

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES DISCOURS TÉLÉVISUELS SUR L'IDENTITÉ
SEXUÉE : UNE ANALYSE DE LA
REPRÉSENTATION DE LA DIVERSITÉ SEXUELLE
ET DE GENRE DANS LES SÉRIES DE CHAÎNES
CÂBLÉES *EUPHORIA* ET *SHAMELESS*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
AURORE PALANQUE

Janvier 2022

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.10-2015). 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

L'écriture de ce mémoire a très probablement été l'expérience la plus enrichissante et la plus stimulante que j'ai eu la chance de vivre en vingt-deux ans. Étudier dans un pays étranger, qui plus est en temps de pandémie mondiale, comporte cependant quelques défis. Pour cette raison, il me tient à cœur de remercier toutes les personnes qui ont eu un rôle à jouer dans la rédaction de mon mémoire.

Premièrement, je tiens à remercier ma directrice, Stéfany Boisvert. Nos réunions, vos suggestions de lecture et vos encouragements constants m'ont non seulement permis de développer une passion pour la littérature scientifique, mais m'ont également donné les outils et la confiance en moi nécessaires à la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais aussi exprimer ma reconnaissance envers mes parents, Olivier et Claire qui m'ont épaulé à tout point de vue et qui n'ont cessé de m'encourager à poursuivre mes rêves et à avoir confiance en moi. Nos discussions ont nourri mes réflexions et vos précieux conseils m'ont permis de mener à bien ce projet malgré les difficultés. Vous rendre fiers a été un moteur important de ma rédaction.

Finalement, je tiens à remercier mon modèle, ma sœur, Déborah : c'est toi la première à m'avoir fait découvrir les séries télé lorsqu'on était enfant, et c'est très certainement ton amour pour *Buffy contre les Vampires* et *Charmed* qui m'a mené à rédiger ce mémoire aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I - PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1- Les revendications des groupes LGBTQ+ à l'ère de la <i>Peak TV</i>	4
1.2- La réaction des médias face aux revendications égalitaires des groupes LGBTQ+	6
1.3- Revue de la littérature : L'état des recherches sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées	8
1.4- L'implication des chaînes câblées <i>premium</i> dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre aux États-Unis	15
1.5- HBO et Showtime, deux chaînes à l'avant-plan de la représentation de la diversité sexuelle et de genre.....	18
1.6- Objectifs et question de recherche	21
1.7- Les études de cas : les séries <i>Shameless</i> et <i>Euphoria</i>	23
1.8- Pertinence communicationnelle, sociale et scientifique de la recherche	25
CHAPITRE II – CADRE THÉORIQUE	29
2.1- L'étude de la représentation de la diversité sexuelle et de genre grâce à l'approche des <i>cultural studies</i>	29
2.2- La culture, un lieu de lutte.....	31
2.3- La fonction normative de l'idéologie.....	33
2.4- Les <i>gender studies</i> et la théorie <i>queer</i>	34
2.4.1- Les <i>Gender studies</i>	35
2.4.2- La notion de genre	36
2.4.3- La théorie <i>queer</i>	38

2.5- L'analyse des séries télévisées	40
2.5.1- Les représentations médiatiques et télévisuelles	40
2.5.2- Les discours télévisuels	42
CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE	44
3.1- Corpus	44
3.2- L'analyse textuelle	45
3.2.1- L'analyse inductive	47
3.2.2- L'analyse de séquences sélectionnées	48
3.3- Limites et pertinence de l'analyse.....	49
CHAPITRE 4 – ANALYSE DE <i>SHAMELESS</i> ET D' <i>EPHORIA</i>	51
4.1- L'analyse d' <i>Euphoria</i>	51
4.1.1- Présentation du récit	51
4.1.2- Une diversité sexuelle et de genre complexe et variée.....	54
4.1.3- La représentation critique de masculinités toxiques et hégémoniques ainsi que de l'hétérosexualité compulsive.....	58
4.1.4- La mise en images et la narration <i>queer</i> de la série.....	65
4.1.4.1- Les deux visions de l'identité sexuée soutenues par l'esthétique de la série <i>Euphoria</i>	65
4.1.4.2- La symbolique chromatique.....	65
4.1.4.3- L'apparence physique des personnages et l'esthétique de l'excès	67
4.1.4.4- Les stratégies narratives et la mise en images <i>queer</i>	68
4.1.5- <i>Euphoria</i> : entre discours <i>queer</i> et hétéronormé	70
Conclusion	73

4.2- L'Analyse de la série <i>Shameless</i>	74
4.2.1- Présentation du récit	74
4.2.2- Les personnages et les relations <i>queer</i>	76
4.2.2.1- L'uniformité des personnages.....	76
4.2.2.2- L'ambivalence de la série <i>Shameless</i> : entre stéréotypes et rejet des stéréotypes.....	76
4.2.2.3- Les couples <i>queer</i>	84
4.2.3- Les discours directs concernant l'identité sexuée	88
4.2.3.1- Les représentations et discours sur la sexualité	88
4.2.3.2- Les discours concernant l'orientation et les préférences sexuelles....	91
4.2.3.3- La récurrence des discours cissexistes concernant les organes génitaux	93
4.2.3.4- La visée éducative de <i>Shameless</i>	94
Conclusion	98
CHAPITRE 5 : INTERPRÉTATION	99
5.1- La place de la diversité sexuelle et de genre dans <i>Shameless</i> et <i>Euphoria</i>	99
5.1.1- La place de la transidentité dans <i>Shameless</i> et <i>Euphoria</i>	102
5.2- Les séries télévisées, entre « normalisation » et <i>queerisation</i> des identités sexuées.....	104
5.3- Le rôle des chaînes de diffusion dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre	107
5.4- L'impact de la forme narrative d'une série sur sa représentation de la diversité	
112	
5.5- Les discours des séries concernant la diversité sexuelle et de genre	115

5.5.1- L'impasse de <i>Shameless</i> et <i>Euphoria</i> sur la représentation des enjeux sociaux de l'identité <i>queer</i>	119
5.6- La représentation de la diversité sexuelle et de genre dans <i>Shameless</i> et <i>Euphoria</i> sous le prisme de l'intersectionnalité	120
Conclusion.....	124
CONCLUSION.....	126
C1 Synthèse de la démarche.....	126
C2 Synthèse des résultats	127
C3 Limites de la recherche	130
C4 Ouverture	131
ANNEXE 1 – Les personnages d' <i>Euphoria</i>	133
ANNEXE 2 – La relation complexe de Jules et Rue.	134
ANNEXE 3 – Le jeu de couleur dans <i>Euphoria</i>	135
ANNEXE 4 – Les <i>looks queer</i> des personnages.....	136
ANNEXE 5 – Les éléments des trois premiers épisodes indiquant la transidentité de Jules.....	137
ANNEXE 1A – Les personnages de <i>Shameless</i>	138
ANNEXE 2A – Le <i>male gaze</i> et l'hypersexualisation de Svet et V	139
ANNEXE 3A – La rencontre d'Ian avec les amis de Trevor du centre LGBTQIA+.....	140
BIBLIOGRAPHIE	141

RÉSUMÉ

La popularité des séries télévisées n'est aujourd'hui plus à démontrer. Depuis plusieurs années, elles ont connu un accroissement considérable en termes de quantité produite, mais également en termes de diversité de contenu. L'omniprésence de la télévision dans la société et son lien étroit avec les débats qu'on retrouve dans la sphère publique ont donc nécessairement mené les chercheur.e.s à se questionner sur les représentations qu'elle propose. Dans un contexte caractérisé par des débats sociétaux concernant les droits des personnes LGBTQ+ ainsi que la mise en place d'initiatives prises par des chaînes de télévision en faveur d'une meilleure représentation de la diversité, de nombreuses études se sont donc attachées à l'analyse des représentations de la diversité sexuelle et de genre médiatisées dans les séries télévisées.

Souvent focalisées uniquement sur l'analyse des personnages LGBTQ+, peu de recherches s'attachent toutefois à analyser comment la thématique de la diversité sexuelle et de genre est plus largement intégrée au sein des récits et discours des séries télévisées. Dans notre étude, nous examinons donc la manière dont la diversité sexuelle et de genre est représentée à travers l'analyse textuelle de deux séries du câble premium états-unien : *Shameless US* (Showtime, 2011-2021) et *Euphoria* (HBO, 2019-). Notre objectif est de mettre en lumière les tendances télévisuelles quant à la représentation de la diversité sexuelle et de genre, les discours mobilisés ainsi que l'influence de divers facteurs sur cette représentation.

Au terme de l'analyse, il a été possible de mettre en lumière l'influence d'éléments comme l'esthétique, la forme narrative, ou encore la stratégie commerciale des chaînes sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre. Notre analyse met aussi en lumière la subsistance de certains stéréotypes et de certaines pratiques hégémoniques pour la construction des « regards » (*gaze*), ce qui témoigne de la persistance de visions normatives associées à la représentation de cette thématique. Certains mécanismes comme le balancement idéologique permettent cependant aux séries de proposer simultanément un discours hétéronormé et un discours *queer*.

Mots clés : séries télévisées ; diversité sexuelle et de genre ; discours queer ; représentation LGBTQ+ ; balancement idéologique

INTRODUCTION

Depuis plusieurs années, les séries télévisées font l'objet d'un nombre croissant de travaux de recherche. Ayant longtemps pâti d'une mauvaise réputation du fait de leur association à une forme de sous-culture, elles connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt auprès des chercheur.e.s, mais aussi auprès de la population de manière plus générale (Glevarec, 2012).

L'augmentation considérable du nombre de séries télévisées produites récemment a également permis de soulever de nombreux questionnements quant à leurs représentations, particulièrement celles de groupes minorisés et des identités non-normatives. L'intensification des revendications d'égalité de la part des mouvements LGBTQ+ a notamment mené de nombreux chercheur.e.s à étudier la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées. Cependant, la plupart de ces recherches s'attachent à comptabiliser le nombre de personnages LGBTQ+ présents dans les séries ainsi qu'à évaluer la « qualité » relative de leur représentation, au lieu de procéder à des études plus poussées concernant la mise en discours plus générale de la diversité sexuelle et de genre dans les récits des séries. Dans l'optique de mieux comprendre la complexité de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées, il est ainsi nécessaire de continuer à l'analyser plus en profondeur et de s'interroger sur les différents facteurs qui l'influencent.

Plusieurs séries ont fait grand bruit quant à leur représentation de cette thématique ; c'est le cas de *Shameless* (Showtime) et d'*Euphoria* (HBO). Toutes deux diffusées sur le câble premium, elles se sont en effet démarquées grâce à leur représentation

importante et « innovante » de personnages LGBTQ+ (Pengelly, s.d; Bowen, 15 novembre 2016). En mobilisant les *gender studies* et la théorie *queer* qui prônent une posture critique et déconstructiviste vis-à-vis des représentations du genre dans les médias, nous avons donc décidé d'analyser la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans ces deux séries.

Plusieurs études se sont en effet attachées à analyser la représentation des personnages LGBTQ+ dans certaines séries. Cependant, notre étude vise à analyser la représentation de la diversité sexuelle et de genre de manière plus large en mettant notamment en lumière les discours et les visions normatives associés à cette représentation, et ainsi comprendre comment la thématique de la diversité contribue plus largement à la construction des récits, sans nous restreindre à la simple analyse des personnages clairement identifiés comme LGBTQ+.

L'objectif de notre recherche est donc de brosser un portrait de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans ces deux séries du câble premium. À travers une analyse textuelle en deux étapes puis d'une mise en parallèle des résultats obtenus, nous avons donc proposé une interprétation des deux productions visant à mettre en lumière les différentes représentations de la diversité sexuelle et de genre, ainsi que l'influence d'éléments esthétiques et narratifs sur celles-ci.

Au cours du premier chapitre, nous présenterons le contexte lié à l'analyse des représentations de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées, ainsi que notre question de recherche et les sous-questions qui ont permis de structurer notre recherche. Nous ferons entre autres un état des lieux des recherches qui ont traité jusqu'à maintenant des représentations de la diversité sexuelle et de genre dans les séries et nous justifierons l'intérêt de nous pencher sur deux séries états-uniennes diffusées sur des chaînes du câble premium, soit *Shameless (US)* et *Euphoria*.

Le second chapitre est consacré à la présentation de notre cadre théorique. Nous définissons les concepts et notions clés nécessaires à l'appréhension de notre sujet d'analyse, tels que la notion de genre, de discours ou encore de norme. Ce chapitre nous permettra également de mettre en lumière l'apport de la théorie *queer* dans l'analyse des représentations télévisuelles concernant la diversité sexuelle et de genre.

Nous présentons ensuite notre méthodologie et notre corpus au cours du troisième chapitre. Composée d'une analyse inductive et d'une analyse détaillée de séquences, l'analyse textuelle que nous mobilisons se concentre principalement sur des éléments narratifs, discursifs et sémiotiques.

Les chapitres quatre et cinq sont dédiés à la présentation puis l'interprétation de nos résultats d'analyse. Bien que notre corpus ne nous permette pas d'aboutir à des résultats généralisables concernant la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans l'ensemble des séries télévisées, ils nous permettent néanmoins de mettre en lumière certaines tendances qui semblent y être attachées.

CHAPITRE I - PROBLÉMATIQUE

1.1- Les revendications des groupes LGBTQ+ à l'ère de la *Peak TV*

Depuis les années cinquante, durant lesquelles elle s'est imposée comme un média de masse aux États-Unis (Boutet, 2011, p. 12 ; Esquenazi, 2014, p. 14-15), la popularité de la télévision n'a pas décliné. Au contraire, depuis le début du vingt et unième siècle, la popularité des séries télévisées s'est même intensifiée ; leur production ne cesse en effet d'augmenter, ayant notamment doublé aux États-Unis entre 2009 et 2015 (Sepulchre, 2017). Ce phénomène, surnommé « l'ère de la "peak TV" » (Boutet, 2017, p. 45 ; Koblin, 2020), étroitement lié à la multiplication des chaînes, au développement du numérique et par le fait même à la création de services de télévision par contournement (TPC) (plateformes de *streaming*), a fait des États-Unis le leader incontesté en termes de quantité et de popularité (Mittell, 2015, p. 9) de séries produites.

L'ère numérique a en effet entraîné un accroissement et une diversification des lieux et des manières de regarder des séries télévisées. L'augmentation du nombre de chaînes aux États-Unis entre 1990 et 2000 a permis aux téléspectateur.rice.s d'avoir de plus en plus de choix quant aux programmes qu'ielles regardent, provoquant donc un éparpillement des audiences (Boutet, 2017, p. 33). De plus, avec l'arrivée d'Internet et des nouvelles plateformes de télévision par contournement, les séries peuvent maintenant être visionnées en *streaming* et dans le monde entier (Boutet, 2017, p. 44-45). Pour faire face à la concurrence, les diffuseurs doivent désormais adapter leur

contenu à un groupe de spectateur.rice.s précis. La nécessité de créer des œuvres s'adressant à des publics de niche aboutit donc à la création d'un nombre exponentiel de séries.

En parallèle de cette augmentation considérable de la production télévisuelle, nous assistons à une intensification des mouvements de revendication pour les droits et l'égalité de la part de groupes minoritaires et/ou marginalisés, notamment des groupes LGBTQ+. Ces revendications sont une riposte aux nombreuses formes d'oppression auxquelles les personnes LGBTQ+ ont fait face au cours de l'histoire (Morris, 2009), et constituent un élément de lutte pour l'obtention de l'égalité, mais aussi d'une meilleure acceptation sociale. Sur le plan législatif, bien que l'égalité pour toutes les identités sexuelles et de genre ne soit pas encore totalement atteinte, des améliorations notables ont eu lieu depuis la seconde moitié du vingtième siècle. Nous pouvons citer par exemple la décriminalisation de l'homosexualité de 1970 à 2003 (selon les États) aux États-Unis et en 1969 au Canada, l'autorisation du mariage pour tous en France en 2013 ainsi que l'interdiction des thérapies de conversion pour les personnes non-hétérosexuelles ou non-cisgenres¹ dans divers pays et territoires. Certes, l'acceptation sociale n'est pas gagnée pour autant, comme en témoignent les divers événements anti-LGBTQ+ qui ont encore eu cours récemment, à l'image de la fusillade de juin 2016 dans un bar gay à Orlando, ou encore des collectifs anti-LGBTQ+ comme *La Manif Pour Tous* en France. Cependant, les mouvements pour l'égalité des identités sexuelles et de genre se multiplient et ils font désormais partie de notre quotidien. Certains *hashtags* ont d'ailleurs bénéficié d'une grande visibilité sur les réseaux sociaux et au-delà : nous pouvons notamment citer le mouvement #MeToo dénonçant le harcèlement sexuel, ou encore #TransLivesMatter.

¹ C'est-à-dire que leur identité de genre ne correspond pas au genre qui leur a été assigné à la naissance.

À l'heure de l'intensification des revendications des groupes LGBTQ+ pour l'égalité, la question de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans la culture populaire est donc plus discutée que jamais. Afin d'encourager une plus grande acceptation des personnes LGBTQ+ au sein de nos communautés, et ainsi mener à une véritable égalité des individus dans la sphère sociale, de nombreuses critiques ont ainsi été adressées aux médias. Dans ce contexte où les séries télévisées n'ont jamais été aussi nombreuses et où leur popularité ne cesse de croître, il est donc particulièrement pertinent de mettre en lumière leur rôle quant à la mise en visibilité de la diversité sexuelle et de genre.

1.2- La réaction des médias face aux revendications égalitaires des groupes LGBTQ+

Au sein des revendications, la mise en visibilité et la représentation positive d'identités LGBTQ+ dans les médias est souvent perçue comme une voie de transformation des représentations sociales, puisque cela peut contribuer à « modifier[r] la façon dont les gens perçoivent les autres et apporte une validation critique à ceux qu'elle représente » [Notre traduction] ²(Harris, 2017, p. 1). Dans le cas contraire, l'invisibilité ou la représentation stéréotypée peut engendrer un manque de connaissance et ainsi une moins bonne acceptation sociale, voire une discrimination, des identités LGBTQ+ (Capuzza et Spencer, 2017, p. 215). Selon Capuzza et Spencer : « Television has the potential to demystify gender nonconformity » (2017, p. 217). Par le fait même, à travers les récits et représentations qu'elle médiatise, la télévision a le potentiel de proposer des modèles pour les jeunes LGBTQ+, contribuant ainsi à la validation de leur identité ainsi que de leurs relations (Harris, 2017, p. 6 ; Parsemain, 2019).

² Citation originale : « Both changes the way that people perceive others, and provides critical validation to those it represents. »

Conscients des enjeux sociaux liés à la visibilité et à la représentation positive d'identités LGBTQ+ à la télévision, diverses associations se sont donc donné pour mandat d'analyser la manière dont les personnages dont la sexualité et/ou l'identité de genre est non-normative sont représentés à la télévision. Les rapports annuels de l'organisme GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation), par exemple, documentent depuis 1985 l'inclusion de la diversité sexuelle et de genre à la télévision états-unienne, afin de mettre en lumière les améliorations, mais aussi les éléments qui restent problématiques.

Les associations de recherche spécialisées dans l'étude des représentations médiatiques des identités LGBTQ+ ne sont cependant pas les seules à déplorer les lacunes des médias, en particulier de la télévision, puisque les revendications de la population sont également nombreuses. À preuve, sur les réseaux socionumériques notamment, plusieurs *hashtags* ont fait parler d'eux, à l'image de #BuryYourGays, qui a mis en lumière la tendance des séries télévisées à tuer les personnages LGBTQ+ qu'elles mettent en scène.

Conscients de leur pouvoir, et en réponse à ces revendications appelant à une plus grande responsabilisation des médias concernant la représentation des groupes marginalisés, plusieurs diffuseurs ont ainsi pris, ces dernières années, des mesures d'engagement pour une meilleure visibilité et représentation de la diversité (Boisvert, 2020 ; « Initiative pour la "diversité" dans les médias », 2017). En 2019, Netflix a notamment publié une vidéo intitulée « Make room » mettant en scène Uzo Aduba³ et encourageant l'industrie audiovisuelle à proposer des fictions mettant en scène une plus grande diversité (Sweeney, 2019 ; McKenzie, 2019). Le groupe WarnerMedia,

³ Actrice afro-américaine, principalement connue pour son interprétation de « crazy eyes » dans la série de Netflix *Orange Is The New Black*.

propriétaire notamment de la chaîne HBO ainsi que de la nouvelle plateforme HBO Max, a lui aussi agi en faveur de la diversité, puisqu'il a annoncé en 2018 la mise en place d'une politique de diversité et d'inclusion et, par le fait même, la publication annuelle d'un « Diversity and Inclusion Interim Report » (WarnerMedia, s. d.). Dans la même lignée, les *GLAAD Media Awards*, créés en 1990, récompensent tous les ans les productions médiatiques présentant une « outstanding representatio[n] of the LGBT community », ainsi que les personnalités impliquées dans leur création (Smith, 2017).

