26 mars). Twitter event: Nothing as it seems—Change your world 03/30/12.Fringenuity.
Récupéré de : <http://morethanoneofeverything.net/2012/03/26/twitter-eventnothing-as-it-seems-033012/>
- Anderson, B. R. (1983). Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism.
- Anderson, J. R., Holland, E., Heldreth, C., & Johnson, S. P. (2018). Revisiting the Jezebel Stereotype: The Impact of Target Race on Sexual Objectification. *Psychology of Women Quarterly*, 42(4), 461-476.
<https://doi.org/10.1177/0361684318791543>
- Annati, A., & Ramsey, L. R. (2022). Lesbian Perceptions of Stereotypical and Sexualized Media Portrayals. *Sexuality & Culture*, 26, 312–338. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1007/s12119-021-09892-z>
- Autostraddle. (2013, June 6). Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian TV Characters.
<https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>
- Awad, G. H., Kia-Keating, M., & Amer, M. M. (2019). A model of cumulative racial–ethnic trauma among Americans of Middle Eastern and North African (MENA) descent. *American Psychologist*, 74(1), 76–87.
<https://doi.org/10.1037/amp0000344>
- Aytulun, G., & Sunai, A. B. (2020). Parasocial interaction with media characters. *Psikiyatride Guncel Yaklasimlar*, 12(4), 494-506.
- Bailey, M. (2010) "They Aren't Talking about Me..." Crunk Feminist Collective, retrieved from www.crunk-feministcollective.com/2010/03/14/they-arent-talking-about-me.

Baskin, I. (2017). How else would I know what queer is ? The impacts of representation of queer women on television.

Beirne, R. (2006). Fashioning The L Word. *Nebula*, 3(4), 1-37.

Benedicto, B. (2008). Desiring Sameness: Globalization, Agency, and the Filipino Gay Imaginary 1. *Journal of Homosexuality*, 55, 274-311. doi: 10.1080/00918360802265735.

Berger, R. (2010). *Out and About: Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries*. Routledge.

Boisvert, S. & Boutet, D. (1998) « Le projet Gilford : mémoires vives d'une pratique artistique et politique », in Demczuk et Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre, Histoire des communautés lesbiennes et gaies de Montréal*, Montréal, VLB, p. 313 à 336.

Bourdaa, M. (2016). *Fan Activism, Protest and Politics: Critical Media Studies and Fan Culture*. Routledge.

Brey, I. (2019). *Le Regard Féminin: Une Révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier.

Braun, V., & Clarke, V. (2021). *Thematic analysis: A Practical Guide*. SAGE.

Bradbury-Rance, C. (2024). Ambivalent masculinities in contemporary film and TV. *Film Quarterly*, 77(3), 35–43. <https://doi.org/10.1525/fq.2024.77.3.35>

Brown, S. (2020). The L Word UK: How The Upcoming Sequel Series Is Bringing Queer Representation To British TV. *HuffPost UK*. 10 janvier 2020. Récupéré de https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/the-l-word-uk-tv_uk_5e382c88c5b611ac94d8b1a1

- Burns, K., & Davies, C. (2009). Producing cosmopolitan sexual citizens on *The L Word*. *Journal of Lesbian Studies*, 13(1), 5-17. doi: 10.1080/10894160903347789
- Busse, K., & Lothian, A. (2017). A history of slash sexualities: Debating queer sex, gay politics and media fan cultures. In *The Routledge companion to media, sex and sexuality* (pp. 117-129). Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge.
- Caluzzi, L. B. (2015). *The L Life: The L Word and Narrating Biographies* (Doctoral dissertation, University of Melbourne, Department of Culture and Communication).
- Calhoun, C. (1995). "The Social Construction of the Self." dans Giddens, A., Beck, U., et Lash, S. (Eds.), *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (p. 223-242). Stanford University Press.
- Cannard, C. (2019). Chapitre 7. Développement identitaire et connaissance de soi à l'adolescence. Dans : , C. Cannard, *Le développement de l'adolescent: L'adolescent à la recherche de son identité* (pp. 191-232). Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/dbu.canna.2019.01.0191>
- Castle, K. (2019). *Comfort TV: considering everyday television use as a mode of self-care* (Doctoral dissertation, University of Glasgow).
- Cefai, S. (2014). Feeling and the production of lesbian space in *The L Word*. *Gender, Place & Culture*, 21(5), 650-665. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.810594>
- Chanady, T. (2020). Queeriser les représentations LGBT* à la télévision québécoise. Dans : Boisclair, I. & A., Girard, G., & Landry, P. *Québequeer: le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*.