Les initiatives visant à accroître la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision se multiplient donc actuellement sur plusieurs territoires. Or, une fois que ces initiatives en faveur de la diversité sont reconnues, il importe d'évaluer la manière dont celles-ci se traduisent concrètement dans les contenus télévisuels, et plus spécifiquement dans les séries télévisées produites aux États-Unis. Autrement dit, dans un tel contexte, il s'avère fondamental d'étudier comment les séries télévisées produites aux États-Unis tentent actuellement de représenter et de mettre en discours la diversité sexuelle et de genre, d'autant plus « que les séries américaines dominent et influencent le reste de la production audiovisuelle mondiale » (Boutet, 2017, p. 11), tant du point de vue du nombre de séries produites que de leur popularité transnationale.

1.3- Revue de la littérature : L'état des recherches sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées

Avant de nous intéresser à la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries états-uniennes contemporaines, il est nécessaire, dans un premier temps, de comprendre l'histoire de ces représentations et des études qui ont été réalisées à leur sujet.

« L'intersection des médias, de la sexualité et de l'identité produit un riche débat académique » [Notre traduction]⁴ (Meyer, 2013, p. 379), et cela est particulièrement visible lorsque l'on s'intéresse aux travaux effectués concernant la diversité sexuelle et de genre à la télévision⁵. Comme Moritz l'indique, la télévision états-unienne n'est habituellement pas reconnue comme une grande supportrice de la diversité, puisque son contenu tend à prioriser la représentation d'hommes « white, [...], middle-class, heterosexual », détenant un bon emploi (souvent médecins, détectives ou avocats) (1988, p. 3). Plus encore, de nombreuses recherches en *gender studies* ont permis de documenter le manque de visibilité des femmes à l'écran, mais également le manque de diversité dans leurs représentations : « Non contentes d'être minoritaires, les femmes sont également assignées à des représentations de genre souvent réductrices. » (Biscarrat, 2013). L'on a ainsi traité de la tendance à l'instrumentalisation des femmes pour l'avancement des intrigues au cinéma (Mulvey, 1989), ou encore de leur position d'infériorité vis-à-vis des hommes (Holbert et al., 2003).

L'étude des différences de visibilité et de représentation entre les hommes et les femmes a également été croisée avec la question du genre télévisuel (Glascock, 2001 ; Butsch, 2003 ; Holbert et al., 2003). Les résultats obtenus tendent encore une fois à démontrer qu'aucun genre télévisuel n'est particulièrement inclusif et égalitaire dans sa représentation des femmes, en comparaison à celle des hommes. Plus encore, plusieurs de ces recherches ont permis d'identifier certains modèles répétitifs attachés à la représentation des femmes à la télévision. Ces modèles peuvent être qualifiés de *stéréotypes*, que Biscarrat définit comme des « représentations réduites et figées dans la répétition » permettant de coder le monde, de le rendre compréhensible, prévisible

⁴ Citation originale : « The intersection of media, sexuality and identity produces a rich academic debate »

⁵ Plusieurs revues sont même spécialisées dans l'étude de la représentation du genre dans les productions médiatiques, à l'image de la revue française *Genre en séries*.

et de pouvoir le réguler (2013, p. 2). Dans un même ordre d'idées, les travaux d'Holbert et al. ont mis en lumière une tendance au conservatisme dans la représentation des femmes dans la plupart des séries dramatiques « traditionnelles » puisque les personnages féminins y étaient souvent associés à des « domestics, care-giving roles » (2003, p. 49), rôles qui pourraient être rapprochés de ce que Friedan a nommé « the feminine mystique » (2010[1963], p. 18). Cette image, présente partout dans les médias de masse, mettait en avant la vie de femme au foyer en banlieue comme « les limites du rêve d'une femme » (Friedan, 2010, p. 18), ce qui avait été dénoncé par le mouvement féministe des années 1960 et 1970.

Dans les décennies suivantes, des recherches ont toutefois mis en lumière une tendance progressive à la diversification des modèles de femmes présentés à l'écran, notamment grâce à la production de « drames progressistes » [notre traduction] comme *ER* et *Law and Order*. Grâce à leur environnement tourné vers le milieu professionnel, ces drames progressistes tendent à représenter des femmes plus fortes, travaillant aux côtés des hommes, étant parfois même en position de pouvoir, et traitent de manière explicite des thématiques comme la sexualité, l'avortement, ou encore les violences conjugales (Holbert et al., 2003, p. 48). En ce sens, les constats de plusieurs chercheur.e.s mettent en lumière une représentation des femmes de plus en plus égalitaire face aux hommes, plus diversifiée aussi, et s'éloignant du profil unique de mère et femme au foyer (Glascock, 2001 ; Butsch, 2003), au profit de thématiques plus modernes comme la quête de sexualité et de plaisir (Gauntlett, 2005, p. 59). Il y a donc un changement notable dans la visibilité et la représentation télévisuelle des femmes depuis les années 1990 (Gauntlett, 2005, p. 47). Selon Gauntlett, ces changements dans la représentation des femmes ont également induit une transformation dans les modèles de masculinité représentés, en y associant des valeurs précédemment réservées à la féminité comme la sensibilité et la douceur, à l'image des personnages de la série *Friends* (2005, p. 48).

Certes, comme en témoignent nos propos précédents, un grand nombre de recherches en études télévisuelles et en *gender studies* se sont déjà concentrées sur la représentation des hommes et des femmes dans les séries télévisées. Toutefois, la question du genre, du sexe et de la sexualité n'a pas seulement été traitée de manière binaire puisque beaucoup d'études se sont également attardées à la représentation d'identités LGBTQ+⁶. Cet acronyme rassemble une grande diversité d'identités et de sexualités, ce qui entraîne des thématiques et des problématiques très différentes sur le plan de la représentation médiatique. Nous nous focaliserons ici sur les recherches qui se sont penchées sur la représentation de l'homosexualité et de la transidentité⁷.

Des années 1930 jusqu'au milieu des années 1960, la télévision et le cinéma états-unien étaient régis par le code Hays, supposé contrôler la « moralité » à l'écran et interdisant ainsi la représentation de la criminalité, de la sexualité, de la nudité et de toute autre pratique définie à l'époque comme « perversion » (Merrifield, 2016, p. 5). L'homosexualité et toutes les identités ou pratiques autres qu'hétérosexuelles étant considérées à cette époque comme des « perversion[s] sexuelle[s] » (Goyette, 1996, p. 49), leur représentation était donc extrêmement régulée, puisqu'il était notamment interdit de présenter des personnages non-hétérosexuels comme sympathiques, de justifier leurs relations ou de présenter une vision « positiv[e] » de ces dernières (Goyette, 1996, p. 49). La visibilité des personnages LGBTQ+ a donc été largement affectée par cette censure, demeurant peu importante jusqu'aux années 1990. Selon Moritz, les personnages gays et particulièrement lesbiens étaient alors vus comme des

⁶ Lesbienne, Gay, Bisexuel.le, Trans, Queer et autres. Il existe plusieurs versions différentes de cet acronyme incluant notamment les Intersexes, les Asexuel.le.s et les Aliés. Nous mobiliserons l'acronyme LGBTQ+ dans le cadre de ce mémoire, puisque c'est le plus fréquemment utilisé.

⁷ Bien que la diversité sexuelle et de genre ne se résume pas seulement à l'homosexualité et à la transidentité, ce sont les plus abordées dans la littérature sur les représentations télévisuelles des identités sexuelles et de genre non-normatives. Par souci de concision, nous nous concentrons donc sur celles-ci.

menaces aux valeurs religieuses et au patriarcat, ce qui pourrait expliquer leur faible visibilité à la télévision même après la fin du code Hays (1988, p. 7).

Ainsi, les quelques personnages homosexuels représentés durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle étaient souvent dépeints de manière négative, à travers des personnages suicidaires, dépressifs. Plus encore, la thématique de l'homosexualité était abordée de manière métaphorique, cachée ou risible, « addressing public anxieties of the time » (Merrifield, 2016, p. 5).

Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, les personnages gays sont toutefois de plus en plus présents au petit et au grand écran (Gauntlett, 2005, p. 47). Les années 1990 représentent en effet, selon plusieurs chercheur.e.s, un tournant dans la visibilité des personnages homosexuels dans les séries télévisées, avec la nette augmentation du nombre de personnages gays présents au sein des récits, mais aussi avec les premières représentations de baisers et de mariages entre personnages de même genre (Merrifield, 2016 ; p. 8). Cependant, comme plusieurs recherches l'ont souligné, cet accroissement de la visibilité de personnages gays à la télévision doit être nuancé, puisque leur représentation restait largement circonscrite dans un cadre hétéronormatif⁸ (Merrifield, 2016, p. 1 ; Dhaenens, 2014, p. 520).

C'est également à la fin des années 1990 et au début des années 2000 que les personnages trans*⁹ commencent réellement à être représentés à la télévision. Jusqu'à cette période, leur représentation était fort limitée et très souvent associée au dégoût (Lester, 2015, p. 152). Plus encore, selon l'organisme GLAAD, plus de 40% des

⁸ Selon Dhaenens, l'hétéronormativité est maintenue par la représentation d'une « perception binaire, rigide et hiérarchique du sexe biologique, du genre et de la sexualité » [Notre traduction] (2014, p. 520).

⁹ Le terme trans* nous semble être plus inclusif que les autres termes faisant référence à la transidentité, raison pour laquelle nous l'employons (Halberstam, 2016, p. 3).

personnages trans* dans les séries télévisuelles sont, encore aujourd'hui, présentés comme des victimes, et 21% comme des anti-héros. Comme pour les personnages gays, certains stéréotypes restent ainsi attachés à leur représentation, comme l'hypersexualisation et l'hyper-féminisation des femmes trans*, d'ailleurs beaucoup plus souvent représentées que les hommes trans* (Siebler, 2012, p. 92 ; Keegan dans Capuzza et Spencer, 2017, p. 221). Plusieurs recherches ont également montré que les discours encadrant leur représentation ne sont pas très diversifiés non plus, puisqu'ils tournent souvent autour de leur transition et du « wrong body discourse » (Catalano, 2015, p. 411), ce qui tend à représenter la transidentité comme une identité « non finie » à travers des récits constamment basés sur la transition (Siebler, 2012, p. 84).

Certains événements ont été particulièrement importants dans l'amélioration de la visibilité et de la représentation d'identités LGBTQ+ à la télévision, mais également de leur acceptation dans la sphère sociale. Capuzza et Spencer expliquent à ce sujet que l'augmentation de leur visibilité à la télévision peut notamment être attribuée au succès qu'ont rencontré certaines séries les mettant en scène, parfois même comme personnages principaux, ce qui a aidé à établir la transidentité sur le front de la culture populaire états-unienne (2017, p. 215). Le *coming-out* d'Ellen de Generes en 1997 via son personnage dans la série éponyme est l'un de ces événements importants dans la représentation de l'homosexualité à la télévision et qui a fait l'objet de nombreuses études (Dow, 2001 ; McCarthy, 2001). C'est la première fois en effet qu'un personnage, qui plus est le personnage principal d'une série télévisée, était utilisé par un.e acteur.rice afin de faire son *coming-out*. Bien que cet événement puisse sembler particulièrement positif et nécessaire aux changements dans la représentation et la visibilité des personnages LGBTQ+, des éléments de sa représentation semblaient néanmoins problématiques pour certain.e.s chercheur.e.s. Dow, par exemple, explique que la manière dont le sujet est traité « operates repeatedly to emphasize personal issues over political ones » (2001, p. 132). Autrement dit, les problèmes abordés dans *Ellen*

sont uniquement individuels : l'acceptation de ses parents, de ses amis, l'impact sur ses relations. Les problèmes d'ordre politique ou structurel, comme la discrimination, ne sont pas abordés. Plus encore, sa vie sexuelle n'est pas abordée dans la série, ce qui semble témoigner d'un malaise persistant concernant la représentation (et surtout la mise en visibilité) de sexualités non-normatives (Shugart, 2003, p. 69 ; Merrifield, 2016, p. 3). Le cas de la série *Ellen* n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, mais il illustre bien la complexité des enjeux de représentation des personnages LGBTQ+ dans les séries télévisées. Cela montre également que l'accroissement de la visibilité de ces personnages n'entraîne pas systématiquement une résolution de tous les problèmes liés à leur représentation, comme la persistance de stéréotypes, la mise à mort d'une grande partie de ces personnages, le maintien d'un discours hétéronormé autour de leur représentation, etc.

Plus encore, la recension de la littérature scientifique nous a permis de constater que la plupart des travaux qui ont jusqu'à maintenant traité de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées se concentrent spécifiquement sur la représentation des personnages LGBTQ+ mis en scène ; peu de chercheur.e.s s'intéressent plus largement aux discours développés par les séries télévisées concernant la diversité sexuelle et de genre, c'est-à-dire la manière dont ces dernières nous en parlent et lui attribuent du sens au sein de l'ensemble du récit. En effet, la diversité sexuelle et de genre est surtout analysée de manière individuelle. Autrement dit, les chercheur.e.s étudient les personnages LGBTQ+ de manière à les classer hiérarchiquement en fonction de la « qualité » de leur représentation, au détriment d'une analyse plus globale du traitement de la thématique de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées.

Ces éléments nous poussent donc à penser que la recherche sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées n'est pas complète et qu'il reste encore des éléments inexplorés. Pour cette raison, il nous semblait pertinent de nous

attarder à la mise en discours de la diversité sexuelle et de genre dans les séries, de manière à mieux comprendre les significations qui sont plus largement attribuées à cette diversité et l'impact que l'inclusion d'une diversité sexuelle et de genre a sur le déroulement des récits.

1.4- L'implication des chaînes câblées *premium* dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre aux États-Unis

Évidemment, toutes les séries états-uniennes ne représentent pas les identités LGBTQ+ de la même façon ; le discours sur la diversité sexuelle et de genre diffère donc d'une série à l'autre. La mise en visibilité et la représentation de personnages LGBTQ+ diffère notamment en fonction de l'année et du pays de diffusion, du cadre légal et politique, mais également en fonction de l'origine de la série, autrement dit de la chaîne sur laquelle celle-ci a été initialement diffusée. Il importe donc de tenir compte des différences entre les diffuseurs lorsque nous analysons la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries.

Avant toute chose, il est important de préciser que le paysage télévisuel états-unien est éminemment complexe. Bien qu'historiquement, les séries des chaînes du câble premium aient joué un rôle particulièrement important dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision états-unienne (Himberg, 2014, p. 290), il existe plusieurs autres types de diffuseurs, lesquels se distinguent du point de vue de leurs modes de financement, de leur programmation et du public qu'ils visent. Les principaux sont (Barthes, 2011) :

Les *networks*, soit les grands réseaux hertziens (ABC, NBC, CBS, FOX, The CW), sont entièrement gratuits, accessibles à tous.tes et financés par la publicité. Compte

tenu de leur accessibilité à l'ensemble de la population, les *networks* sont soumis aux réglementations de la FCC (*Federal Communications Commission*) dont le but est de protéger la « décence » (Barthes, 2011, p. 53) à l'écran, ce qui entraîne plusieurs restrictions en ce qui concerne le contenu pouvant être diffusé (restrictions concernant les scènes de violence et de sexe, interdiction de la nudité, de l'emploi de mots explicites ou de langage vulgaire, etc.).

Les chaînes du câble, quant à elles, ne sont pas soumises aux réglementations de la FCC : « seule l'obscénité, autrement dit la pornographie, y est réglementée » (Barthes, 2011, p. 54). Les chaînes câblées se divisent en deux grandes catégories : les chaînes du *basic cable* et celles du *premium cable*, que l'on différencie grâce à leurs modes de financement. Les chaînes du *basic cable* (AMC, FX, USA Network, MTV, etc.) ont un double mode de financement, à savoir des redevances des cablôdistributeurs (elles sont vendues sous forme de « bouquets » de chaînes optionnelles) ainsi que des revenus publicitaires, puisqu'elles entrecoupent leurs émissions de segments commandités. Les chaînes du *premium cable* (HBO, Showtime, STARZ, etc.) sont, quant à elles, beaucoup plus onéreuses et on y souscrit individuellement. Elles sont entièrement financées par les abonnements et il n'y a pas de coupures publicitaires, ce qui leur permet d'être indépendantes des annonceurs.

La télévision par contournement (TPC) (plateformes de *streaming* comme Hulu, Netflix, Amazon Prime Video, HBO max etc.) diffuse désormais du contenu original qui n'est pas soumis à la réglementation de la FCC. Même si certaines de ces plateformes sont gratuites et/ou entrecoupent leurs programmes avec des coupures publicitaires, elles dépendent en grande partie des revenus d'abonnements.

Ainsi, les contenus que l'on retrouve dans les séries de *networks* et dans les séries du câble premium (HBO, Showtime, STARZ) sont très différents, entre autres à cause des

différences dans leur mode de financement, mais aussi parce que les chaînes du câble sont sujettes à moins de réglementation (Fisher et al., 2004, p. 530). Cette relative liberté des chaînes câblées face aux régulations du contenu peut en effet être expliquée par leur fonctionnement. Puisque ces chaînes sont basées sur l'abonnement, un téléspectateur déçu ou heurté par leur contenu peut tout simplement se désabonner et une réglementation du contenu semble ainsi superflue (Banet-Weiser et al. 2007, p. 5). Pour cette raison, comme le résume Séverine Barthes : « [L]orsque l'on entend que les chaînes du câble américain *osent* plus dans leur programme, en abordant frontalement la sexualité ou en s'autorisant un langage cru, il faut surtout être conscient qu'elles le *peuvent* plus » (2011, p. 54). En plus de l'impact qu'une absence de supervision de la part de la FCC peut avoir sur le contenu produit, leur prix élevé nécessite qu'elles se distinguent des autres en ce qui concerne leurs récits et représentations. Cela induit également une différence quant au public ciblé par les chaînes du câble premium. Les abonnements étant souvent assez onéreux, les chaînes du câble premium ne sont plus obligées de se concentrer sur un public vaste et peuvent désormais viser un public de niche (Verat, 2007, p. 21), ce qui peut permettre de « remédier à tous les maux perçus de la télédiffusion, y compris la programmation à plus faible dénominateur commun, l'incapacité de répondre aux besoins du public local et la non-reconnaissance des besoins des minorités culturelles » [Notre traduction] ¹⁰(Mullen dans Banet-Weiser et al., 2007, p. 6). Ainsi, la réglementation relative au contenu des chaînes du câble premium lui permet d'accorder potentiellement plus d'importance et de visibilité aux identités et sexualités non-normatives. Cela nous pousse donc à nous concentrer sur la manière dont ces chaînes-là représentent la diversité sexuelle et de genre dans leurs productions récentes.

¹⁰ Citation originale : « [...] remedy all the perceived ills of broadcast television, including lowest-common-denominator programming, inability to serve the needs of local audiences, and failure to recognize the needs of cultural minorities ».

Plus encore, compte tenu du contenu distinctif qu'elles peuvent proposer, les séries du câble et particulièrement celles du *premium cable* ont été associées depuis la fin des années 1990, début 2000, à un nouvel âge d'or de la télévision états-unienne, et ainsi promues comme des diffuseurs de programmes de grande « qualité ». La *Quality TV* aujourd'hui « marks a specific cultural status of television content as opposed to conventional television » (Schlütz, 2016, p. 97). La chaîne HBO, avec son slogan « It's not TV, it's HBO », s'est ainsi imposée comme le diffuseur incontournable de la nouvelle *Quality TV* depuis le début du vingt et unième siècle (Schlütz, 2016 ; Nygaard, 2013 ; Kackman, 2010 ; McCabe, 2013, p. 186, Esquenazi, 2014, p. 59). Celle-ci est donc reconnue comme ayant « created the standard for what media scholars describe today as Quality TV » (Bourdaa, 2011, p. 33), notamment grâce à des séries originales comme *The Sopranos* (1999-2007) ou *The Wire* (2002-2008). Ces séries dites « de qualité » sont caractérisées par leur succès, tant auprès du public que de la critique, par leur complexité narrative (Mittell, 2015), ainsi que leur originalité, tant sur le plan du contenu que de l'esthétique. Bien que la définition de la « qualité télévisuelle » fasse objet de débats au sein de la communauté de chercheur.e.s, l'engouement face à la *Quality TV* a eu un effet incontestable de légitimation de la télévision et de son étude, tout en contribuant à la popularité et à la visibilité des séries produites pour les chaînes câblées.

1.5- HBO et Showtime, deux chaînes à l'avant-plan de la représentation de la diversité sexuelle et de genre

En plus de produire des séries originales dites « de qualité », la chaîne HBO est reconnue comme spécialiste du « politiquement incorrect » (Boutet, 2017, p. 41, Esquenazi, 2014, p. 59). Le prix de son abonnement, son indépendance vis-à-vis des annonceurs et de la FCC lui permettent en effet de viser un public « riche, urbain et éduqué » et, par conséquent, de prendre plus de risques en ce qui concerne ses

contenus : « Le ton s'affiche libre et provocateur », en particulier sur les plans de la nudité et du langage (Boutet, 2017, p. 41). Visant un public plus niché, la chaîne produit dès les années 1990 des séries dramatiques avec des personnages non-normatifs et des thématiques brise-tabous : « le sexe, les insultes, la mort » (Boutet, 2017, p. 41). Avec des productions originales comme *Looking* (2014-2015), *Mrs Fletcher* (2019), *I May Destroy You* (2020) ou encore *Genera+ion* (2021-), HBO vise clairement un public intéressé par les enjeux sociaux liés aux identités et sexualités non-normatives, et à la recherche de diversité sexuelle et de genre dans ses programmes.

Plus encore, la diffusion de la série *Euphoria* sur HBO depuis 2019 a permis de valider et même de confirmer la tendance du diffuseur à mettre en scène une diversité sexuelle et de genre importante au sein de ses fictions. Nominée pour six Emmy Awards en 2020, la série avait particulièrement fait parler d'elle du fait de sa représentation d'une diversité sexuelle et de genre, parfois qualifiée d'« ambitieusement audacieuse », « moderne », mais aussi accusée par d'autres de prôner une diversité « de surface » [Notre traduction] (funderburg, 6 septembre 2019 ; Hornik, 18 juin 2019).

Showtime, un des principaux concurrents d'HBO, s'est également distingué par la qualité de sa programmation originale ainsi que par sa représentation de « strong, complicated, female leads » (Nygaard, 2013, p. 371 ; Chambers, 2009). Cette chaîne de câble premium a abordé des sujets qui étaient jusque-là peu explorés ou jugés tabous à la télévision, comme la santé mentale, l'addiction ou l'homophobie (Himberg, 2014, p. 292). Des séries à succès comme *The L Word* (2004-2009), son revival *The L Word: Q Generation* (2019 -) ou *Queer As Folk* (1999-2005) ont joué un rôle majeur dans la formation de l'identité de la chaîne. Showtime a en effet développé son image de marque grâce à ses représentations parfois jugées « provocantes » de la sexualité, mais aussi, plus généralement, par sa représentation plus fréquente de sexualités non-normatives et sa mise en visibilité de minorités sexuelles et de genre :

Lesbian sexuality lends itself to the cutting-edge distinction that networks like Bravo and Showtime believe their audiences seek out on cable TV. In the case of *The L Word*, lesbian sexuality defines the show's identity and supports Showtime's overall brand. (Himberg, 2014, p. 293)

Dans le même ordre d'idées, la série *Shameless* (US), diffusée depuis 2011 sur Showtime, a provoqué l'engouement des spectateur.rice.s et mené à la publication de nombreux articles et blogs traitant de sa représentation de la diversité sexuelle et de genre (Lipson, 1 octobre 2016 ; Whitney, 23 Octobre 2016). La représentation de plusieurs personnages LGBTQ+ a d'ailleurs valu plusieurs nominations à la série, entre autres aux Emmy Awards, aux Golden Globes et aux GLAAD Media Awards.

Tout comme HBO, Showtime possède une plateforme de vidéo à la demande et plusieurs de ses productions originales se retrouvent même sur d'autres plateformes de TPC¹¹. Cela permet à ces productions à succès de gagner encore plus de visibilité à l'ère numérique.

La popularité et la visibilité de ces deux chaînes du câble premium contribuent donc à faire de leurs séries vedettes des références télévisuelles centrales désormais partagées par un grand nombre de téléspectateur.rice.s. Cela induit donc une plus grande influence de leur contenu, et notamment de leur représentation de la diversité sexuelle et de genre, dans la sphère sociale, d'où l'importance de les étudier.

¹¹ La série *Dexter* (Showtime, 2006 –) est notamment disponible sur Netflix. De même, toutes les séries HBO sont accessibles pour les abonnés américains du pack HBO sur Amazon Prime Video.

1.6- Objectifs et question de recherche

Nous avons donc compris que l'importance de la représentation d'identités sexuelles et de genre non-normatives à la télévision a mené à de multiples revendications de la part de la population et, par la suite, à de nouvelles initiatives en faveur d'une plus grande représentation de la diversité de la part des diffuseurs états-uniens. Nous avons également vu que les chaînes du câble premium comme HBO et Showtime ont plus de liberté quant au contenu qu'elles peuvent proposer, et que la diversité sexuelle et de genre fait donc partie intégrante d'une majorité de leurs programmes. Finalement, nous avons remarqué qu'une grande partie des recherches réalisées sur les identités sexuelles et de genre non-normatives à la télévision s'attachent uniquement à classer les représentations des personnages LGBTQ+ comme étant « positives » ou « négatives ». Peu de recherches s'attardent ainsi aux significations qui sont associées à la représentation de personnages LGBTQ+ et, plus largement, à l'impact qu'a l'inclusion d'une diversité sexuelle et de genre sur le développement des discours et récits. Différentes significations peuvent en effet être attribuées à la *diversité* sexuelle et de genre dans une série : par exemple, celle-ci peut être représentée comme quelque chose de « normal » ou d'« anormal », de positif ou de négatif... De plus, la diversité peut être associée à la « différence » ou, au contraire, contribuer à déconstruire la binarité et les normes sexuelles et de genre. La diversité représentée peut aussi prendre plusieurs formes différentes selon les identités et sexualités mises en scène. Ces constats nous poussent donc à nous intéresser au traitement de la thématique de la diversité sexuelle et de genre proposé par les chaînes du câble premium, afin de mieux comprendre la mise en discours et les conditions de représentation des identités non-normatives au sein de leurs séries.

Notre recherche sera structurée autour de la question centrale suivante : **Comment la thématique de la diversité sexuelle et de genre est-elle abordée et représentée dans les séries de chaînes câblées états-uniennes *Shameless* (US) et *Euphoria* ?**

Dans le cadre de notre recherche, nous utilisons l'expression « diversité sexuelle et de genre » afin de référer à la pluralité d'expressions et de représentations des identités de genre et des sexualités. De cette façon, nous voulons notamment comprendre dans quelle mesure la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision contribue à bousculer ou, au contraire, à alimenter les normes relatives à l'identité sexuée.

L'objectif de notre recherche est de comprendre comment la thématique générale de la diversité sexuelle et de genre est représentée et mise en discours au sein de deux séries populaires, plutôt que de circonscrire notre analyse à la représentation individuelle des personnages LGBTQ+ qu'elles contiennent, ce qui est le cas dans la majorité des recherches. Dans nos deux études de cas, nous nous attarderons donc à la représentation des personnages LGBTQ+, mais sans nous y limiter. Nous nous concentrerons aussi, plus largement, sur ce qui est dit et ce qui est montré de la diversité sexuelle et de genre dans les deux séries, de manière à tenter de mettre en lumière des modèles de représentation de cette thématique dans les séries de chaînes câblées états-uniennes. Nous analyserons quels sont les personnages associés à cette thématique, mais aussi quelles sont les significations et les orientations idéologiques qui découlent de leur représentation. Il sera notamment question de comprendre les discours formulés sur la diversité sexuelle et de genre, leur place dans le récit et dans la construction narrative des personnages, ainsi que la place de la diversité dans le discours général des deux séries concernant l'identité sexuée.

La représentation de la thématique de la diversité sexuelle et de genre étant un phénomène très large, nous avons donc construit une liste d'éléments qui nous aideront à structurer notre analyse. Cette liste de sous-questions nous permettra de répondre de manière plus précise et exhaustive à notre question centrale de recherche :

- Quelle diversité sexuelle et de genre est concrètement représentée dans ces deux séries ?
- Comment l'identité sexuée est-elle abordée par les personnages ?
- Quelle place occupe la thématique de la diversité sexuelle et de genre dans le récit global de la série et quels sont les arcs narratifs qui lui sont associés ?
- Est-ce que les discours/représentations dans les séries contribuent à conforter une vision binaire de l'identité sexuée, ou au contraire à s'en éloigner ?
- Quels discours dans les séries tendent à déconstruire les visions normatives concernant la sexualité et le genre ?

Ces éléments nous permettront de voir dans quelle mesure les séries télévisées peuvent apporter de nouveaux éléments de compréhension de l'identité sexuée qui se distancient de sa conception hétéronormée. Dhaenens expliquait que « a few *queer* theoretically informed media scholars postulate that popular television is able to articulate *queer* resistance to the privileged position of the heterosexual matrix » (2014, p. 520). Nous porterons donc une attention particulière aux éléments présentant une résistance et ayant ainsi un potentiel de déconstruction du système hétéronormatif.

1.7- Les études de cas : les séries *Shameless* et *Euphoria*

Afin de pouvoir amener des éléments de réponse à notre question, il s'avère nécessaire de procéder à une étude de cas, car l'offre sérielle des chaînes premium est trop

abondante pour pouvoir être analysée dans son ensemble. Pour cette raison, notre recherche se concentrera sur les deux séries télévisées abordées précédemment. Notre choix d'analyser deux séries est motivé par la volonté d'aboutir à des résultats plus généraux que ceux qui pourraient être obtenus grâce à l'analyse d'une seule production. Par ailleurs, l'étude de deux séries nous laisse la possibilité de les analyser de manière détaillée, ce qui n'aurait pas été possible avec un corpus plus important.

De nombreuses séries de chaînes premium ont acquis une visibilité médiatique et ont défrayé la chronique durant les dernières années à cause de leur représentation importante d'une diversité sexuelle et de genre. Pour les fins de notre recherche, deux séries mettant en scène des personnages LGBTQ+ ont retenu notre attention : *Shameless* (Showtime, 2011-2021) et *Euphoria* (HBO, 2019-). En effet ces deux œuvres ont connu une bonne popularité et bénéficié d'une bonne couverture médiatique en raison de leur représentation importante d'une diversité sexuelle et de genre. Bien que ces productions soient toutes deux des *remakes* de séries étrangères (britannique et israélienne), nous ne nous attarderons pas sur cet aspect dans le cadre de notre mémoire. En effet, ce n'est pas leur statut d'adaptation qui a mené à leur sélection, mais plutôt l'importance manifeste qui y est accordée à la diversité sexuelle et de genre.

Shameless US (Showtime, 2011-2021), *remake* de la série britannique du même nom, suit la vie des Gallagher, une famille de classe populaire du *South Side* de Chicago. La famille est composée de six enfants (Liam, Carl, Debbie, Ian, Lip et Fiona), de Frank leur père alcoolique et de Monica, une mère absente. Les nombreux travaux de fans autour des personnages LGBTQ+ de la série ont souligné l'importance de la thématique de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless*, d'où notre intérêt à l'étudier (Robinson, 2014 ; Bendix, 2016).

Euphoria (HBO, 2019-) quant à elle, nous plonge dans l'univers de Rue, une adolescente dépendante aux drogues depuis la mort de son père, et se concentre sur sa relation avec Jules, une nouvelle élève trans* de son école. La sexualité et la diversité sexuelle et de genre ont une place importante au sein de cette série, ce qui en fait une production particulièrement intéressante à analyser au vu de notre sujet de recherche.

Ces deux séries télévisées mettent également en scène des personnages d'âges assez similaires, ce qui permet leur étude conjointe.

1.8- Pertinence communicationnelle, sociale et scientifique de la recherche

Comme nous l'avons dit précédemment, les séries télévisées ont de plus en plus de succès auprès du public mais aussi auprès des chercheur.e.s, si bien « que la fiction télévisée a acquis, au fil du temps, le statut de véritable objet d'étude » (Barthes, 2004, p. 2).

Les séries diffèrent des films par leur caractère sériel, lequel renvoie à l'« ensemble de[s] stratégies narratives conditionnées par la diffusion fragmentée des textes en tranches hebdomadaires ou quotidiennes » (Aubry, 2006, p. 2). Le format sériel est donc particulièrement propice au « développement des composantes idéologiques de la narration » [Notre traduction] (Meyer, 2009, p. 241), ce qui permet potentiellement de développer plus en profondeur la construction narrative des personnages et les discours sur la diversité, et les rend ainsi particulièrement intéressantes pour notre recherche. Comme l'explique Esquenazi, la longueur des séries permet de développer « l'intimité des personnages » et ainsi développer le lien entre ce dernier et les spectateur.rice.s, ce qui fait de ces productions « l'un des instruments privilégiés de l'exploration d'identités minoritaires » (2014, p. 164, 165). Plus encore, selon Cervulle et Quemener, le pouvoir des représentations médiatiques, entre autres dans les séries

télévisées, réside dans leur capacité à donner du sens à des pratiques. Elles construisent et sont construites par le débat social ; elles produisent des visions du monde, des autres et de soi, d'où l'importance de les étudier (Harris, 2017, p. 1 ; Cervulle et Quemener, 2018, p. 76-77).

Nous avons par ailleurs pu remarquer au cours de notre revue de la littérature que les travaux abordant la diversité de genre dans les séries tendent à centrer leur analyse sur un ou plusieurs personnages en particulier. Le but de ces recherches est donc souvent de brosser un portrait de la représentation des identités de genre et sexualités non-normatives à la télévision, de manière à mettre en lumière des stéréotypes ou autres problèmes de représentation. Or, l'originalité de notre recherche repose premièrement sur le but de notre projet. Nous souhaitons en effet comprendre, par l'analyse de deux productions, la manière dont les chaînes câblées mettent en discours la diversité sexuelle et de genre de manière plus générale, en analysant la place qu'y occupe cette thématique et la manière dont elle est représentée dans les séries sans nous limiter à l'analyse des personnages clairement identifiés comme LGBTQ+. De plus, l'étude de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries de chaînes du câble premium états-unien est un phénomène relativement large et peu traité dans les écrits scientifiques. L'étude de cas semble donc être une bonne manière d'amener des éléments de réponse et de mettre en lumière certaines tendances télévisuelles quant à ce type de représentations.

Il importe également de souligner que les séries sur lesquelles nous avons décidé de travailler ont été peu traitées dans la littérature scientifique. Puisqu'il s'agit d'une production relativement récente, il n'existe pas encore d'écrits scientifiques spécifiquement consacrés à *Euphoria*, hormis une très brève analyse dans l'ouvrage de Marghitu (2021). Par ailleurs, la série *Shameless*, bien qu'elle ait donné lieu à quelques publications, demeure peu étudiée. Deux articles ainsi qu'un ouvrage sur cette série se

rapprochent de notre sujet puisqu'ils étudient des dimensions de l'identité sexuée. L'article « Shameless television: gendering transnational narratives » de Johnson et Minor (2019) est une analyse comparative des deux versions de la série, soit la version états-unienne diffusée sur Showtime et la version originale britannique diffusée sur Channel 4. L'objectif de cet article était d'explorer les différences en termes de représentation du genre en se concentrant sur les distinctions quant au contexte de production des deux séries (la différence de genre télévisuel, de contexte politique et socioculturel). Un second article de Ramirez (2019) traite de la sexualité des femmes dans *Shameless*. L'objectif était, en se focalisant sur trois personnages féminins en particulier, de voir si la série critique leur désir et leurs comportements sexuels et si elle établit une notion de « bonne » ou « mauvaise » sexualité. Finalement, la troisième partie de l'ouvrage *Shameless Sociology: Critical Perspectives on a Popular Television Series* (Weber et Hunt, 2020) est consacrée à l'analyse de *Shameless* à travers le prisme de la sexualité et du genre, mais celle-ci reste relativement en surface. Ces recherches montrent que la série *Shameless* est un choix pertinent pour une étude portant sur l'identité sexuée. De plus, notre recherche propose une analyse détaillée de la série selon la thématique de la diversité sexuelle et de genre, ce qui n'a jamais été fait auparavant et contribue ainsi à l'avancement des connaissances concernant le traitement de cette thématique à la télévision, mais aussi plus spécifiquement au sein de cette série en particulier.

Finalement, l'étude de la représentation de la diversité sexuelle et de genre et de sa mise en discours s'avère particulièrement pertinente au sein des études en communication, puisqu'« il semble aujourd'hui difficile d'analyser les objets de prédilection des sciences de l'information et de la communication sans interroger les rapports sociaux de genre qui les structurent. » (Julliard et Quemener, 2014, p. 1). Notre approche de la relation entre les médias et l'identité sexuée semble d'ailleurs se rapprocher d'une des perspectives de la rencontre entre le genre et les SIC évoquée par

Julliard et Quemener. Ces dernières expliquent en effet que les chercheurs en communication doivent « dépasser le cadre binaire de l’appréhension du genre » et par le fait même de toutes les autres dimensions de l’identité sexuée, ainsi que considérer sa « dimension relationnelle » (2014, p. 3). Selon Biscarrat, le genre est donc « indissociable des processus communicationnels et médiatiques » (2013, p. 11), ce qui en fait un objet d’étude particulièrement approprié en communication.

Par ailleurs, dans la lignée des *gender studies* et de la théorie *queer*, nous adopterons dans le cadre de ce mémoire, une posture critique. L’objectif est ainsi non seulement de documenter la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision, mais également, dans une visée de justice sociale et d’inclusion, de conscientiser face à l’importance d’une plus grande représentation des identités sexuelles et de genre dites non normatives (Ott et Mack, 2014, p. 17).

Nos visions des sexualités et des identités de genre se construisent donc grâce à nos pratiques communicationnelles, d’où l’intérêt de réaliser cette recherche au sein des études en communication. Au cours du prochain chapitre, nous détaillerons les éléments théoriques qui seront utiles à notre compréhension et à notre analyse de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées *Euphoria* et *Shameless*.

CHAPITRE II – CADRE THÉORIQUE

Dans cette section, nous allons présenter l'ensemble des éléments théoriques nous permettant de mieux appréhender le sujet de notre recherche. Nous expliquerons notamment que notre travail s'inscrit dans le champ des *cultural studies*, des études de genre et de la théorie *queer*. Nous détaillerons également les notions et concepts clés de notre recherche comme le genre, les discours et les représentations médiatiques.

2.1- L'étude de la représentation de la diversité sexuelle et de genre grâce à l'approche des *cultural studies*

Notre projet de mémoire s'inscrit en *cultural studies*, un champ de recherche caractérisé par sa diversité d'approches théoriques et méthodologiques, mais également par son interdisciplinarité, voire son anti-disciplinarité (Nelson, Treichler et Grossberg, 1992, p 2 ; Maigret, 2013, p. 146). Bien qu'il existe plusieurs traditions de recherche différentes en *cultural studies*, toutes se regroupent néanmoins dans leur volonté « to identify and articulate the relations between culture and society » (Nelson, Treichler et Grossberg, 1992, p. 4).

Les *cultural studies* s'appliquent à l'étude de « l'ensemble des arts, des croyances, des institutions et des pratiques de communication d'une société » [Notre traduction]¹² (Nelson, Treichler et Grossberg, 1992 p. 4), c'est-à-dire à « l'ensemble des revendications culturelles » (Maigret, 2013, p. 160). Ces travaux ont pour but – et c'est l'objectif central des *cultural studies* –, de mettre en lumière les rapports de pouvoir, à savoir les luttes sociales et idéologiques qui s'articulent à travers la culture et les pratiques culturelles.

Les *cultural studies* adoptent par conséquent une perspective critique des médias, conceptualisée comme « un ensemble de perspectives théoriques qui, bien que diverses, sont unies par leur scepticisme, leur approche humaniste, leur évaluation politique et leur engagement en faveur de la justice sociale » [Notre traduction]¹³ (Ott et Mack, 2014, p. 15). Cette posture critique ne vise pas à émettre des jugements de valeur sur les médias ou à analyser le « réalisme » des représentations qu'ils proposent, mais plutôt à réfléchir aux liens entre les médias et la société, aux visions du monde et aux rapports sociaux qui s'articulent à travers ces derniers. La recherche au sein des *cultural studies* a donc une visée sociale et politique, puisqu'elle aspire notamment à mettre en valeur les inégalités sociales qui sont médiatisées et institutionnalisées.