- Chanady, T. (2020). La visibilité limitée des représentations lesbiennes/bi/queer à la télévision populaire nord-américaine : analyse critique des processus de production et de réception, *Études francophones* 33, Université de Louisiane, p-34-54.
- Chanady, T. (2021). Des désirs qui orientent : une analyse phénoménologique des identifications et désidentifications lesbi/queer dans l'espace montréalais. Université de Montréal. Thèse de doctorat.
- Chung, S.K. (2007). Media Literacy Art Education: Deconstructing Lesbian and Gay Stereotypes in the Media. *International Journal of Art & Design Education*, 26: 98-107. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1111/j.1476-8070.2007.00514.x>
- Ciasullo, A. M. (2001). Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s. *Feminist Studies*, 27(3), 577–608. <https://doi.org/10.2307/3178806>
- Combes, C. (2013). La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle. *Economies et finances*. Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2e éd.). New York, NY: Routledge.
- Craig, S. L., & McNroy, L. (2014). You can form a part of yourself online: The influence of new media on identity development and coming out for LGBTQ youth. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, 18(1), 95–109. <https://doi.org/10.1080/19359705.2013.777007>
- Creed, B. (2013), 'Lesbian bodies: Tribades, tomboys and tarts', in E. Grosz and E. Probyn (eds), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London: Routledge, pp. 86–103.
- Davis G. & Needham G. (2009). *Queer tv : theories histories politics*. Routledge.
- De la Bellacasa, M. P. (1993). Academic voyeurism and plantation politics. Dans M. Jacqui & L. Soliday (Éds.), *Geographies of resistance*. New York, NY: Routledge.

Del Toro, P. (2022). Quiero que vengas. *Latinx TV in the Twenty-First Century*, 285.

Delwiche, A., & Henderson, J. (Eds.). (2012). *The Participatory Cultures Handbook*.

Diamond, L. M. (2005). 'I'm Straight, but I Kissed a Girl': The trouble with American media representations of female-female sexuality. *Feminism & Psychology*, 15(1), 104–110.

[https://doi.org/10.1177/0959353505049712`](https://doi.org/10.1177/0959353505049712)

Duggan, L. (2003). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. In R. Castronovo & D. D. Nelson (Eds.), *Materializing democracy: Toward a revitalized cultural politics* (pp. 175-194). Durham, NC: Duke University Press.

Feilitzen, C., & Linné, O. (1975). Identifying with television characters. *Journal of Communication*, 25(4), 51–55.

Fidolini, V. (2022). The Making of Heterosexualities: Sexual Conducts and Masculinities Among Young Moroccan Men in Europe.

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.

Fournier, Laurie (2021). « Être lesbienne dans un monde hétéronormatif : étude des significations dans le langage, au quotidien et pour la communauté selon les personnes concernées » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en travail social.

Fraser, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale ? : reconnaissance et redistribution*. Paris, France: La Découverte.

GLAAD. (2022). *Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television*.

<https://glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>

Golder, C. L. (2020). A content analysis of Olivia Pope: how scandal reconfirms the negative stereotypes of black women.

Gomillion, S. C., & Giuliano, T. A. (2011). The influence of media role models on gay, lesbian, and bisexual identity. *Journal of Homosexuality*, 58, 330-354. doi:10.1080/00918369.2011.546729

Goyette, E. (2016). «LA RÉFÉRENCE LESBIENNE»? ÉTUDE DES FORMES D'(AUTO) RECONNAISSANCE SUR LE BLOGUE LEZSPREADTHEWORD.COM.

Greenwood, N., Ellmers, T., & Holley, J. (2014). The influence of ethnic group composition on *focus group* discussions. *BMC medical research methodology*, 14, 1-13.

Griffin, F. H. (2023). *Television studies in queer times*. Routledge.

Grouchka, M. D. (2018). Does representation matter? Exploring the effects of positively perceived media representation on the identity and sense of self of LGBTQ women (Doctoral dissertation, Webster University Leiden).

Guerrero-Pico, M. (2017). # Fringe, audiences and fan labor: Twitter activism to save a TV show from cancellation. *International Journal of Communication*, 11, 22. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4020>

Halberstam, J. "Daniela Sea: The L Word's Trans Pioneer." *Diva*. August 2008: 52–7.

Hall, S. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 68, 27-39. <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue--1994-6-page-27.htm>.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press.

Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (2013). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications Limited.

Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of cultural identity*. Sage Publications, Inc.