Ainsi, notre approche générale d'analyse, dans le cadre de ce projet de recherche, se caractérise par une posture critique face aux discours médiatiques, de manière à mettre en lumière les rapports de pouvoir, les luttes idéologiques et les visions du monde que l'on retrouve au sein de la culture télévisuelle.

¹² Citation originale : « the entire range of a society's arts, beliefs, institutions, and communicative practices »

¹³ Citation originale : « an array of theoretical perspectives which, though diverse, are united by their skeptical attitude, humanistic approach, political assessment, and commitment to social justice »

2.2- La culture, un lieu de lutte

Le cœur des *cultural studies* réside dans leur conception de la culture comme une réponse aux changements sociétaux et comme un lieu de construction de sens, de rapports de pouvoirs, de lutte idéologique pour l'imposition de visions du monde (Hall, 1980, p. 58 ; Mattelart et Neveu, 2018, p. 3). La culture produit donc des significations qui sont elles-mêmes le produit d'une lutte entre idéologie dominante et idéologies marginalisées (Granjon, 2014, p. 202), d'une lutte pour le sens et pour l'imposition de visions du monde.

Plus encore, à la suite des travaux pionniers de Stuart Hall, les *cultural studies* envisagent la culture de manière plus complexe qu'une simple imposition de l'idéologie dominante. En effet, comme le défend Hall (2002) [1981], la culture n'est pas simplement reproductrice de l'idéologie dominante, puisqu'elle permet aussi l'articulation de luttes et de formes de résistance des idéologies marginalisées et, pour cette raison, est sujette à changement. Stuart Hall insiste également sur le fait que « ordinary people are not cultural dopes » (1981), c'est-à-dire que les individus ne sont pas soumis passivement à l'emprise de l'idéologie dominante et peuvent donc adopter différentes postures interprétatives par rapport aux mêmes contenus médiatiques.

Pour les *cultural studies*, la culture est donc appréhendée comme une porte d'accès à la construction du monde social et à ses significations, mais aussi comme un lieu de résistance à l'idéologie dominante (Baetens, 2005 p. 73 ; Martin, 2009, p. 263-264). Ces significations sont finalement l'objet de luttes puisque « [l]a signification d'une forme culturelle et sa place ou position dans le champ culturel n'est pas inscrite dans

sa forme. Sa position n'est pas non plus fixée une fois pour toutes » [Notre traduction]¹⁴ (Hall, 2002 [1981], p. 190). Ainsi, les résistances à l'idéologie dominante constituent l'imposition d'autres visions du monde.

Hall nous explique également la place particulière des médias au sein des luttes idéologiques. Il conçoit ces derniers comme constructeurs de la réalité sociale :

C'est la première des grandes fonctions culturelles des médias modernes : 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 [1977], p. 51).

En ce sens, pour les *cultural studies*, le rôle des médias réside dans leur capacité à produire des réalités sociales. Il n'existerait pas un seul discours idéologique unitaire, mais une multitude d'entre eux. Ainsi, c'est dans l'établissement d'une ligne instable et mouvante entre les discours hégémoniques et les discours contre-hégémoniques que réside le front de la lutte idéologique (2008, p. 52).

Une telle conception de la culture nous permettra donc d'appréhender les discours des séries qui font partie de notre corpus comme des éléments de construction de visions du monde, du genre et de la sexualité, qui peuvent donc renvoyer à différentes idéologies.

¹⁴ Citation originale : « The meaning of a cultural form and its place or position in the cultural field is *not* inscribed inside its form. Nor is it fixed once and forever »

2.3- La fonction normative de l'idéologie

Selon Stuart Hall, l'idéologie dominante fixe quels discours et significations se situent du côté « acceptable » des représentations sociales et elle établit ceux qui se situent de l'autre côté (2008, p. 52). En ce sens, l'idéologie dominante contribue à la normalisation de certains discours et visions du monde, que les *cultural studies* tentent de mettre en lumière et de critiquer. Chambers explique que par ce processus de standardisation, les normes « construisent et renforcent continuellement [...] notre idée du “ normal ” » ce qui a pour conséquence de stigmatiser ce qui se trouve en dehors de la norme (2009, p. 89). Cependant, il précise que les normes agissent au sein des pratiques sociales et que leur survie dépend donc de leur répétition au sein de ces pratiques (2009, p. 89). Liées à l'idéologie dominante, les normes ne sont donc pas fixées de manière définitive. En effet, cette ligne entre le « normal » et le « déviant » est au cœur d'une lutte permanente et elle est donc constamment déplacée (2009, p. 89), nous laissant entrevoir des possibilités de modification des normes. Finalement, la résistance à l'idéologie dominante semble être une lutte pour repousser cette ligne et ainsi modifier ce que nous percevons comme « déviant » (ou, en allant encore plus loin, viser une suppression totale de cette ligne).

Cette lutte illustre le concept d'hégémonie, lequel réfère finalement à un « équilibre toujours passible d'être bouleversé » (Colandonato, 2015, paragr. 5), une « position de dominance fragile » [Notre traduction] (Milestone et Meyer, 2020, p. 18). Penser en termes d'hégémonie ou d'idéologie hégémonique plutôt qu'en termes d'idéologie dominante permet ainsi d'appréhender la production de significations comme un consentement provisoire plutôt que comme l'imposition d'une vision unique et stable du monde. Ainsi, l'hégémonie est fondamentalement instable puisqu'elle doit lutter et s'adapter pour maintenir cette position, ce qui peut se traduire par l'incorporation de certains éléments opposés de manière à « éviter la résistance dans un nouveau climat

social » [Notre traduction] (Milestone et Meyer, 2020, p. 18). Les normes liées au genre, par exemple, sont donc en constant changement puisqu'« afin d'être perçue[s] comme "naturelle[s]", [elles] nécessite[nt] d'être constamment réarticulée[s] à d'autres éléments idéologiques contingents, au sein de chaque nouvelle hégémonie » (Coladonato, 2015, paragr. 21).

Cela nous permet de comprendre que les discours et les représentations de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées ne servent pas uniquement à renforcer les normes hétérosexuelles mais peuvent bel et bien, dans certains cas, avoir un potentiel de bouleversement de ces normes. Le concept d'hégémonie permet d'entrevoir des possibilités de mutation des normes liées à l'identité sexuelle et de genre (Milestone et Meyer, 2020, p. 19). Il sera donc intéressant de voir, au cours de l'analyse de nos deux séries, quels éléments précis semblent présenter une potentielle subversion de l'hétéronormativité.

2.4- Les *gender studies* et la théorie *queer*

L'intérêt des chercheur.e.s en *cultural studies* pour l'étude des représentations médiatiques de groupes marginalisés a conduit ce champ de recherche à rejoindre les études de genre et la théorie *queer* (Maigret, 2013, p. 160). Les *gender* et *queer studies* font donc partie « d'un nouveau tournant [des *cultural studies*] encore plus constructiviste » incitant « non pas à se passer de la référence au réel mais à ne plus envisager ce dernier hors du processus d'interprétation » (Maigret, 2015, p. 24).

2.4.1- Les *Gender studies*

Cranny-Francis et al., définissent les théoricien.ne.s du genre comme les explorateurs de la manière dont nous pensons culturellement le genre, c'est-à-dire la manière dont la conception binaire de la féminité et de la masculinité construit notre perception des identités sexuées ainsi que la manière dont le rapport à l'hétérosexualité détermine nos conceptions de la féminité et de la masculinité (2017, p. ix). Les *gender studies* ont donc pour objet d'étude les identités sexuées et la construction sociale de la différenciation sexuelle. Leur objectif est, entre autres, de mettre en lumière les rapports de domination engendrés par la conception essentialiste, naturaliste et non constructiviste des identités sexuées (Sellier, 2005, p. 70-71 ; Bertini, 2007, p. 117-118). Les *gender studies* affichent pour cette raison un intérêt particulier pour l'étude des médias. Elles proposent « des analyses, des éclairages, des rapprochements entre les représentations [médiatiques] et [l]es mécanismes de domination sociale dont l'efficacité tient à ce qu'ils sont masqués » (Beugnet et. al., 2016, p. 1-2).

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la culture et les objets culturels comme les séries télévisées sont donc appréhendés comme des lieux de lutte pour le sens, de construction et de déconstruction des significations. Ainsi, l'analyse de productions culturelles avec une approche en *gender studies* consiste à mettre en lumière les mécanismes de construction et de déconstruction des discours sur le genre et la sexualité, ainsi qu'à mettre en valeur la « dimension performative du discours médiatique » (Sellier et Cervulle dans Beugnet et. al., 2016, p. 1-2), c'est-à-dire son rôle constitutif dans la (re)production des identités et discours sur le genre.

Au sein des études de genre, on tient généralement compte de l'intersection de l'identité sexuelle et de genre avec d'autres paramètres comme l'identité culturelle ou le statut socio-économique de manière à tenir compte des différentes formes d'oppression qui

peuvent s'exercer sur un individu. Le concept d'intersectionnalité a été développé par Kimberlé Crenshaw en 1989 afin d'exprimer dans un premier temps les oppressions vécues par les femmes noires aux États-Unis. Dans un entretien pour le journal *The Guardian*, elle définit le concept comme « a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects » (2017). L'intérêt de mobiliser cette approche réside dans le fait qu'elle « reconnaît que les systèmes d'oppression tels que le patriarcat, le suprémacisme blanc [white supremacy], l'hétéronormativité et le capitalisme s'imbriquent, désavantagent et privilégient les individus sur de multiples axes identitaires » [Notre traduction]¹⁵ (Harvey, 2019). L'approche intersectionnelle mobilisée dans le cadre d'un travail centré sur l'analyse de la représentation de la diversité sexuelle et de genre est donc un moyen de prendre en compte l'imbrication de différents facteurs d'oppression et de discrimination et ainsi d'accéder aux inégalités de représentation qui découlent de l'intersection entre l'identité sexuée et d'autres dimensions identitaires.

2.4.2- La notion de genre

La posture socioconstructiviste est largement partagée par les chercheurs en *gender studies* et pousse à conceptualiser le genre comme une construction, plus précisément « comme un ensemble construit des rôles et des responsabilités sociales assignées aux femmes et aux hommes à l'intérieur d'une culture donnée à un moment précis de son histoire » (Bertini, 2006, p. 118). Le genre est donc un outil de construction et de hiérarchisation des identités sexuées, puisque ce sont les interactions sociales entre différentes identités de genre qui leur donnent mutuellement du sens. Comme Bertini

¹⁵ Citation originale : « recognizes systems of oppression such as patriarchy, white supremacy, heteronormativity, and capitalism as interlocking and disadvantaging and privileging individuals at multiple axes of identity».

l'explique, le genre peut être conceptualisé comme un rapport social entre les individus, « se construisant, se validant et se légitimant mutuellement » (2006, p. 118). Dans la même optique, Judith Butler et d'autres théoriciennes féministes abordent le genre non pas comme un attribut, une caractéristique personnelle, mais plutôt comme un ensemble de relations se donnant mutuellement du sens (Butler, 2002, p. 13). Cette dernière définit en effet le genre comme « la stylisation répétée du corps, un ensemble d'actes répétés dans un cadre réglementaire très rigide qui se fige au fil du temps pour produire l'apparence d'une substance, d'un être naturel » [Notre traduction]¹⁶ (2002, p. viii).

Le travail de Butler est absolument fondamental pour les études de genre, puisqu'il décrit les mécanismes de construction de la relation causale entre le sexe, le genre et la sexualité. Selon elle, le corps n'a pas de signification avant d'être genré. C'est donc le genre, soit notre position au sein de ce système, qui nous attribue une signification et c'est la « cohérence » et la « continuité » entre le sexe qui nous a été attribué à la naissance, notre genre et notre sexualité qui nous rend intelligible (2002, p. 22-23). Butler qualifie également le genre de performatif, c'est-à-dire que c'est l'expression de genre (par anticipation d'une essence binaire de l'identité sexuée) qui le fait advenir. Puisque le genre est performatif, plusieurs éléments entrent ainsi en jeu dans sa construction, notamment les médias, que De Lauretis (1987) définit comme des « technologies de genre » ayant le pouvoir de contrôler les significations sociales et ainsi de produire le genre et ses représentations.

Il est également nécessaire de comprendre la relation entre le genre et l'orientation sexuelle puisque ce dernier élément sera largement présent dans notre analyse. Butler

¹⁶ Citation originale : « the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce appearance of substance, of a natural sort of being »

rappelle que les pratiques sexuelles ne créent en aucun cas des genres, mais que la catégorisation des genres dans le système binaire a un rôle de protection et de maintien de l'hétérosexualité (2002, p. xii). En effet, la naturalisation du désir hétérosexuel, caractérisé par un désir oppositionnel entre homme et femme, permet un renforcement du système binaire et l'établissement de ces deux identités de genre comme les seules légitimes. Selon Foucault, la catégorisation binaire des sexualités (c'est-à-dire l'hétérosexualité et les « autres ») renvoie donc à une lutte des classes et permet de maintenir la différenciation entre opprimé.e.s et privilégié.e.s (Ott et Mack, 2014, p. 217-218).

2.4.3- La théorie *queer*

De plus en plus de chercheur.e.s en études de genre mobilisent aujourd'hui une posture *queer* dans leurs travaux, ce qui permet de s'éloigner d'une hiérarchisation simpliste des représentations de la diversité sexuelle et de genre à la télévision. La théorie *queer* prône en effet une réfutation des connaissances normatives, une volonté de déconstruction des normes et des rapports de pouvoir engendrés par la classification et la catégorisation des sexualités et identités de genre (Ott et Mack, 2014, p. 215-216).

Ott et Mack (2014) proposent ainsi une définition du mot *queer* : selon eux, la notion de *queer* peut faire référence aux personnes dont la sexualité ne correspond pas au schéma traditionnel de l'hétéronormativité¹⁷, ou bien aux personnes qui rejettent une définition claire de leur sexualité et refusent donc d'y faire référence par des étiquettes qui ne seraient pas représentatives de leur réalité. Selon les auteurs, ces étiquettes

¹⁷ Pour rappel, l'hétéronormativité est définie par Parsemain comme la « croyance en un alignement naturel entre le sexe biologique, l'identité de genre, l'expression de genre et le désir sexuel » [Notre traduction] (2019, p. 1).

attachées notamment aux sexualités seraient finalement de simples raccourcis culturels ayant pour but de donner sens à des pratiques sexuelles et de maintenir des rapports de pouvoir liés à l'expression du genre et de la sexualité. Bien sûr, cette définition n'est pas uniquement applicable à la sexualité, mais bien à l'ensemble des dimensions de l'identité sexuée. Ainsi, sont considérés comme *queer* l'ensemble des personnages dont l'identité sexuée présente une résistance et par le fait même un potentiel de déconstruction des savoirs et des discours normatifs (Boisvert, 2020, p. 185 ; Coulomb-Gully, 2010). La théorie *queer* mobilisée dans les travaux sur l'identité sexuée¹⁸ s'applique donc à dénoncer la manière dont l'hégémonie s'articule dans les médias par la présentation de l'identité sexuée comme reposant fondamentalement sur un système binaire (de genres, de sexualités).

Dans le cadre de notre analyse, il sera donc important de garder ces notions en tête et ainsi de ne pas tomber dans une catégorisation binaire des représentations. En effet, l'objectif ne sera pas de clairement distinguer les personnages LGBTQ+ des personnages cisgenres et/ou hétérosexuels, mais de déterminer quels personnages présentent un potentiel *queer*, c'est-à-dire un potentiel de déconstruction des normes liées au genre et/ou à la sexualité. Ainsi, nous comprenons que les personnages se revendiquant ouvertement d'une identité LGBTQ+ ne seront pas les seuls sur lesquels pourra se concentrer notre analyse, puisqu'ils ne sont pas les seuls personnages à partir desquels peuvent émerger des discours sur la diversité sexuelle et de genre dans les séries. Nous incluons donc dans la catégorie des personnages *queer* ceux qui semblent offrir un potentiel de déconstruction de la cishétéronormativité.

¹⁸ La théorie *queer* n'est pas uniquement réservée aux travaux en *gender studies* puisqu'elle peut notamment être appliquée à l'étude de la temporalité, du rapport des individus à l'échec, etc. (Joyrich, 2014 ; Halberstam, 2011).

2.5- L'analyse des séries télévisées

2.5.1- Les représentations médiatiques et télévisuelles

Dans notre recherche, le concept de représentation a une grande importance puisque nous visons à analyser la manière dont la thématique de la diversité sexuelle et de genre est représentée dans deux séries de chaînes câblées.

Hall appréhende les représentations médiatiques comme des « pratique[s] signifiante[s] » dont le pouvoir réside dans la capacité à donner sens aux pratiques sociales, par la création d'une illusion de vision objective, mais aussi par la régulation d'imaginaires sociaux (dans Cervulle et Quemener, 2018, p. 76). Dans cette continuité, Martin explique que les représentations « fournissent les ressources à l'aide desquelles nous forgeons nos identités, [...] des idéologies qui donnent un sens au monde et à la place que nous y occupons » (2009, p. 270). Les étudier, c'est donc étudier le débat public, mettre en lumière les idéologies hégémoniques, mais aussi les idéologies marginalisées.

Ott et Mack expliquent également que le pouvoir des représentations télévisuelles réside dans la production de la majorité de nos connaissances symboliques¹⁹ (2014, p. 1-2). En effet, les significations et les connaissances sont envisagées comme des constructions émanant des pratiques signifiantes créées pour représenter des objets ou

¹⁹ Selon eux, il existe deux types de connaissances : les connaissances acquises par expérience sensorielle, c'est-à-dire celles que nous avons nous-même expérimentées grâce à nos cinq sens, et les connaissances symboliques (qui constituent la majorité de notre savoir) intégrées grâce à des intermédiaires (Ott, Mack, 2014, p. 1-2).

sujets. Elles encadrent donc la manière dont on accède au monde et participent à la construction d'une « *conscience collective* » (Durkheim dans Lash, 2007, p. 65).

Cette relation entre les représentations médiatiques et la société a engendré beaucoup d'articles qui tentent de déterminer le « réalisme » ou non de ces représentations. C'est particulièrement le cas pour les séries télévisées ; la communauté de chercheur.e.s semble être particulièrement divisée quant au réalisme des séries télévisées, puisque certains les considèrent comme un « miroir » de la société (Winckler, 2002; 2005), c'est-à-dire un reflet des pratiques et des valeurs sociales, alors que d'autres les considèrent comme un moyen de s'en émanciper. L'approche socioconstructiviste des *cultural studies* nous permet cependant de dépasser cette opposition et de penser les représentations comme des constructions sociales (Hall, 1997). Papin explique ainsi que « toute fiction est une hypothèse (plus ou moins) intelligente sur le monde représenté » et qu'elle propose donc « un certain point de vue [vraisemblable] sur le monde » (2010, p. 15). Il ajoute que les représentations télévisuelles sont des « interprétation[s] de ce qu'elle[s]représente[nt] », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas le reflet de la réalité, mais ne sont pas pour autant totalement en dehors de la réalité sociale puisque « texte et contexte n'opèrent jamais indépendamment » [Notre traduction] (Moritz, 1988, p. 2). Ainsi, étudier la télévision et ses représentations permet d'accéder à des significations, des débats qui préoccupent et structurent la société puisque son contenu peut être vu comme « [une] paraphras[e] de la réalité » (Esquenazi, 2014, p. 191). Ainsi, une telle approche nous permet d'appréhender les représentations des personnages LGBTQ+ et *queer* comme des pratiques signifiantes qui contribuent à médiatiser certaines visions concernant la diversité sexuelle et de genre.

2.5.2- Les discours télévisuels

Nous avons expliqué plus tôt que nous souhaitons nous intéresser aux discours sur la diversité sexuelle et de genre, plus précisément ceux développés par les chaînes câblées états-uniennes dans les séries présentant des personnages LGBTQ+. Il semble donc important de définir le concept de discours télévisuel.

Pour cette recherche, nous avons choisi d'utiliser la conceptualisation de discours proposée par Hall (1997). Il explique que le discours est un « système de représentation » [Notre traduction], un ensemble de représentations de la connaissance d'un objet ou d'un sujet précis (1997, p. 44). Selon Foucault, c'est le discours qui définit la manière dont on comprend, pense et parle d'un objet (Foucault dans Hall 1997, p. 44). Le pouvoir du discours réside dans sa capacité à construire l'existence « significative » d'un objet et donc de notre savoir sur ce dernier, puisque selon Foucault, « nous ne pouvons connaître les choses que si elles ont une signification » [Notre traduction]²⁰ (Hall, 1997, p. 45).

Selon Cervulle, c'est ce discours médiatique et son caractère performatif qui contribue donc à la « construction discursive d'identités de genre » (Cervulle dans Beugnet et al., 2016, p. 2). Ainsi, étudier les discours des chaînes câblées sur la diversité sexuelle et de genre peut permettre, notamment grâce à une mise en parallèle de ces discours avec le discours hétéronormatif, d'accéder à des potentiels déplacements idéologiques. Puisque « tout objet social n'a d'existence effective qu'à travers les discours qui circulent à son propos » (Esquenazi, 2000, p. 24), notre recherche nous permettra de comprendre quelles significations et quels savoirs sur l'identité sexuée émergent des

²⁰ Citation originale : « we can only have a knowledge of things if they have a meaning ».

productions analysées, et quels éléments présentent une potentielle subversion de l'hétéronormativité.

En résumé, notre recherche vise à mettre en lumière les orientations idéologiques de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans deux séries de chaînes du câble premium.

CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE

L'objectif de notre recherche est de trouver des éléments de réponse à la question suivante : *Comment la thématique de la diversité sexuelle et de genre est-elle abordée et représentée dans les séries de chaînes câblées états-uniennes Shameless (US) et Euphoria ?* Nous allons expliquer dans la section qui suit comment nous procéderons à l'analyse de ces productions sérielles. Pour ce faire, nous présenterons en détail les deux grandes étapes de notre méthodologie qualitative : l'analyse inductive des deux séries, suivie de l'analyse détaillée de plusieurs séquences choisies. Nous évoquerons également les difficultés liées à notre corpus, les limites de notre méthodologie, mais également sa pertinence.

3.1- Corpus

La spécificité de notre travail réside dans le fait qu'il existe peu d'écrits sur le sujet et sur les productions sérielles que nous allons analyser. Nous allons en effet analyser deux séries télévisées de *primetime* que nous avons présentées plus tôt : *Shameless* et *Euphoria*.

Shameless (US), dont la diffusion s'est achevée en avril 2021, est composée de 11 saisons, chacune comportant entre 12 et 14 épisodes d'environ une heure. *Euphoria* est

pour le moment composée d'une seule saison de 8 épisodes d'une heure environ²¹, ainsi que de deux épisodes « spéciaux » supplémentaires. Ces deux séries sont régies par un processus similaire de mise en feuilleton, c'est-à-dire que leur « unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur » (Benassi, 2017, p. 81). Nous avons décidé de travailler sur ce type de production, car il présente en général des arcs narratifs plus longs que dans les productions régies par un processus de mise en série. Cette mise en feuilleton engendre, à notre sens, des personnages et des récits identitaires plus détaillés, permettant potentiellement le développement de discours plus complexes sur l'identité de genre et la sexualité.

Dans un souci d'équilibre, nous n'analyserons qu'une saison de *Shameless*. Notre choix s'est porté sur la saison 7 (diffusée en 2016). La représentation d'identités *queer* dans cette saison semble avoir fait couler beaucoup d'encre, notamment grâce à l'introduction d'un personnage trans* et d'un « trouple » (Bowen, 2016 ; Escobedo Shepherd, 2016).

Afin d'analyser les deux séries, nous procéderons à une analyse en deux étapes qui nous permettra d'étudier les textes en détail malgré la longueur de notre corpus.

3.2- L'analyse textuelle

La complexité et la longueur de notre corpus nécessite la mobilisation d'une méthodologie adaptée et sur mesure. Plus qu'une simple méthodologie, l'analyse textuelle est en fait une « combinaison complexe de méthod[es] textuelles et de

²¹ La pandémie de la COVID-19 a causé l'arrêt temporaire du tournage de la deuxième saison d'*Euphoria*, repoussant ainsi sa diffusion.

perspectives critiques » [Notre traduction] (Creeber, 2006, p. 29) grâce auxquelles nous pouvons analyser le contenu, la forme et/ou les représentations d'un texte. Le terme « texte » renvoie ici à toute production culturelle et donc, dans notre cas, aux deux séries télévisées.

L'analyse textuelle consiste à faire « une supposition éclairée sur certaines des interprétations les plus probables qui pourraient être faites de ce texte » [Notre traduction]²² (McKee, 2001, p. 3). Cette méthode spéculative (Creeber, 2006, p. 26) semble particulièrement adaptée à notre question de recherche puisqu'elle est propice à l'étude de problématiques d'ordre représentationnel, comme la représentation et la construction télévisuelle du genre, mais également car elle permet d'effectuer une « lecture plus 'compréhensive' d'un texte » [Notre traduction] (Creeber, 2006, p. 29). Notre analyse sera donc un travail d'interprétation visant à faire ressortir les significations possibles de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les deux séries. Pour ce faire, notre méthodologie sera échafaudée en deux grandes étapes d'analyse : une première étape d'analyse inductive permettra de prendre en compte l'entièreté du récit des deux textes à l'étude, et sera suivie d'une analyse détaillée de certaines séquences²³. Comme l'explique Creeber, l'analyse textuelle peut prendre diverses formes et il est donc indispensable de préciser quelles approches vont être mobilisées (2006, p. 26), ce que nous ferons dans les sections qui suivent.

²² Citation originale: « an educated guess at some of the most likely interpretations that might be made of that text ».

²³ Dans le cadre de notre analyse, nous employons le terme « séquence » au sens de segment d'une production audiovisuelle avec une même unité thématique.

3.2.1- L'analyse inductive

Comme nous l'avons évoqué, la longueur considérable d'une série télévisée nous empêche d'analyser en détail chaque scène des deux saisons choisies. Afin de prendre en compte le maximum d'éléments, tout en ayant une vision d'ensemble des discours sur la diversité sexuelle et de genre dans ces deux séries, nous procéderons dans un premier temps à une analyse textuelle inductive.

Selon Thomas, le but de l'analyse inductive est de « permettre aux résultats de la recherche d'émerger des thèmes fréquents, dominants ou significatifs inhérents aux données brutes » (dans Blais et Martineau, 2006, p. 2). L'analyse inductive est principalement guidée par les intérêts de recherche et elle ne suit donc pas une méthodologie stricte. Ce type d'analyse interprétative consiste à prendre en compte des éléments précis et spécifiques afin d'aboutir à des résultats généraux (Blais et Martineau, 2006, p. 4-5). L'analyse inductive d'un texte, dans notre cas des deux séries, se fait par l'interprétation des données brutes qui sont elles-mêmes triées en fonction de leur pertinence vis-à-vis de la question de recherche (Martineau, 2006, p. 5-6).

L'analyse inductive s'attardera principalement à la narration et aux éléments discursifs. Il sera en effet question de voir comment les histoires des personnages sont construites, la place de la thématique de la diversité sexuelle et de genre dans le récit identitaire des personnages, de noter comment cette thématique est abordée ouvertement par les personnages, ainsi que de vérifier si l'utilisation de certaines stratégies narratives (analepses, scènes oniriques, etc.) contribue à la construction de visions et discours sur la diversité sexuelle et de genre.

Un des apports principaux de cette méthode d'analyse est qu'elle permet, par la condensation de données brutes, de « dégager les significations centrales » pour aboutir

à une catégorisation de thèmes récurrents (Macé, 2006, p. 19) et de discours liés à la diversité sexuelle et de genre (Blais et Martineau, 2006, p. 7). Cela nous permettra non seulement de comparer les résultats pour les deux séries, c'est-à-dire de voir quels éléments reviennent plus fréquemment, mais également de choisir certaines séquences sur lesquelles nous pousserons notre analyse. L'analyse inductive peut également permettre de découvrir d'autres éléments significatifs pour notre recherche que nous n'aurions pas anticipés.

3.2.2- L'analyse de séquences sélectionnées

Une fois l'analyse inductive terminée, nous pourrons procéder à la seconde partie de notre méthodologie, qui consiste en une analyse détaillée de certaines séquences des deux séries. Bien que notre recherche porte sur les deux saisons de nos séries, l'analyse détaillée de quelques séquences (environ une dizaine) de chaque texte, choisies en fonction de leur pertinence, permettra d'illustrer ou d'approfondir les résultats. Une fois encore, il importe de préciser quelles approches nous emploierons afin de procéder à l'étude.

Nous mobiliserons notamment une approche discursive (analyse critique de discours) qui nous permettra de prendre en compte les discours verbaux des personnages. Nous mobiliserons également une perspective d'analyse sémiotique. Ce type d'analyse vise à appréhender le texte comme un ensemble de signes créant des significations, permettant entre autres d'accéder aux différents niveaux de sens d'une production. Il sera notamment question de voir le rôle du visuel, des couleurs, de la constitution de l'image dans la construction de significations concernant la diversité sexuelle et de genre, ainsi que le lien entre les dialogues et les images. Autrement dit, dans le cas de notre recherche, nous voulons analyser ce qui est *dit* et *montré* de la diversité sexuelle

et de genre, quels éléments semblent alimenter le discours cishétéronormatif, ou au contraire quels éléments semblent présenter un potentiel de déconstruction de ce discours.

En résumé, notre analyse détaillée de séquences se concentrera sur les personnages, leur représentation visuelle, leurs interactions et ce qu'ils/elles disent à propos de leur propre identité sexuelle et de genre ou celle des autres. Notre analyse sera principalement portée sur le contenu visuel (représentation visuelle des personnages, mise en images) et les dialogues, bien que nous nous réservions la possibilité de prendre également en compte certains éléments extradiégétiques s'ils sont jugés pertinents à l'analyse (comme la musique à titre d'exemple). Ces éléments spécifiques pourront être remis en contexte grâce à l'analyse inductive réalisée au préalable.

Notre analyse n'aspire pas à produire une description « objective » des deux séries, mais bien à produire une interprétation de ces textes, dans une démarche compréhensive des discours sur la diversité sexuelle et de genre qu'ils construisent (Sepulchre, 2017, p. 134 ; Macé, 2006) et ce, en nous appuyant sur le cadre théorique précédemment présenté.

3.3- Limites et pertinence de l'analyse

Comme nous l'avons précédemment expliqué, les interprétations que nous allons réaliser des deux séries, au même titre que l'ensemble des travaux s'inscrivant dans une posture socioconstructiviste, ne représentent qu'« une signification parmi d'autres des phénomènes [que l'on] entend comprendre » (Manidi et Parini, 2001, p. 3).

Lors d'une analyse textuelle, le texte est en effet appréhendé comme le produit d'une interprétation. Ainsi, bien que les significations que nous allons faire émerger soient basées sur une analyse rigoureuse d'éléments concrets du texte, il faut garder en tête que celle-ci n'épuise pas l'ensemble des significations possibles. McKee nous rappelle d'ailleurs qu'il n'existe pas une seule « bonne » interprétation, puisque la réception du texte par le public peut amener une multitude de nouvelles significations (2001, p. 4). Bien que rigoureuse, notre analyse restera donc tout de même sujette à notre subjectivité.

Creeber explique que cette pluralité d'interprétations ne doit pas nous mener à relativiser les apports et, par le fait même, la légitimité des résultats découlant d'une analyse textuelle : il faut plutôt envisager les diverses significations d'un texte comme des éléments instables dont la mise en dialogue permet la création de discussions critiques (2006, p. 36). Pour cette raison, afin d'alimenter la discussion sur les significations des deux séries, nous envisagerons d'introduire ponctuellement, lors de notre analyse des éléments d'interprétation provenant d'autres membre du public²⁴. Cela permettra de valoriser la diversité d'interprétations dans le cadre de notre recherche. Ainsi, même si la polysémie des textes rend impossible l'aboutissement à une interprétation généralisable des séries, elle n'est pas pour autant une entrave à la pertinence de notre analyse. L'objectif de l'analyse textuelle n'est pas de déterminer de manière certaine quelles sont les significations véhiculées, mais plutôt d'établir des possibilités de significations, de révéler le « potentiel idéologique » [Notre traduction] des textes (Fürsich, 2009, p. 244, 249). La posture critique que nous adopterons vis-à-vis de nos résultats ainsi que leur contextualisation nous permettront ensuite de proposer des pistes de réflexion sur la manière dont une série télévisée de chaîne câblée états-unienne peut présenter et mettre en discours la diversité sexuelle et de genre.

²⁴ Nous pourrions notamment faire référence à des discussions de fans issues de blogs.

CHAPITRE 4 – ANALYSE DE *SHAMELESS* ET D'*EUPHORIA*

Dans ce chapitre, nous allons présenter les résultats de notre analyse inductive et de l'analyse de séquences détaillées de *Shameless* et d'*Euphoria*. Nous détaillerons dans un premier temps les résultats de notre analyse d'*Euphoria*, laquelle s'est principalement concentrée sur des éléments de type sémiotique et narratif. Nous discuterons notamment du rôle central de l'esthétique et des stratégies narratives dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans cette série.

La seconde partie de ce chapitre portera sur les résultats de l'analyse de *Shameless* portant principalement sur des éléments narratifs et discursifs. Nous aborderons entre autres le poids de cette thématique dans la série, les discours mobilisés par la série au sujet de la diversité sexuelle et de genre, en plus de procéder à une analyse détaillée des différents éléments qui nous semblent présenter un potentiel de déconstruction ou au contraire de confirmation de la cishétéronormativité.

4.1- L'analyse d'*Euphoria*

4.1.1- Présentation du récit

Euphoria pourrait être qualifiée de série à héros multiple, c'est-à-dire qu'elle propose « une configuration où plusieurs personnages remplissent simultanément l'actant sujet.

Le groupe prend donc la place du personnage principal » (Sepulchre, 2017, p. 231). Le récit suit la vie de Rue (Zendaya), une jeune étudiante aux prises avec des problèmes de drogue, ainsi que ses relations avec sa mère (Nika King), sa sœur (Storm Reid) et sa meilleure amie Jules (Hunter Schafer), tout en s'attardant également à un petit groupe de personnages, principalement des étudiants de son école, leur amis et leur famille (ANNEXE 1). Étant donné son rôle de narratrice omnisciente, Rue semble cependant bénéficier d'une importance légèrement supérieure aux autres personnages du récit. Chaque épisode d'*Euphoria* est dédié à la présentation détaillée d'un des personnages, de son enfance ainsi que de la problématique principale de son récit existentiel.

Le récit débute donc avec une présentation de la vie de Rue, de l'accouchement de sa mère quelques jours après les attentats du 11 septembre 2001, jusqu'à la sortie de Rue d'une cure de désintoxication où elle avait été placée après sa première surdose. L'on découvre ensuite sa jeunesse, ses problèmes de santé mentale, le décès de son père ainsi que sa rencontre avec Jules, une nouvelle étudiante de son école.

Le second épisode est, quant à lui, dédié au personnage de Nate (Jacob Elordi), capitaine de l'équipe de football de l'école. Le récit s'attarde notamment à un moment extrêmement marquant de son enfance, soit celui durant lequel il a découvert les vidéos pornographiques de son père, Cal (Eric Dane), lesquelles mettaient en scène ce dernier avec des personnes non cisgenres. Certaines caractéristiques du personnage sont mises de l'avant durant cet épisode, telles que ses questionnements concernant son identité sexuelle, de même que son besoin constant de contrôle sur son corps, sur les joueurs de son équipe de football, ou encore sur les filles qu'il côtoie. Sa relation avec Maddy (Alexa Demie), une cheerleader de l'école, est également approfondie.

Lors du troisième épisode, c'est le personnage de Kat (Barbie Ferreira), une amie de Maddy un peu plus timide, qui est approfondi. Cette dernière est représentée comme

ayant un rapport conflictuel à son corps. Toutefois, après qu'une vidéo pornographique d'elle ait été mise en ligne, Kat découvre le pouvoir de la sexualité et des pratiques BDSM²⁵ et l'impact positif que cela peut avoir sur sa confiance en elle et son rapport à son propre corps.

Le quatrième épisode s'attarde sur le personnage de Jules, sur son enfance, sa transition de genre, sa relation avec ses parents, l'abandon de sa mère ainsi que ses expériences sexuelles. Le récit aborde donc les aspects négatifs de son enfance, notamment le rejet de son corps qui ne lui correspondait pas, sa tentative de suicide et son séjour en institut psychiatrique, mais également des aspects positifs comme sa relation avec son père, son amitié avec Rue et l'acceptation de son corps et de sa transidentité durant son adolescence. Le récit s'attarde sur l'évolution des relations de Jules avec Rue ainsi qu'avec « Shyguy18 », un homme qu'elle a rencontré sur un site de rencontre mais qu'elle n'a encore jamais vu.

Le cinquième épisode est dédié au personnage de Maddy, une cheerleader populaire et la petite amie de Nate. Le récit nous mène à comprendre son rapport complexe à la sexualité, aux hommes et à la féminité à travers ses expériences de mini-miss. Durant cet épisode, nous suivons également l'évolution de sa relation amoureuse avec Nate après les violences physiques que ce dernier lui a infligées. Nate est par ailleurs exclus temporairement de l'école et Maddy est contrainte par ses parents à porter plainte contre lui.

²⁵ « Bondage, Discipline, Dominance, Submission, Sadism, and/or Masochism » (Simula, 2013 p. 71). Cette pratique est définie par Hebert et Weaver comme « a range of sexual preferences that generally relate to enjoyment of physical control, psychological control, and/or pain » (Hebert, Weaver dans Merriam-Webster (n.d)).

Le sixième épisode est dédié à McCay (Algee Smith), un ancien étudiant du lycée qui est désormais joueur de football et étudiant à l'université. Le récit met en lumière la pression imposée par son père afin qu'il réussisse à développer une carrière de joueur de football. L'on suit également l'évolution de sa relation avec Cassie (Sydney Sweeney), une étudiante convoitée par beaucoup de garçons du lycée.

Le septième épisode est consacré à Cassie : on découvre alors son contexte familial difficile et son rapport tout aussi compliqué à la sexualité, puisqu'elle est constamment exploitée sexuellement par ses partenaires. On suit également l'évolution de sa relation romantique avec McCay et la découverte de sa grossesse. Durant cet épisode, Jules quitte la ville pour rendre visite à deux de ses amies et entame une relation de nature indéterminée avec l'une d'entre elles.

Finalement, le dernier épisode se concentre sur tous les personnages et leurs tentatives de résolution de leurs problèmes. Le récit se conclut durant le bal de fin d'année des étudiant.e.s, au cours duquel les relations entre Nate et Maddy ainsi que Jules et Rue vont évoluer.

4.1.2- Une diversité sexuelle et de genre complexe et variée

La série *Euphoria* comporte une représentation de la diversité sexuelle et de genre que l'on pourrait qualifier de complexe. En effet, au cours du premier épisode de la série, aucun personnage n'est clairement identifié comme LGBTQ+. Or, ce sont généralement ces personnages qui sont le vecteur principal d'une représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les productions télévisuelles. Le fait que le récit n'explicite par d'emblée l'identité sexuelle et/ou de genre des personnages apparaît donc comme un élément important à prendre en considération. À titre d'exemple, c'est

seulement lors du quatrième épisode que le récit indique que Jules est une fille trans*, puisqu'on y aborde alors sa transition.

Bien qu'ils ne soient pas clairement identifiés comme LGBTQ+, notre analyse nous a malgré tout mené au constat qu'une grande partie des personnages de la série sont vecteurs d'une représentation de la diversité sexuelle et de genre. En effet, la série met en scène des personnages avec des préférences sexuelles qui semblent s'éloigner de l'hétéronormativité (entre autres Jules, Rue, Cal, Nate, Anna), ou encore des pratiques sexuelles non-normatives (Kat).

Le personnage de Kat, notamment, contribue à la représentation d'une plus grande diversité sexuelle à travers l'importance qu'accorde le récit à ses pratiques BDSM et à son activité de *camgirl*. Bien que l'augmentation de la représentation télévisuelle du BDSM participe à en faire une pratique de plus en plus « *mainstream* » (Weiss, 2006, p. 127), certains chercheurs maintiennent qu'il existe un lien fort entre ces pratiques et le discours *queer*. Simula explique en effet que le BDSM « enables participants to resist, transgress, and transcend heteronormativity and gender regulation » (2013, p. 71). La confiance en elle que lui procurent le BDSM ainsi que sa nouvelle activité de *cam-girl*²⁶ permettent, selon nous, d'induire un discours plus positif sur les différentes pratiques sexuelles. De plus, même si Kat est cisgenre et qu'elle se présente dans cette première saison comme hétérosexuelle, l'identité dominante et l'agentivité sexuelle qu'elle endosse au fur et à mesure des épisodes permet selon nous d'induire une certaine transgression des normes de la féminité hétérosexuelle, habituellement associée à la passivité.