Hammonds, E. (1997). "Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic Silence." In *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, ed. M. Jacqui Alexander and Chandra Talpade Mohanty. New York: Routledge. Quoted in Kimberly Springer. 2002. "Third Wave Black Feminism?" *Signs* 27 (Summer): 1059–82. Google Scholar

Hanmer, R. (2014). « The Xena Phenomenon: An Introduction ». In: *Xena: Warrior Princess. Season One Companion*. Titan Books.

Hansen, C. (2022). 'The L Word' failed a trans TV pioneer. 17 years later, he's back to repair the damage. *Los Angeles Times*. 9 décembre 2022. Récupéré de <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2022-12-09/the-l-word-generation-q-daniel-sea-max-sweeney>

Haraway, D. J. (1988). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.

Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*. Cornell University Press.

Harding, S. G. (2004). *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies*. Psychology Press.

Hargrove, T. W. (2019). Light privilege? Skin tone stratification in health among African Americans. *Sociology of Race and Ethnicity*, 5(3), 370-387.

Hayfield, N., & Huxley, C. (2015). Insider and outsider perspectives: Reflections on researcher identities in research with lesbian and bisexual women. *Qualitative research in psychology*, 12(2), 91-106.

- Heller, D. (2013). *Loving The L Word : The Complete Series in Focus (Reading Contemporary Television)*. I.B. Tauris.
- Herdt, G. (1997). *Same Sex, Different Cultures: Gays and Lesbians Across Cultures*. Colorado: Westview Press
- Himberg, J. (2014). Multicasting: Lesbian Programming and the Changing Landscape of Cable TV. *Television & New Media*, 15(4), 289–304. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/1527476412474351>
- Hoggard, L. (2012) "The L Word: Lesbian. Loaded. Loving It." *The Independent*, November 20, 2005: <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/the-l-word-lesbian-loaded-loving-it-516111.html>. Accessed January 25, 2012.
- hooks, b. (1992) *Black looks : race and representation*. Boston : South End Press.
- Horton, D., & Wohl, R. R. (1956). Mass communication and para-social interaction. *Psychiatry*, 19, 215–229.
- Howarth, C (2002) *Identity in whose eyes?: the role of representations in identity construction*.
- Hulan, H. (2017). Bury your gays: History, usage, and context. *McNair Scholars Journal*, 21(1), 6.
- Jackson, S., & Gilbertson, T. (2009). `Hot Lesbians': Young people's talk about representations of lesbianism. *Sexualities*, 12(2), 199–224. <https://doi.org/10.1177/1363460708100919>
- Johnson, M. C. (2022). *From Dead to Femme: A Qualitative Analysis of Lesbian Representation on Television* (Doctoral dissertation, Johns Hopkins University).
- Kacala, A. (2018). 'Lesbian' was the most searched term on the world's biggest porn site in 2018. *NBC News*. 11 décembre 2018. Récupéré de <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/lesbian-most-searched-term-year-two-world-s-biggest-porn-n947216>

- Kerpelman, J. L., Pittman, J. F., & Lamke, L. K. (1997). Toward a microprocess perspective on adolescent identity development. *Journal of Adolescent Research*, 12(3), 325–346. <https://doi.org/10.1177/0743554897123002>
- Kessler, K. (2013). Showtime Thinks, Therefore I Am: The Corporate Construction of "The Lesbian" on sho. com's The L Word Site. *Television & New Media*, 14(2), 124-146.
- Kim, J., Merrill, K., & Collins, C. (2020). Touchdown together: Social TV viewing and social presence in a physical co-viewing context. *The Social Science Journal*, 1–15. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/03623319.2020.1833149>
- Kite, M. E., & Deaux, K. (1987). Gender belief systems: Homosexuality and the implicit inversion theory. *Psychology of women quarterly*, 11(1), 83-96.
- Klimmt C., Hartmann T., & Schramm H. (2006). Parasocial interactions and relationships. In Bryant J., Vorderer P. (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 291-313). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Leclerc, C., Bourassa, B., Picard, F., & Courcy, F. (2011). Du groupe focalisé à la recherche collaborative: avantages, défis et stratégies. *Recherches qualitatives*, 29(3), 145-167.
- Lee, PW., Meyer, M.D.E. (2010). "We All Have Feelings for Our Girlfriends:" Progressive (?) Representations of Lesbian Lives on the The L Word . *Sexuality & Culture* 14, 234–250. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1007/s12119-010-9073-y>
- Maiorano, S. (2022). Scripts sexuels et pratiques affectives lesbiennes dans The L Word. *Tangence*, (128), 35-62.
- Marolleau, É. (2015). L'homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines.