²⁶ Selon Brasseur et Finez, l'activité de *camgirl* consiste à « poser devant une webcam, discuter en direct avec les téléspectateurs ou donner des représentations érotiques ou pornographiques en échange d'un paiement » [notre traduction] (2020, p. 2).

Par ailleurs, l'expression de genre du personnage principal, Rue, est non-normative, dans le sens où elle ne correspond pas aux standards de la féminité. C'est d'ailleurs évoqué par sa meilleure amie Jules lors de l'épisode final de la première saison lorsque cette dernière lui dit « And the fact that you usually dress like Seth Rogen, although you make it cute sometimes, like, it crushes my soul » (Épisode 1x08). Après que Jules ait habillé et maquillé Rue de manière très féminine (au sens d'une féminité préférentielle ou « emphasized femininity » (Milestone et Meyer, 2020, p. 20)), celle-ci rappelle une seconde fois la non-conformité de genre de son amie : « I like the way I dressed you, but I'm worried I fucked with your gender expression » (Épisode 1x08).

Dans un autre ordre d'idées, la relation entre Jules et Rue contribue selon nous à complexifier la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans la série. Le statut de leur relation n'est en effet pas abordé, ou en tout cas pas explicitement. À plusieurs reprises, les deux protagonistes font référence l'une à l'autre en utilisant le terme « best friend », ce qui pourrait nous laisser penser que leur relation est purement amicale. Cependant, certains éléments viennent contredire cette supposition puisque les deux personnages semblent très proches, tant physiquement qu'émotionnellement (voir ANNEXE 2). Certaines stratégies de mise en images et de composition sonore viennent d'ailleurs alimenter cette ambiguïté ; c'est le cas notamment de la première séquence où Jules et Rue sont ensemble dans l'épisode 1 (ANNEXE 2). Les deux personnages viennent en effet de se rencontrer lors d'une fête et Rue est particulièrement impressionnée par Jules qui a riposté violemment après avoir reçu des menaces de Nate. Alors que Jules est sur le point de rentrer chez elle à vélo, Rue lui demande si elle peut l'accompagner. La séquence qui s'ensuit présente les deux personnages sur le vélo de Jules, accompagnées par une musique très douce, un ralenti et une succession de plans rapprochés et de gros plans. Cette séquence semble ainsi suggérer le commencement d'un attachement romantique entre les deux protagonistes. Par ailleurs, les deux personnages s'embrassent à plusieurs reprises au cours de la saison.

Cependant, lors du sixième épisode, alors que les personnages se préparent à aller à la fête d'Halloween, plusieurs éléments semblent contradictoires et peuvent ainsi être déconcertants concernant la nature de leur relation. Par exemple, au début de l'épisode, Rue s'approche de Jules pour l'embrasser, mais cette dernière esquive. Un peu plus tard, alors que les deux personnages se tiennent la main, Jules lâche subitement Rue et affiche un visage sans émotions. Finalement, Jules, sous l'effet de l'alcool, embrasse Rue un peu plus tard dans l'épisode. L'ambivalence de leur relation est également mise en mots lors d'une discussion de Jules avec une de ses amies, TC :

TC (à Jules): Are you friends or special kind of friends?

Jules (à TC): Both I guess. [Épisode 1x06]

En plus de représenter une identité de genre non-normative, en tant que fille trans*, le personnage de Jules rompt également avec la monogamie, une valeur fondamentale de l'hétéronormativité. Ce personnage introduit en effet dans la série la thématique du polyamour lorsqu'elle explique à Rue, lors du dernier épisode, qu'elle est amoureuse d'elle, mais également d'Anna. Jules ne met par ailleurs jamais de mots sur son orientation sexuelle au cours de la première saison. Le seul élément concret mentionné au sujet de son orientation sexuelle provient d'une réplique de Rue, définissant Jules comme « Predominantly het'[hétérosexuelle] ». Cet élément est particulièrement intéressant puisque la série aborde principalement ses sentiments amoureux envers deux femmes. Cela semble donc contribuer à une représentation de la sexualité comme un élément complexe et fluide, plutôt que comme une orientation clairement catégorisable.

4.1.3- La représentation critique de masculinités toxiques et hégémoniques ainsi que de l'hétérosexualité compulsive

La complexité de la représentation de la diversité sexuelle et de genre que propose *Euphoria* nous semble également alimentée par l'inclusion du personnage de Nate, lequel permet à la série de proposer une vision critique des normes masculines.

Il est en effet possible d'associer ce personnage au modèle de la masculinité hégémonique, soit ce modèle de masculinité qui est « plus centra[l] socialement, ou davantage associ[é] avec l'autorité et le pouvoir social que d'autres [masculinités non-hégémoniques]» (Connell et Messerschmidt, 2015, p. 174)²⁷. De l'extérieur, Nate semble exercer une position de pouvoir forte puisqu'il correspond à ce que la société semble attendre de lui (Reed, 11 octobre 2019) : il est *quarterback* de l'équipe de football de son école, il est populaire auprès de ses camarades et des filles, il est en couple avec Maddy, une *cheerleader* exprimant une féminité préférentielle (au sens d'une « emphasized femininity », Korobov, 2011)²⁸, et il bénéficie aussi du rayonnement de son père qui « owns half the city » (Rue, épisode 1x04).

En plus du modèle de masculinité hégémonique, Nate peut carrément être associé au concept de masculinité toxique, lequel renvoie à « un ensemble de normes, croyances et comportements liés à la masculinité, qui sont préjudiciables aux femmes, aux hommes, aux enfants et à la société en général » (Sculos, 2017, p. 1). Plusieurs éléments

²⁷ Connell et Messerschmidt appuient sur le caractère relationnel de ce modèle hégémonique plutôt que dominant, mais également sur la diversité des masculinités hégémoniques (2019, p. 88, 90). Autrement dit, la masculinité hégémonique n'a de sens que lorsqu'elle est en présence d'autres formes de masculinités (« complicit, subordonate, marginalized, protest masculinities » (Connell, Messerschmidt, 2019, p. 86,87)) et elle subit constamment des modifications.

²⁸ La féminité préférentielle est définie par Korobov comme « a range of traditional femininity norms that encourage women to accommodate men's desires for sex, attractive female bodies, power, and control » (2011, p. 52).

associés à une masculinité toxique selon Sculos (2017) se retrouvent en effet chez le personnage de Nate, entre autres l'hypercompétitivité et la glorification de la violence, par exemple lorsqu'il attaque l'homme avec qui sa petite amie Maddy l'a trompé [épisode 1x02], lorsqu'il intimide et fait tomber Jules à vélo devant un de ses camarades [épisode 1x01], ou encore lorsqu'il adopte une attitude paternaliste et condescendante envers les femmes (notamment durant les séquences où il s'imagine protéger Maddy à tout prix [épisode 1x02], ou encore lorsqu'il lui demande de changer de tenue car elle ressemble selon lui à une « prostituée » (*hooker*) [épisode 1x04]). Cette masculinité toxique semble être développée par le personnage comme un mécanisme de protection afin de conserver sa position de pouvoir vis-à-vis des autres. En effet, l'on apprend dans le second épisode que Nate fréquente un site de rencontre pour gays, grâce auquel il entretient une relation virtuelle avec Jules sans que cette dernière ne soit au courant qu'elle parle réellement à Nate. Bien que ce dernier se soit en effet inscrit sur un site de rencontre pour gays, il nie toute attirance envers les hommes à plusieurs reprises : « plus, I'm not gay » (Nate, épisode 1x03), « I'm not into guys » (Nate, épisode 1x08). Plus qu'un refus d'accepter ses propres désirs, Nate s'oppose ouvertement à la conception plus fluide de la sexualité proposée par les autres personnages :

Maddy (à Nate): I don't mind if you're into guys.

Nate: I'm not into guys.

Maddy: Sexuality is a spectrum.

Nate: What the fuck are you talking about?

Maddy: No one's a 100% straight or a 100% gay.

Nate: That is a 100% bullshit. [Épisode 1x08]

De manière encore plus forte, Nate semble adopter un comportement violent lorsque quelque chose vient menacer sa position hégémonique. C'est le cas notamment lorsqu'il se bat contre Tyler [épisode 1x02], l'homme avec qui sa copine Maddy l'avait trompé durant une fête. En plus d'illustrer son attitude paternaliste, parfois même infantilissante envers Maddy, cela met en lumière l'importance de cette dernière dans

l'expression de sa masculinité et dans le maintien de sa position de pouvoir. Le fait que Maddy exprime une féminité pouvant être qualifiée de préférentielle (Milestone et Meyer, 2010, p. 20) permet en effet à Nate de confirmer son adhésion au script de la masculinité hétérosexuelle.

En effet, Maddy semble correspondre aux critères de beauté associés à la féminité moderne : elle est mince, ses vêtements mettent en valeur ses courbes, elle a un visage symétrique avec des « pommettes saillantes » et des lèvres pulpeuses (Dortier, 2008). Sa pratique du *cheerleading* lui permet également de correspondre au critère du corps « attractif ». Le *cold open*²⁹ du cinquième épisode, dédié à Maddy, résume par ailleurs l'identité de ce personnage. La description que Rue, en tant que narratrice, fait de Maddy rejoint parfaitement les autres caractéristiques de la féminité préférentielle auxquelles fait référence Korobov (2011). Le personnage de Maddy semble de plus alimenter la quête de contrôle et de pouvoir de Nate.

Rue (en tant que narratrice omnisciente) : [Maddy] could tell how much it meant [pour Nate qu'elle soit vierge] [...] that she was a hundred percent his. [...] But that's the thing with guys like Nate: they don't want a person, they want something they can own and possess. [...] She also watched a lot of porn, not because it turned her on or anything, it didn't [...]. She wanted Nate to feel good about the way he fucked. Because if you make a guy feel confident and powerful, well, they'll do anything. [Épisode 1x05]

Cependant, lorsque des événements viennent potentiellement menacer la position de pouvoir de Nate, celui-ci adopte un comportement violent qui illustre la dépendance du personnage envers une conception de la masculinité en tant que pouvoir. Par exemple lors du quatrième épisode, Maddy (sous l'effet de drogues) insulte la mère de

²⁹ Le *cold open* est une entrée abrupte dans l'univers diégétique. Cela signifie que le récit commence avant même la présentation d'un générique ou des crédits (O'Sullivan, 2010, p. 65).

Nate et ridiculise toute sa famille en public durant un carnaval. Cet événement est particulièrement important pour la famille de Nate puisqu'ils ont l'habitude de participer et de remporter le concours du meilleur chili qui s'y déroule chaque année. Ce comportement représente donc une menace à la position de pouvoir de Nate mais aussi plus largement à celle de sa famille, menace à laquelle il répond en étranglant Maddy.

Dans un même ordre d'idées, lors du quatrième épisode, Jules rencontre enfin « ShyGuy118 » et se rend compte que Nate est l'homme qui se cache derrière ce pseudonyme. Nate semble relativement calme et sincère lorsqu'il lui explique s'être livré à elle et qu'il se sent plus proche d'elle que de n'importe qui d'autre. C'est à partir du moment où Jules explique qu'elle n'a pas confiance en lui que le comportement de Nate change. La vision hétérosexiste de l'identité sexuée de Nate le mène à voir les organes génitaux comme l'indicateur de la sexualité et donc de l'orientation sexuelle. Bien que Jules s'identifie comme femme, le fait qu'elle ait un pénis est interprété par Nate comme étant le signe d'un désir non-hétérosexuel qu'il se doit de réprimer. Jules, grâce aux révélations dont Nate lui a fait part, aurait ainsi le pouvoir de témoigner publiquement de ce qu'il considère comme ses désirs non-hétérosexuels. Elle pourrait ainsi exposer Nate, mais aussi son père avec qui elle avait également eu une relation sexuelle lors du premier épisode. Nate change alors de ton et commence à la menacer.

En ce sens, la masculinité toxique dans la série semble plutôt être représentée comme une réponse, une protection de Nate face à l'hétérosexualité compulsive ou obligatoire (« compulsory heterosexuality » (Seidman, 2009)) associée à la masculinité. Seidman définit ce concept comme un « ordre hiérarchique entre les sexes [...] ancré dans les psychismes occidentaux, les systèmes de classification, les organisations sociales et les

rituels publics » [Notre traduction]³⁰ (2009, p. 19). Cette hétérosexualité compulsive est illustrée plus explicitement lors du *cold open* du second épisode dédié à Nate. Cette séquence détaille notamment le rapport de Nate à la sexualité, aux organes génitaux et à l'attirance physique. Nous y sommes notamment mis au fait de l'inconfort de Nate en présence d'organes génitaux masculins. La succession de gros plan sur les pénis de ses camarades ainsi que sur le visage de Nate met l'accent sur la gêne qu'il semble ressentir. Au cours de cette séquence, Rue, la narratrice omnisciente, nous présente également les éléments que Nate aime et n'aime pas chez les filles :

Rue (en tant que narratrice omnisciente) : He made a long mental checklist of the things he liked and disliked about women. He liked tennis skirt and jean cut-offs but not the kind so short you could see the pockets. He liked ballet flats and heels. He hated sneakers and dress shoes. What was fine was sandals, as long as they were worn with a fresh pedicure. He liked thigh gaps, hated cankle. He liked tan lines, long necks, slender shoulders. He liked good posture and fruit-scented body mist. He liked full lips, and small noses. He liked chokers, but the lacy ones with flower cutouts or delicate patterns. He hated girls who sat like boys, talked like boys, acted like boys. [Épisode 1x02]

Cette liste accompagnée d'une succession rapide d'images illustrant les propos montre, selon nous, le caractère construit de la sexualité de Nate lié à l'intériorisation de l'hétérosexualité compulsive. Cette séquence semble en effet illustrer la tentative de Nate de se distancer de tous les éléments s'éloignant du schéma typique de l'hétéronormativité. Selon nous, cette séquence permet donc de mettre en lumière l'hétérosexualité compulsive, mais aussi de proposer une réflexion critique sur ses conséquences, comme l'imposition de certains standards physiques précis chez les filles ainsi que l'inconfort de Nate face à tous les éléments sortant du schéma typiquement hétérosexiste.

³⁰ Citation originale : « sexual-gender hierarchical order [...] embedded in Western psyches, classification schemes, social organizations, and public rituals».

Les méfaits de l'hétérosexualité compulsive ou obligatoire sont également illustrés par Cal, le père de Nate. Alors qu'il était enfant, Nate a découvert les fantasmes sexuels de son père en visionnant ses vidéos pornographiques cachées dans son bureau, lesquelles mettent en scène Cal avec des personnes non-cisgenres. Lorsqu'il apprend que son fils a découvert ses vidéos, Cal s'empresse d'expliquer à Nate le danger que représente le fait d'endosser une identité sexuelle et de genre non-normative, ainsi que l'incompatibilité d'une telle identité avec une position de pouvoir :

Cal (à Nate enfant) : You're a strong man, Nathanael, I knew it from the moment you were born. You got an iron will, thrive determination. I always admired that in you, because someday it will lead you to greatness. But no one in this world will ever root for you. They'll see what I see, and they'll despise you for it. Sometimes you'll know but sometimes you won't. But the farther you go the sharper their blade. Just don't ever give them an opening. [Épisode 1x02]

Bien qu'au cours de cette séquence, Cal pousse son fils à adopter une identité forte, sans émotions et basée sur l'expression d'une masculinité hégémonique, il semble lui-même être victime de ses propos. L'on peut le voir notamment lors d'une discussion intime qu'il a ultérieurement avec Minako, un.e de ses partenaires sexuel.le.s :

Cal (à Minako): Do you think this stuff [ses désirs non-hétérosexuels refoulés] affects them, even if they don't know it ?

Minako (à Cal): I don't know.

Cal: Do you think hiding it creates the same thing in them?

Minako: Honey I don't know, everyone knows who I am.

Cal: You know, I spent my whole life trying to keep this part of me separate. But I feel like it's poisoned everything. I thought I was doing what's best for everybody and then I look at my boys and they have so much anger. Not just anger but rage and it scares me. Because it's too late, it's always gonna be inside them. [Épisode 1x05]

Nate et Cal représentent donc de l'extérieur, le parfait exemple d'hommes puissants suivant le schéma typique de l'hétéronormativité, tant en ce qui concerne leur vie

familiale, amicale que professionnelle. Cependant, leur représentation se complexifie au fur et à mesure des épisodes, de manière à présenter une critique de l'hétérosexualité compulsive ainsi que des normes imposées à l'expression de la masculinité. En effet, la toxicité de la masculinité des deux personnages est présentée dans la série comme une conséquence de l'hétéronormativité et du cissexisme. En représentant le caractère socialement construit de la masculinité hégémonique et de l'hétéronormativité ainsi que les scripts qui y sont associés, la série tend donc à dénaturiser et à déconstruire ces normes.

De plus, le fait que Jules soit représentée comme une menace pour Cal et Nate (dans le sens où elle est la seule à connaître leur réelle identité et a donc la possibilité de le révéler) peut être interprété comme une tentative de renversement de la *victim trope* habituellement associée à la représentation de la jeunesse *queer* (Marshall, 2010, p. 66, 67). En effet, c'est Jules, ouvertement *queer*, qui est en position de pouvoir. Plutôt qu'une récompense de l'hétérosexualité, c'est l'identité sexuelle et de genre non-normative assumée de Jules qui est récompensée.

La diversité sexuelle et de genre est donc omniprésente au sein d'*Euphoria*, mais comme nous l'avons vu, elle ne repose pas uniquement sur la représentation de personnages clairement identifiés comme LGBTQ+, mais aussi sur la déconstruction et dénaturalisation des normes sexuelles et de genre. Cela permet, selon nous, de ne pas présenter la diversité sexuelle et de genre comme *autre*. Bien au contraire, cela induit selon nous un renversement de l'hétéronormativité dans le sens où l'on rompt avec l'opposition nette entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, en plus de chercher à dénaturiser les discours normatifs concernant l'identité et la sexualité.

4.1.4- La mise en images et la narration *queer* de la série

4.1.4.1- Les deux visions de l'identité sexuée soutenues par l'esthétique de la série *Euphoria*

Comme nos propos précédents l'illustrent, nous retrouvons dans la série *Euphoria* deux visions diamétralement opposées de l'identité sexuée, portée par des personnages différents. La première vision, illustrée par le personnage de Nate, est plutôt négative et dystopique. Le personnage illustre le refoulement des désirs non-hétérosexuels ; il est agressif, violent, manipulateur et adopte un comportement toxique envers plusieurs autres personnages. La seconde vision, relativement positive, est illustrée par le personnage de Jules. Jules représente en effet la liberté, l'acceptation sans limite de son identité et de ses désirs, voire une identité en constante évolution, rompant avec la catégorisation stricte des identités prescrites par l'ordre cishétéronormatif.

Notre analyse nous a permis de constater que ces deux visions opposées sont soutenues par un jeu de couleurs très présent tout au long de la série, ce qui confère d'ailleurs à l'œuvre une esthétique assez particulière (voir ANNEXE 3). La présence de Nate est en effet souvent accompagnée par du rouge, et celle de Jules par du bleu. La coprésence de ces deux visions semble illustrée par les images promotionnelles de la série qui rassemblent ces deux couleurs et qui font donc du violet *la* couleur de la série.

4.1.4.2- La symbolique chromatique

L'omniprésence du violet dans la série, qu'elle soit sous cette forme ou supportée par l'opposition constante entre le bleu et le rouge, nous amène donc à nous pencher sur la signification de ces couleurs.

Les travaux effectués sur la symbolique des couleurs semblent associer le bleu à des caractéristiques majoritairement positives comme l'infini, le romantisme, la mélancolie, le calme, l'amour ou encore la paix (« Signification des couleurs », s.d. ; « Fiche °1 : la symbolique des couleurs », s.d). Au contraire, le rouge semble renvoyer à des éléments beaucoup plus forts comme l'érotisme, le dynamisme, la créativité, le feu, voire posséder des connotations négatives comme le danger, l'interdiction, le tabou ou encore la transgression (Divard et Urien, 2001, p. 16). Ces éléments semblent donc témoigner d'une volonté d'illustrer deux expressions opposées mais irrémédiablement complémentaires de l'identité *queer* dans la série.