- Martynuska, M. (2016). The Exotic Other: Representations of Latina tropicalism in U.S. popular culture. *Journal of Language and Cultural Education*, 4(2), 73–81. <https://doi.org/10.1515/jolace-2016-0017>
- McFadden, M. T. (2014). *The L Word*. Detroit: Wayne State University Press. Kindle File.
- McInroy, L & Craig, S. (2018). Online fandom, identity milestones, and self-identification of sexual/gender minority youth, *Journal of LGBT Youth*, DOI: 10.1080/19361653.2018.1459220
- Millward, L., Dodd, J. G., & Fubara-Manuel, I. (2017). Killing off the lesbians: A symbolic annihilation on film and television. McFarland.
- Miller, T., & Román, D. (1995). Preaching to the Converted. *Theatre Journal*, 47(2), 169-188.
- Moore, C. (2007). Having It All Ways: The Tourist, the Traveler, and the Local in "The L Word." *Cinema Journal*, 46(4), 3–23. <http://www.jstor.org/stable/30137717>
- Moore, C., Schilt, K. (2006). Is She Man Enough? Female Masculinities on The L Word. In *Reading the L Word: Outing Contemporary Television*, 159-172. London: I.B. Tauris.
- Moritz, M. (1994). "Old Strategies for New Texts: How American Television is Creating and Treating Lesbian Characters." *Ringer* 122-42.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications : Queers Of Color And The Performance Of Politics (Volume 2) (Cultural Studies of the Americas)*. Univ Of Minnesota Press.
- Munt, S. (1998). *Heroic Desire: Lesbian Identity and Cultural Space*. NYU Press.

- Narayan, U. (1997). *Dislocating cultures: Identities, traditions, and Third-World feminism*. New York, NY: Routledge.
- Nittle, N.K. (2021). TV and Film Stereotypes of Arabs and Middle Easterners. ThoughtCo. 31 août 2021. Récupéré de <https://www.thoughtco.com/tv-film-stereotypes-arabs-middle-easterners-2834648>
- O'Brien, A. (2013). *Long live to the gouine : translation difficulties and lesbian representation in The L Word*. Université de Salford.
- Ochman, J. M. (1996). The effects of nongender-role stereotyped, same-sex role models in storybooks on the self-esteem of children in grade three. *Sex Roles*, 35, 711–736.
- Parsemain, A. L. (2019). *The pedagogy of Queer TV*. Palgrave Macmillan.
- Pérez, D. E. (2009). (Re)Examining the Latin Lover: Screening Chicano/Latino sexualities. In Palgrave Macmillan US eBooks (pp. 37–61). https://doi.org/10.1057/9780230101685_3
- Podmore, J. A. (2001). Lesbians in the crowd: Gender, sexuality and visibility along Montréal's Boul. St-Laurent. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 8(4), 333-355.
- Poirier-Saumure, A. (2019). «Gagne-t-on vraiment à mieux connaître?»: autoethnographie queer de mon expérience d'intervention antihomophobie avec le GRIS-Montréal.
- Porfido, G. (2007). Queer as Folk and the Spectacularization of Gay Identity. In: Peele, T. (eds) *Queer Popular Culture*. Palgrave Macmillan, New York. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1057/9780230604384_5
- Pratt, M. (2008). "The L Word Menace: Envisioning Popular Culture as Political Tool". *American Culture Studies* Ph.D. Dissertation.

Rasmussen, M. (2004). *The problem of coming out*. Palgrave Macmillan.

Reed, J. (2009). Reading Gender politics on the L word: the Moira/Max Transitions. *Journal of Popular Film & Television*, 37(4), 169–178. <https://doi.org/10.1080/01956050903227944>

Remiggi, F. W. (2000). Homosexualité et espace urbain: une analyse critique du cas de Montréal. *Téoros*, 19(2), 28-35.

Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631-660.

Rigney, M. (2003). Brandon goes to Hollywood: Boys Don't Cry and the transgender body in film. *Film Criticism*. 28(2).

Rooke, A. (2007). Navigating Embodied Lesbian Cultural Space: Toward a Lesbian Habitus. *Space and Culture*, 10(2), 231-252. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/1206331206298790>

Russo, V. (1981). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*.

Sargeant, C. (2017). Queer women are absolutely overjoyed about The L Word sequel series. SBS. 24 novembre 2017. Récupéré de <https://www.sbs.com.au/voices/article/queer-women-are-absolutely-overjoyed-about-the-l-word-sequel-series/9siciq955>

Sedgwick, E. K. 2004. "The L Word: Novelty and Normalcy," . *Chronicle of Higher Education* , 50 (19) : B10 – B11 .

Shaheen, J. G. (2001). *Reel bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Interlink Publishing Group.

Smith, K. M. (2020). *Lesbians on television: New queer visibility & the lesbian normal*. Intellect.

Stephenson, M. (2020). Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian TV Characters. *Varsity*. 20 juin 2020. Récupéré de <https://www.Varsity.co.uk/lifestyle/19492>

Symes, K. (2013). *Eccentricity, Spectatorial Desire, and The L Word: Toward a Theory of Identification* (Doctoral dissertation, Concordia University).

Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin, & S. Worchel (Eds.), *The social psychology of intergroup relations* (pp. 33-37). Monterey, CA: Brooks/Cole.

The Representative Project. (2022). Factsheet - MENA Women. https://therepproject.org/wp-content/uploads/2022/02/Factsheet_MENAWomen_Final.pdf

Thoër, C., Bélanger, A., Millerand, F., & Duque, N. (2020). Le visionnement connecté dans le quotidien des jeunes femmes au Québec. *Recherches féministes*, 33(1), 177-196.

Tremblay, M. & Podmore, J. (2015). Depuis toujours intersectionnels : relecture des mouvements lesbiens à Montréal, de 1970 aux années 2000. *Recherches féministes*, 28(2), 101–120. <https://doi.org/10.7202/1034177ar>

Vigneault, A. (2022). *Les lesbiennes plus visibles à la télé*. La Presse. Édition du 1 août 2022. Récupéré de https://plus.lapresse.ca/screens/dfe134ff-f841-433a-819f-d63f86018d94%7C_0.html

Walker, R. (2010). *Lesbian deliberation: the constitution of community in online lesbian forums* (Doctoral dissertation, School of Social Sciences, Media and Communications, University of Wollongong). Récupéré de <http://ro.uow.edu.au/theses/3635>

Warn, S. (2006). Introduction. In K. Akass & J. McCabe (Eds.), *Reading the L Word: Outing Contemporary Television* (pp. 1-18). Londres : I.B.Tauris. <http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.5040/9780755699728>

Warner, M. (1999). *The trouble with normal: Sex, politics, and the ethics of queer life*. Harvard University Press.

Woźniak, W. (2014). Homogeneity of *focus groups* as a pathway to successful research findings?. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 10(1), 6-23.

Séries et films cités

- Benioff, D., & Weiss, D. B. (Production). (2011-2019). *Game of Thrones* [Série télévisée]. HBO.
- Chaiken, I. (Création). (2004-2009). *The L Word*. Showtime.
- Chaiken, I. (Création). (2010-2012). *The Real L Word* [Série télévisée]. Showtime.
- Suarez-Pico, T. (Production). (2019-2023). *The L Word: Generation Q* [Série télévisée]. Showtime.
- Cherry, M. (Création). (2009-2010). *Desperate Housewives* [Série télévisée, saison 6]. ABC Studios; Cherry Productions.
- Cowen, R. (Production). (2000-2005). *Queer as Folk*. Showtime.
- Daniels, L., & Strong, D. (Création). (2015-2020). *Empire* [Série télévisée]. Fox.
- Jacobson, A., & Graham, W. (Création). (2022). *A League of Their Own* [Série télévisée]. Amazon Prime Video.
- McEnany, A & Mason, T. (Création). (2019-2021). *Work in Progress* [Série télévisée]. Showtime.
- Murphy, R., Falchuk, B., & Brennan, I. (Création). (2009-2015). *Glee* [Série télévisée]. Fox
- Peirce, K. (Réalisation). (1999). *Boys Don't Cry* [Film]. Fox Searchlight Pictures.
- Remiggi, F. W. (2000). Homosexualité et espace urbain: une analyse critique du cas de Montréal. *Téoros*, 19(2), 28-35.
- Robichaud, C. (Création). (2014-2021). *Féminin/Féminin* [Série télévisée]. LSTW.
- Rothenberg, J. (Création). (2014-2020). *The 100* [Série télévisée]. Alloy Entertainment; CBS Television Studios; Warner Bros. Television.
- RuPaul (Production). (2009-présent). *RuPaul's Drag Race* [Série télévisée]. Logo TV, VH1.
- Soloway, J. (Création). (2014-2019). *Transparent* [Série télévisée]. Amazon Prime Video.
- Straczynski, J. M., & Wachowski, L., & Wachowski, L. (Création). (2015-2018). *Sense8* [Série télévisée]. Netflix.
- Tapert, R. (Production). (1995-2001). *Xena: Warrior Princess* [Série télévisée]. Studios Universal.
- Wendkos, L. (Réalisation). (1983). *That Certain Summer* [Film]. ABC Circle Films.