Bien que généralement associée à la spiritualité, à la royauté ou encore au désir, (Giroux, 25 janvier 2016 ; Hastings, 2020) le violet renvoie aujourd'hui directement à la diversité sexuelle et de genre, plus précisément à la communauté *queer* (Prager, 2020). En effet le violet, originellement associé à la féminité, au féminisme, puis au lesbianisme, représente aujourd'hui la « diversité » et est un des symboles de la lutte LGBTQ+ (Carney, 9 mars 2017 ; Bibliothèque publique d'information – Paris, 30 septembre 2020). L'utilisation importante de ce jeu de couleurs, à l'aide notamment de l'éclairage au néon que nous retrouvons dans plusieurs séquences, permet donc selon nous d'alimenter l'intensité dans la série, c'est-à-dire d'illustrer de manière concrète et exacerbée les émotions, les sentiments des personnages. Par le fait même, cette prépondérance du violet peut être considérée comme une volonté de créer une esthétique *queer* dans la série et, ce faisant, de rappeler la centralité des thématiques de la diversité et de la fluidité sexuelle et de genre.

4.1.4.3- L'apparence physique des personnages et l'esthétique de l'excès

L'« esthétique *queer* » de la série *Euphoria* semble également être alimentée par les *looks* des personnages. En effet, les maquillages ainsi que les vêtements des personnages pourraient référer au style camp, défini par Susan Sontag comme « one way of seeing the world [...] not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization » (1964, p. 2). Les maquillages présents dans la série sont en effet très excessifs, colorés, et présentent une rupture avec l'utilisation habituellement plus « naturelle », moins visible, du maquillage dans les séries télévisées du même genre (ANNEXE 4). Cela rejoint donc directement la pensée de Sontag qui place le style camp dans une relation d'opposition avec le naturel : « rien dans la nature ne peut être camp » [Notre traduction] (Sontag, 1964, p. 3). Les jeux de lumières colorées, les vêtements mais surtout les maquillages des personnages font en effet rupture avec le « naturel », dans le sens où ils illustrent un certain « excès ». Dvoskin explique d'ailleurs que cet excès permet de dépasser les cadres normatifs du genre puisqu'il permet au public d'appréhender ces identités³¹ « as a construction, rather than a 'natural' state » (2016, p. 94), ce qui, par le fait même, en fait des identités *queer* (2016, p. 98). DeFrantz explique par ailleurs que le pouvoir de l'excès réside dans sa capacité à « bousculer le commun, résister à l'hégémonie » [Notre traduction]³² (2002, p. 102). Dans un même ordre d'idées, Halberstam expose le pouvoir de déconstruction, et par le fait même de dénormalisation, de l'excès : « l'excès est *dés-intégrant* ; l'excès est QUEER » (surlignage dans le texte original) [Notre traduction] (Halberstam, 2006, p. 98). Dans *Euphoria*, l'excès est donc omniprésent, tant dans la présentation visuelle des personnages que dans la mise en images ou même la narration, ce qui contribue selon nous à la construction d'une réelle esthétique *queer*.

³¹ Dans cet article, Dvoskin traite des Divas.

³² Citation originale : « disrupting the everyday, resisting hegemony ».

4.1.4.4- Les stratégies narratives et la mise en images *queer*

Plusieurs stratégies narratives et de mise en images sont également mobilisées dans *Euphoria* afin de créer ce que l'on pourrait appeler une « atmosphère *queer* ».

La chronologie de la série participe premièrement à déstabiliser les spectateur.rice.s, puisqu'elle n'est pas linéaire. Les premières minutes de chaque épisode sont en effet consacrées à la présentation d'un des personnages principaux (*cold open*³³), de sa jeune enfance à aujourd'hui, de manière très rapide. Cet élément est constant et permet d'accentuer « l'intensité » de la série puisque les spectateur.rice.s sont directement plongé.e.s dans l'univers fictionnel. Le reste de l'épisode ne suit pas davantage une chronologie linéaire, puisqu'il est possible de retrouver de multiples *flashbacks*, *flashforwards* ainsi que des changements de focalisation ou encore des scènes oniriques. À titre d'exemple, dans le premier épisode, nous retrouvons un *cold open* dédié à la jeunesse de Rue ainsi que deux *flashforwards*, trois scènes oniriques et quatre *flashbacks*.

La bande sonore participe elle aussi à la déstabilisation des spectateur.rice.s puisqu'elle est loin d'être uniforme et linéaire. En effet, elle est ponctuée de nombreux changements abrupts, de telle sorte qu'une musique techno assez forte et intense peut être interrompue ou suivie par une musique très douce, mélancolique ou romantique. À titre d'exemple, lors du premier épisode, le titre *When I RIP* est soudainement remplacé par un silence, puis par les bruits de respiration de Rue [épisode 1x01, 5.19 minutes]. En restant dans la thématique de la musique, la dernière séquence du dernier épisode de la saison 1 *d'Euphoria* nous semble participer elle aussi à la déstabilisation des spectateur.rice.s. En effet, après que Rue ait ingéré de la drogue, la séquence se

transforme en scène musicale onirique. On la voit chanter et interagir avec sa mère, sa sœur, son père puis danser avec un groupe de chanteurs, de danseurs et un orchestre. En plus de participer à l'intégration dans la série d'un certain « excès » dont nous avons parlé précédemment, cette séquence participe également à la complexification de la notion de réel et ainsi à l'obscurcissement de ce que les spectateur.rice.s perçoivent comme réel ou imaginaire dans la série.

En résumé, tous ces éléments mis ensemble participent non seulement à la complexification de la narration, de l'esthétique et de la bande sonore de la série, mais également à la création d'un environnement illustrant la stylisation et l'excès, donc une esthétique *camp* (Sontag, 1964, p. 2). Selon Sontag, la sensibilité au style *Camp* n'est pas universelle et elle passe par l'appréciation de son artificialité et des normes qu'elle déconstruit. C'est la volonté de déconstruction des normes au fondement du style *Camp* qui participe, selon nous, à la création d'une esthétique *queer* dans *Euphoria*. Cependant, Sontag rappelle l'importance de l'étape de la réception dans la construction du style *camp*. En effet, ce style est initié par le créateur de l'objet en question, mais il n'est confirmé que par la perception de l'audience (ou du moins de la partie des spectateur.rice.s qui arriveront à capter la « sensibilité » du style *camp*) comme tel. Cet élément renforce donc la polysémie du texte, puisque tous les spectateur.rice.s d'*Euphoria* n'auront pas nécessairement la même sensibilité à ce style.

De plus, certains éléments semblent démontrer une volonté de déconcerter les spectateur.rice.s, bousculer leurs attentes par exemple en termes de linéarité de la chronologie. Cela a pour effet, selon nous, de créer un « environnement *queer* » caractérisé par son irrégularité et son étrangeté, et induisant la déconstruction des connaissances normatives, « la subversion de l'ordinaire » (Joyrich, 2014, p. 34).

4.1.5- *Euphoria* : entre discours *queer* et hétéronormé

Afin d'analyser en profondeur la représentation de la thématique de la diversité sexuelle et de genre, il nous semblait important de nous pencher également sur les discours proposés par la série. Notre analyse nous a ainsi permis de mettre en lumière des éléments opposés : si certains discours semblent endosser une vision *queer*, d'autres moments proposent au contraire un discours plus hétéronormé ou hétérosexiste.

En effet, un grand nombre d'éléments présentent un potentiel de déconstruction de l'hétéronormativité. Le discours de Jules au sujet de la féminité lors de l'avant-dernier épisode permet notamment d'introduire une vision beaucoup plus fluide de l'identité et de l'expression de genre que celle prescrite par l'hétéronormativité. Premièrement, elle présente la féminité non pas comme une caractéristique innée, mais comme quelque chose d'atteignable : « In my head it's like, if I can conquer men then I can conquer femininity. » (Jules à Anna, épisode 1x06)]. Elle présente également la féminité comme un cheminement, quelque chose que l'on peut dépasser, ce qui rompt ainsi avec une vision binaire et essentialiste de la féminité/masculinité :

Anna (à Jules): So have you?

Jules: Have I what?

Anna: Conquered femininity?

Jules: I don't know. But it's not even like I want to conquer it, it's like I want to fucking obliterate it and then move on to the next level. [Épisode 1x06]

Son discours sur la féminité suggère ainsi une nouvelle posture, plus fluide, vis-à-vis de l'identité de genre. Cela alimente donc une vision *queer* de l'identité sexuelle et de genre, puisqu'on met en lumière son caractère « provisoire et contingent » (Dallas, 2014, p. 18).

Comme nous l'avons précisé précédemment, le fait que Jules ne soit pas cisgenre n'est abordé clairement qu'au quatrième épisode. Certains éléments des trois premiers épisodes peuvent certes indiquer au spectateur qu'elle est trans*, mais ces éléments ne sont pas explicités ; ils sont au contraire normalisés et l'attention des spectateur.rice.s n'est pas particulièrement portée sur ces derniers (voir ANNEXE 5). De plus, son prénom (bien que l'on ne sache pas si c'est le prénom qui lui a été attribué à la naissance ou non), ne donne pas d'indication sur son genre puisque c'est un prénom neutre. Ainsi, la série présente une vision « normalisée »³⁴ de la transidentité puisqu'elle n'est pas mise au premier plan et qu'elle n'est pas primordiale dans le cheminement narratif de Jules.

L'orientation sexuelle des autres personnages n'est pas non plus abordée concrètement, laissant les spectateur.rice.s dans le flou. Même si leurs pratiques et leurs préférences sexuelles sont pour la plupart mises en image, elles ne semblent pas être des indicateurs fiables de leur orientation sexuelle ou romantique. Le soutien des parents des personnages alimente également cette fluidité dans la représentation générale de l'identité sexuée. La mère de Rue, par exemple, n'a aucune réaction particulière lorsqu'elle apprend que sa fille est dans une relation (dont la nature n'est pas explicitée, mais va au-delà de la simple amitié) avec une fille, à savoir Jules. Dans un même ordre d'idées, lors du quatrième épisode, la sœur de Rue dit naturellement à Lexie, la meilleure amie de Rue, qu'elle pense que sa sœur est amoureuse de Jules. La série ne met d'ailleurs pas en scène le *coming-out* de Jules afin de faire part à son père de sa transidentité. Ces deux personnages semblent être proches et le père de Jules semble la soutenir dans son cheminement identitaire. Cette absence d'arcs narratifs autour du *coming-out* des personnages ainsi que la représentation du soutien émotionnel de leurs

³⁴ Ce terme est discuté plus en détail au cours de la section 5.2 du mémoire.

parents alimentent, selon nous, une vision plus fluide et plus large de l'identité sexuée, en plus d'encourager une rupture avec une conception hétéronormée de cette dernière.

Cependant, nous avons aussi constaté que certains éléments discursifs de la série semblent au contraire renforcer une vision plus hétéronormée de l'identité sexuée. C'est le cas de l'expression de genre des personnages. Mis à part Rue qui n'exprime pas une féminité préférentielle exacerbée, les expressions de genre des autres personnages récurrents apparaissent peu variées. En effet, la série présente une vision relativement binaire de l'expression de genre puisque la grande majorité des personnages s'identifiant comme *femme* adoptent une expression de genre très féminisée (au sens de « féminité préférentielle »), et inversement pour ceux s'identifiant comme *homme*. Ce manque de diversité dans la palette d'expressions de genre présentée a pour conséquence, à notre sens, de maintenir une certaine vision binaire du genre (bien que le lien entre le sexe et le genre soit affaibli par la représentation du personnage trans* de Jules).

Finalement, la série semble également proposer une critique de la fluidité, de l'indétermination et du « flou » emmenés par l'identité *queer*. Cela se traduit concrètement par les malentendus fréquents entre les personnages au sujet du statut de leurs relations, mais aussi par une critique directe de la capacité de Jules à aimer deux personnes à la fois (et donc une critique du polyamour) dans le tout dernier épisode indépendant³⁵, diffusé fin janvier 2021.

³⁵ La pandémie de Covid-19 a en effet repoussé le tournage de la seconde saison *d'Euphoria*. Cela a poussé les producteurs à tourner deux épisodes indépendants ne mettant en scène que peu de personnages, en attendant de pouvoir filmer la seconde saison dans de meilleures circonstances.

Conclusion

En résumé, *Euphoria* offre une représentation variée et complexe de la diversité sexuelle et de genre. L'omniprésence de cette diversité, l'absence de focalisation narrative des personnages non-normatifs autour de leur *coming-out*, ou encore la représentation positive du soutien des parents des personnages permettent de proposer une vision inclusive de la diversité sexuelle et de genre, autrement dit de ne pas la présenter comme une anomalie, de ne pas la confiner à l'altérité.

La représentation de personnages *queer* semble également être appuyée par d'autres aspects plus formels, dont la narration, la mise en image et les tenues des personnages. Ces éléments permettent de créer un visuel et une ambiance générale qui pourraient être associés à une esthétique *queer*. Cette ambiance permet selon nous d'inclure tous les personnages dans le discours *queer* et d'effacer la limite claire entre hétérosexualité et « *queerness* ».

Notre analyse a finalement mis en lumière la pluralité des discours sur la diversité sexuelle et de genre que nous retrouvons dans *Euphoria*. Il est en effet possible d'y trouver plusieurs discours *queer* qui contribuent à une déconstruction des normes relatives à l'identité sexuée. Cependant, il nous a également été possible d'entrevoir quelques concessions à ce discours par le biais de l'introduction de certains éléments narratifs qui semblent au contraire conforter davantage une vision hétéronormée et hétérosexiste de l'identité sexuée.

4.2- L'Analyse de la série *Shameless*

La série *Shameless* propose un univers et un ton radicalement différents d'*Euphoria*. Elle pourrait être classée dans le genre hybride de la *dramedy*, soit un genre « mélangeant [...] des éléments comiques et dramatiques » aboutissant à « un texte hautement complexe » [Notre traduction]³⁶ (Lancioni dans Salamova, 2016, p. 36). L'esthétique sans artifice de la série, les personnages ainsi que les péripéties sont fortement influencés par ce genre hybride illustrant « la complexité et l'ambiguïté d'une expérience quotidienne où le sublime et l'ordinaire, le triste et le joyeux, sont toujours entremêlés » [Notre traduction]³⁷ (Salamova, 2016, p. 44). Dans cette série, ce sont surtout les dialogues qui sont porteurs de sens et ils auront donc une grande importance dans notre analyse.

4.2.1- Présentation du récit

Shameless suit la vie de la famille Gallagher (Liam, Carl, Debbie, Ian, Lip, Fiona, Frank et Monica) et de leurs ami.e.s (V, Kev et Svet), dans le quartier défavorisé du *South Side* à Chicago. Les personnages tentent de résister à un système social qui ne les favorise pas, tout en essayant de naviguer à travers des problématiques identitaires et leurs ambitions professionnelles.

A la fin de la sixième saison, beaucoup de choses ont changé pour les personnages. Debbie Gallagher (Emma Kenney) vient d'avoir un bébé ; Ian Gallagher (Cameron

³⁶ Citation originale : « weaving [...] comic and dramatic elements » [...] « a highly complex text ».

³⁷ Citation originale : « the complexity and ambiguity of an everyday experience where the sublime and the banal, the sad and the funny, are always intertwined ».

Monaghan) a un nouveau petit ami, Caleb (Jeff Pierre), un pompier. Après que V (Shanola Hampton) ait annoncé à son conjoint Kev (Steve Howey) qu'elle a eu des relations sexuelles avec Svetlana (Isidora Goreshter), une ancienne prostituée Russe travaillant dans leur bar, et qu'elle est amoureuse d'elle, les trois personnages décident de former une relation à trois, un « trouple ». Lip (Jeremy Allen White) a été viré de l'université pour avoir détruit la voiture de son professeur alors qu'il était sous l'effet de l'alcool et il entre alors en cure de désintoxication ; Fiona (Emmy Rossum) s'est séparée de son fiancé le jour de son mariage, et tous les personnages ont aidé à jeter Frank (William H. Macy) d'un pont après qu'il ait ruiné le mariage de Fiona. Au cours de la septième saison, les personnages tentent donc de s'adapter aux changements survenus lors de la saison précédente.

Parmi les arcs narratifs de la septième saison, soulignons qu'Ian subit une séparation avec Caleb et rencontre Trevor, un homme trans* avec qui il entamera une relation. À la fin de la saison, il retrouve toutefois son ancien petit ami, Mickey, qui s'est enfuit de prison. Il décide de l'accompagner dans sa cavale en direction du Mexique, puis se ravise au dernier moment et rentre chez lui.

De leur côté, Kev, V³⁸ et Svetlana découvrent les avantages de la vie à trois, tant sur le plan personnel que professionnel. Le trouple fait cependant face à des problèmes, notamment à la suite de l'arrivée du « père » de Svetlana, qui se révèle être en réalité son mari. À la fin de la saison, après que Svetlana ait trahit ses deux partenaires et volé leur bar, le trouple se sépare et Kev et V maintiennent leur relation de couple monogame.

³⁸ Amis de longue date de la famille Gallagher, Kev et V possèdent un bar souvent fréquenté par l'ensemble des personnages.

4.2.2- Les personnages et les relations *queer*

4.2.2.1- L'uniformité des personnages

Cette saison n'étant pas la première, plusieurs personnages sont déjà clairement identifiés comme LGBTQ+ ou *queer*, entre autres Ian et Mickey qui s'identifient comme gays, Caleb qui est le petit ami d'Ian au début de la saison et Monica (la mère des enfants) dont l'orientation sexuelle n'est pas précisée mais qui était dans une relation avec une femme durant les deux premières saisons. De plus, lors du quatrième épisode, le personnage de Trevor est introduit et identifié comme trans* avant la fin de l'épisode. Finalement, sans ne jamais mettre de mots sur leur orientation sexuelle, V et Svetlana sont dans une relation avec Kev, relation définie comme un « trouple ». A priori, l'identité *queer* de tous ces personnages semble être relativement bien acceptée par les autres personnages de la série.

Bien que le spectre de l'identité de genre, des orientations et préférences sexuelles représenté soit donc assez large, les expressions de genre représentées dans *Shameless* restent néanmoins relativement binaires (ANNEXE 1A). L'ensemble des personnages de la série expriment une féminité ou une masculinité normative, du moins à travers leur apparence physique, ce qui ne permet donc pas de déconstruire mais semble au contraire alimenter une conception binaire du genre.

4.2.2.2- L'ambivalence de la série *Shameless* : entre stéréotypes et rejet des stéréotypes

La normativité que nous avons observée concernant l'expression de l'identité de genre des personnages semble être alimentée par un rejet de toute part de féminité dans l'identité des personnages masculins, particulièrement pour ceux s'identifiant comme

gays. Lors du sixième épisode de la saison 7 par exemple, alors qu'Ian et Trevor sont sur le point d'avoir une relation sexuelle, ils en viennent à aborder la position avec laquelle ils sont tous les deux le plus confortables :

Trevor (à Ian) : I'm a top !

Ian : I am too.

Trevor : I'm not getting fucked in the ass.

Ian : I'm not either. [Épisode 7x06]

Ce moment de dialogue est intéressant, puisque comme l'expliquent Weber et Hunt, le rejet de la féminité des personnages s'identifiant comme gays passe premièrement par la représentation et la discussion sur l'acte sexuel (2020, p. 134-137).

Lors de l'épisode suivant, Trevor explique à Ian qu'il pourrait considérer être « *bottom* » si cette position ne lui était pas assignée par le simple fait qu'il est trans*. Selon Weber et Hunt, la tentative d'éloignement des personnages masculins au « *bottoming* » est liée à sa connotation « féminine » (2020 p. 136). Dans l'exemple cité précédemment, nous pouvons donc interpréter le refus de Trevor de s'adonner à cette pratique comme une volonté d'affirmer son identité d'homme et de faire rupture avec la vision des hommes trans* comme étant plus « féminins » que les hommes cisgenres. Cela semble donc alimenter un discours hétéronormé puisque qu'il y a un renforcement du lien entre le genre, la sexualité (Dhaenens, 2014, p. 520) et l'acte sexuel. De plus, cela alimente selon nous une hiérarchisation des sexualités puisque le *bottoming* est ici dévalorisé.

Ce mépris de la féminité des personnages s'identifiant comme gays passe également, selon Weber et Hunt (2020), par la distanciation face à toute forme d'attention, de douceur et de gentillesse entre les personnages. Dans la septième saison, c'est particulièrement visible dans la relation entre Ian et Mickey.

Mickey était en prison durant la sixième saison et il retrouve enfin Ian lors de l'épisode [7x10] après s'être évadé. Leur premier contact après la fuite de Mickey est assez violent : les deux personnages commencent à se battre et n'échangent aucun mot gentil l'un envers l'autre. À deux reprises, les spectateur.rice.s sont amenés à croire qu'Ian et Mickey vont échanger un baiser, mais cela n'arrive pas. Dans le même épisode, lors de leur seconde rencontre, les deux personnages finissent enfin par s'embrasser, mais se repoussent violemment à la fin de chaque baiser de manière à rompre l'intimité de ces moments. Ces rencontres sont ponctuées par des injures (*fuck, bitch...*) accentuant l'attitude violente qu'adoptent les deux personnages l'un envers l'autre. Ces éléments narratifs peuvent donc également être interprétés comme une tentative de se distancer de certaines caractéristiques fréquemment associées à la féminité comme la douceur et la sensibilité (Gauntlett, 2005, p. 48).

Une tentative similaire de réaffirmation de la masculinité et de distanciation face à la féminité est également visible avec le personnage de Kev. Depuis la sixième saison, ce dernier est dans une relation avec sa conjointe de longue date, Veronica (V), et avec Svetlana, une ancienne prostituée russe. Trois enfants viennent également compléter la famille : les jumelles Amy et Gemma sont les enfants biologiques de Kev et V, et Yevgeny est le fils biologique de Svetlana et de Mickey (à qui elle était précédemment mariée). Les trois parents travaillent tous dans le bar détenu par Kev, « l'*Alibi* ». Au cours de cette saison, V et Svetlana ont principalement la charge de la gestion du bar, tandis que les spectateur.rice.s découvrent la nouvelle facette « papa poule » de Kev. Svet et V font même référence à Kev en utilisant les termes « *Big papa* » ou encore « *house husband* ». Cette organisation du troupe semble donc initialement s'appuyer sur la représentation d'un contre-stéréotype des rôles de genre habituellement représentés à la télévision (Scharrer, Blackburn, 2018, p. 208-209). Selon Macé, « le contre-stéréotype prend le contrepied du stéréotype en proposant une monstration

inversée » (2007, paragr. 16)³⁹. À titre d'exemple, une représentation stéréotypée aurait pu consister à associer V et Svet à la maternité et Kev à l'aspect financier du ménage, puisque ce sont ces représentations qui sont généralement favorisées. On voit donc dans ce cas-ci que le stéréotype a été inversé de manière à associer la parentalité à Kev et à laisser les deux femmes en charge des finances.

Alors que Kev et V pensaient avoir fait signer à Svetlana des documents d'adoption de leurs jumelles, ils se rendent compte qu'elle les a dupés et a en réalité signé des documents faisant d'elle la nouvelle propriétaire de l'*Alibi*. Déçu, le troupe se sépare, Kev et V restant en couple et se retrouvant sans emplois. Cette trahison semble avoir un impact sur l'estime de soi de Kev, mais surtout sur sa masculinité, comme en témoigne le dialogue suivant entre lui et V :

V : You're applying for a job, you wanna make a good impression.

Kev : Not just any job, a man's job. I let Svetlana--

V (interrompant Kev) : Don't you even think of saying her name, you know what to call her.

Kev : I'm sorry, I let that backstabbing cunt take my balls. Well my nanny days are over. I'm gonna support this family and I'm gonna get my balls back.
[Épisode 7x11]

Le discours de Kev met en lumière, selon nous, l'influence des normes de genre dans la construction de son identité. En endossant le rôle de parent au foyer, Kev a en effet l'impression d'avoir perdu sa masculinité. C'est en retournant aux rôles de genre traditionnels associés aux hommes, soit celui de subvenir aux besoins de sa famille et d'exercer un travail physique (« a man's job »), que Kev compte donc « retrouver » sa masculinité (« get my balls back »).

³⁹ Cependant, il précise aussi que bien qu'il élargisse « le répertoire de régimes de monstrations légitimes » le contre-stéréotype a aussi des limites, entre autres la délégitimation des discriminations (Macé, 2007, paragr. 16).

Il est possible d'interpréter cette distanciation de certains des personnages masculins par rapport à la féminité comme une tentative d'éloignement du stéréotype des personnages gays comme étant efféminés (Avila-Saavedra, 2009, p. 8). Plus encore, puisque cette distanciation est également opérée par un personnage hétéro (Kev), on peut y discerner une volonté plus générale, de la part des personnages qui s'éloignent d'une masculinité hégémonique par l'expression d'une sexualité non-normative ou d'une distanciation momentanée des normes de genre, de réaffirmer leur masculinité. L'expression d'une sexualité non-normative et la distanciation face aux normes de genre sont donc perçues comme des menaces à la masculinité des personnages, ce qui les conduit par le fait même à « se distancer de la féminité quand leur masculinité est remise en question » [Notre traduction] (Hunt et. al., 2015, p. 4).

Selon nous, le manque de diversité dans la représentation des personnages masculins dans la série induit donc le renforcement d'une conception binaire de l'identité de genre. Cela semble induire également un « sexual othering » (Ott et Mack, 2014, p. 217), autrement dit une marginalisation des identités *queer* (Weber et Hunt, 2020, p. 136) en faveur de celles se conformant au schéma cishétéronormatif. Ces éléments illustrent, selon Weber et Hunt, « l'incomplétude » de l'acceptation et de la représentation des identités *queer* à l'écran (2020, p. 134-137).

Dans un autre ordre d'idées, certaines des orientations sexuelles et des identités de genre non-normatives représentées dans *Shameless* semblent être représentées de manière problématique, puisqu'elles ont une connotation péjorative au sein du récit et qu'elles font appel à des stéréotypes. C'est notamment le cas de la représentation de la bisexualité dans la série. En effet, la représentation des personnages entretenant des relations sexuelles et/ou romantiques avec des partenaires féminins et masculins semble suivre le modèle stéréotypé de représentation des personnages bisexuels à la télévision. Les personnages bisexuels sont souvent représentés dans les médias comme

« immoraux et indignes de confiance » [Notre traduction] (Cook, 2018, p. 14) ou « sexuellement voraces, [...] prédateurs » [Notre traduction] (Diamond, 2005, p. 106). Dans *Shameless*, c'est particulièrement le cas avec les personnages de Svetlana et de Caleb.

En effet, Svetlana a trahi ses conjoints à plusieurs reprises. Au cours de la septième saison, elle a notamment menti en faisant passer son mari pour son père et elle a aussi volé le bar de Kev et V en leur faisant signer des documents qu'ils pensaient être des papiers d'adoption de leurs enfants respectifs. Elle fait d'ailleurs explicitement référence à son caractère de prédatrice lorsqu'elle explique à Debbie qu'elle doit trouver un mari pour subvenir à ses besoins. Lors de cette séquence, Svetlana regarde derrière elle pour s'assurer que ni Kev ni V ne puisse l'entendre, puis elle explique : « You find someone weak, stupid, and desperate. And you wear bras so your breasts levitate. » (épisode 7x04). Ces propos mettent en lumière sa personnalité sournoise, puisqu'il est clair ici qu'elle n'est dans une relation avec V et Kev que pour profiter d'eux et ainsi être une « kept woman » (Svetlana, épisode 7x04).

Dans un même ordre d'idées, le personnage de Caleb est représenté comme peu digne de confiance. Ce dernier a en effet eu une relation sexuelle avec une femme alors qu'il était dans une relation exclusive avec Ian. Cependant, il ne conçoit pas cette relation sexuelle comme une tromperie puisque le rapport sexuel impliquait une femme et non un homme. Cependant, c'est surtout l'attirance de Caleb pour les femmes qui semble être le motif final de rupture entre les deux personnages.

Ian (à Caleb): You're the weirdo, alright? Not me.

Caleb : Because I like to have sex with women once in a while?

Ian : It's not normal.

Caleb: It's very normal.

Ian : Not if you're gay, it's not. It's disgusting.

Caleb : Then don't do it [expérimenter des rapports sexuels avec des filles] anymore.

Ian : And it's a turnoff.

Caleb : Me? I'm the turnoff?

Ian : You sleep with women... yeah.

[...]

Ian : When did you become such a bisexual? [Épisode 7x02]

Le terme « bisexuel » semble être utilisé ici comme une insulte, référant non seulement à l'attirance de Caleb envers les hommes et les femmes, mais aussi à sa « voracité » sexuelle. Caleb est donc représenté comme un personnage plus ou moins immoral, non seulement parce qu'il n'admet pas avoir trompé Ian, mais aussi parce que ses attirances sexuelles sont représentées comme étant imprévisibles (« once in a while ») et incontrôlables.

Dans un autre ordre d'idée, il semble intéressant de s'attarder au personnage de Trevor puisqu'il est le seul personnage trans* récurrent dans *Shameless*. L'élément le plus significatif à son sujet est l'importance de la thématique de la transidentité dans son cheminement narratif. Dès sa seconde apparition lors du quatrième épisode de la saison sept, ce dernier explique qu'il est trans*. La quasi-totalité des séquences où il est présent traitent de son identité sexuée. Comme nous l'avions présenté dans notre revue de littérature, cet élément a été relevé par plusieurs chercheurs, lesquels concluent en effet que la vie des personnages trans* à la télévision est souvent résumée à leur identité sexuelle et de genre. Cet élément a d'ailleurs été soulevé par de nombreux fans de *Shameless* : « [Trevor's] entire existence revolves around his transgenderism and they never seem to move past it » ([u/Farkasok], commentaire extrait de reddit, 2017).

De plus sa représentation est majoritairement liée à un discours sur son corps. En effet, la quasi-totalité des séquences des premiers épisode de la saison où Trevor est présent s'attachent à traiter des interrogations des personnages cisgenres concernant son corps.

Cela semble donc faire appel à un autre stéréotype associé aux personnages trans*, à savoir la prédominance des discours portés par des personnages cisgenres sur leur corps jugé non conforme aux normes cissexistes (Capuzza et Spencer, 2017). En effet, dès lors qu'Ian apprend que Trevor est un homme trans*, il va en discuter avec de nombreux autres personnages de la série. La plupart de ces discussions traitent particulièrement des organes génitaux de Trevor :

Ian (à Kev) : He's got a vagina, kind of.

[...]

Ian : No, no like a real vagina, except I'm not supposed to call it that because the vagina's like, a fucking nonfactor. [Épisode 7x05]

Ian (à Lip et Fiona) : [...] Meanwhile, I'm making out with a guy with a vagina. Yeah, he's trans.

[...]

Lip : I'm confused. So, does he have a vagina or not?

Ian : No, he does. He doesn't call it that, though. He calls the whole situation his junk.

Fiona : How do you have sex with a junk? [Épisode 7x06]

Lip (à Ian, en présence de Trevor) : So, you got rid of the dude with the lady parts? [Épisode 7x07]

Ces trois séquences sont emblématiques des discours des personnages cisgenres sur le corps de Trevor. Ce qui semble problématique dans toutes ces situations est le fait que les personnages cisgenres prennent la parole sur le corps de Trevor, sans que ce dernier ne soit capable de proposer son propre discours sur son corps. Ces trois exemples illustrent également une délégitimation de la réalité vécue par Trevor. En effet, les personnages interprètent le corps de Trevor avec un regard cisgenre, ce qui a pour effet, selon nous, de ridiculiser la problématique du rapport des personnes trans* à leur corps (« He doesn't call it that », « I'm not supposed to call it that », Ian, épisode [7x05] et [7x06]).

4.2.2.3- Les couples *queer*

Ce regard cishétéronormatif prend également place au sein de la représentation des couples *queer* de la série, particulièrement en ce qui a trait à leurs préoccupations. Ian et Caleb vivent, la plupart du temps, chez Caleb. Les deux personnages ont des emplois qui leur prennent du temps (pompier et ambulancier) et ne sont pas souvent chez eux en même temps. Lorsque les deux personnages sont ensemble, ils discutent de leurs emplois respectifs ou des activités qu'ils aimeraient faire ensemble lorsqu'ils en auront le temps (« catch a dinner and a movie », Ian [épisode 7x01]). Leur relation est donc relativement simple ; elle ne semble pas se différencier des relations des autres personnages, surtout des personnages hétérosexuels, dans le sens où leurs préoccupations et leur style de vie ne s'éloignent pas vraiment du schéma monogame traditionnel. Alors qu'Ian fait part à sa collègue de ses inquiétudes à propos d'une ancienne amie de Caleb avec qui il est supposée aller dîner, cette dernière compare leur relation et leurs préoccupations aux siennes et celle de son mari.

Il est possible d'interpréter ces éléments de plusieurs manières. En effet, il semble y avoir selon nous une tentative de normaliser leur couple, en appuyant sur ses similitudes avec les couples hétérosexuels. Cette représentation hétéronormée d'un couple *queer* n'est selon nous pas problématique en soi puisque cela peut contribuer à éviter d'associer les couples *queer* à l'altérité et à l'anormalité. Cependant, on peut constater un manque de diversité dans les relations amoureuses représentées dans la série *Shameless*.

Il en va de même pour le troupe de Kev, V et Svetlana. À première vue, ce troupe semble s'éloigner du schéma typiquement hétéronormé d'une relation, puisqu'il rompt avec la monogamie. La monogamie étant une norme primordiale de l'hétéronormativité

(Willey, 2016, p. 11), elle est particulièrement difficile à déconstruire, comme en témoignent le peu de représentations de relations non-monogames dans les médias (Rothschild, 2018, p. 30).

Composée de deux femmes et d'un homme, cette relation peut être, comme nous l'avons mentionné plus tôt, interprétée comme une représentation contre-stéréotypée de l'organisation familiale et des rôles de genre. En effet, ce sont principalement Svet et V qui s'occupent du bar, alors que Kev prend le rôle de parent au foyer. De plus, cette relation présente une rupture avec la conception que la « monogamie est présentée comme plus naturelle pour les femmes » (Rotschilde, 2018, p. 38). Au sein de leur relation, l'affection que portent les personnages les uns envers les autres n'est en effet pas égale : V est amoureuse de Kev et de Svet, tandis que Kev et Svet n'ont que de l'affection et du désir l'un envers l'autre :

Svetlana (à Kev) : You love V. I love V. We don't need love me and you, we need like and desire. [Épisode 7x08]

Kev (à une conseillère maritale): V is in love with both of us, but I'm not in love with [Svet]. [Épisode 7x09]

Ces répliques des personnages permettent donc de rompre avec la conception que la monogamie serait plus naturelle pour les femmes ; par le fait même, elles permettent d'induire une certaine diversité dans la représentation des relations amoureuses au sein de la série. En effet, les liens entre les personnages permettent d'induire la représentation d'une relation maritale basée sur une attirance sexuelle et romantique (liant V à Kev et Svet), mais aussi la représentation d'une relation maritale basée uniquement sur l'attirance physique (liant Kev et Svet). Les liens entre ces trois personnages sont donc, selon nous, vecteurs d'une complexification de la vision

hétéronormée de l'identité sexuée, puisqu'ils proposent une limite claire entre l'attirance sexuelle et romantique.

Cependant, lorsque l'on se penche plus en détail sur les préoccupations du troupe, cette relation semble « imiter les structures symboliques hétérosexuelles » (Chambers, 2009, p. 100). En effet, leurs discussions tournent autour de leur désir de mariage, de partager le même nom de famille, de l'adoption de Yevgeny par V, et des jumelles de Kev et V par Svetlana. Ces éléments contribuent selon nous à une normalisation de leur relation puisque les spécificités relatives aux troupes sont effacées. De plus, la représentation du troupe, particulièrement en ce qui concerne la relation entre Svetlana et V, semble avoir un rôle d'alimentation des fantasmes hétérosexuels dans plusieurs scènes. Comme l'explique Chambers, « so-called 'lesbians' have been an object (phantasmic or not) of heterosexual desire in popular culture and pornography for quite some time » (2009, p. 94). C'est en effet ce que l'on retrouve dans *Shameless* à plusieurs reprises.

La sexualisation de la relation entre Svetlana et V est illustrée par le personnage de Kev à de multiples reprises. Dans le premier épisode de la septième saison, alors que les trois personnages sont au travail, Svetlana propose une réunion de famille le soir même. Kev réplique : « Is that how we call sex now ? ». À la fin du même épisode, alors que V et Svetlana l'attendent pour discuter des finances de la famille, Kev arrive presque nu à la réunion. Alors que Svetlana lui demande de s'asseoir et commence à évoquer les problèmes financiers du troupe, Kev réplique : « Are we seriously not gonna have sex ? 'cause I kinda took a viagra ».

Kev n'est pas le seul homme à sexualiser leur relation. Lors du troisième épisode, Svet et V sont en charge du bar et discutent de la manière dont le troupe va s'organiser avec les enfants, le bar et la nouvelle activité de Kev. Durant cette discussion, un des clients réguliers de l'Alibi, Kermit, les regarde avec insistance, trahissant ses pensées

sexuelles à la vue des deux femmes (ANNEXE 2A). Cette sexualisation de Svet et V par le regard masculin de Kermit est accentué par la prise de vue qui présente les deux femmes face à face au premier plan et Kermit, placé entre elles, au second plan.

De manière générale, l'apparence de Svet et V est par ailleurs plus sexualisée que celle des autres femmes de la série. Leurs habits sont souvent courts et laissent entrevoir leur corps. Cet élément permet certes de présenter les femmes comme maîtresses de leur corps et ainsi d'alimenter la représentation de l'agentivité sexuelle des femmes. Cependant, cela alimente également selon nous un *male gaze*, c'est-à-dire une représentation suivant les codes de « l'ordre dominant patriarcal » [Notre traduction] (Mulvey, 2006, p. 344), aboutissant à une représentation des deux femmes comme des objets de contemplation érotique. Le quatrième épisode de la septième saison en est une parfaite illustration (ANNEXE 2A). Alors que Kev et Svet discutent, cette dernière se met à arroser son corps avec le tuyau d'arrosage avec lequel elle nettoyait le sol. Vêtu d'un haut blanc, l'eau laisse transparaître sa poitrine. Cette séquence est accompagnée par un ralenti, de très gros plans sur sa poitrine et sur le visage de Svetlana en train de boire, mais aussi par des plans montrant la réaction très enthousiaste de Kev à la vue de ce qu'il semble considérer comme un spectacle. Cette séquence illustre parfaitement, selon nous, la sexualisation de Svetlana par Kev et la volonté de construire le personnage comme un objet érotique destiné à satisfaire un public que l'on présume principalement masculin et hétérosexuel. Ainsi, la sexualisation de Svet et V, tant en ce qui concerne leur apparence physique que leur attitude et leur relation, semble avoir pour conséquence de délégitimer ces dernières en en faisant de simples objets de désir destinés à plaire à un public projeté comme majoritairement masculin et hétérosexuel.

Finalement, cette relation semble également suivre le modèle de représentation habituel des relations non-monogames à la télévision qui se « concentrent généralement sur la

révélation de leur inévitable échec » [Notre traduction]⁴⁰ (Rotschild, 2018, p. 30). En effet, le troupe qui s'était formé durant la sixième saison rompt durant la saison 7 lorsque V et Kev se rendent compte que Svetlana a volé leur bar. Déçus, Kev et V décident de ne plus parler à Svetlana ; ils quittent le troupe afin de former à nouveau le couple monogame que les spectateur.rice.s connaissaient depuis la première saison. Là encore, la représentation du troupe ne semble pas se démarquer des représentations habituelles et critiquées de la non-monogamie, puisque « les personnages qui enfreignent l'ordre monogamique, [...] sont soit punis, soit ramenés dans cet ordre » (Rotschilde, 2018, p. 38). Ainsi, en détruisant le troupe au profit de la reproduction d'un couple monogame à la fin de la saison, « le texte réaffirme le postulat hétéronormatif selon lequel la romance monogame est la clef du bonheur » [notre traduction] (Parsemain, 2019, p. 173).

4.2.3- Les discours directs concernant l'identité sexuée

4.2.3.1- Les représentations et discours sur la sexualité

La sexualité est omniprésente dans *Shameless*, comme en témoigne le générique. Accompagné par la musique « The luck you got » (The High Strung), on y voit les personnages principaux successivement entrer puis sortir de la salle de bain de la maison des Gallagher. Ces derniers s'évanouissent, vont aux toilettes, s'amuse, se battent... Ce générique montre le quotidien quelque peu chaotique des personnages. En approximativement une minute de générique, deux mini-séquences représentent explicitement la sexualité. On y voit en effet Ian se masturber en regardant un magazine

⁴⁰ Citation originale : « usually focus on revealing their inevitable failure ».

composé de photos d'hommes, puis être interrompu par Kev, ainsi que Fiona qui a un rapport sexuel avec Jimmy-Steve, son petit-ami au cours des premières saisons de *Shameless*. Le générique est donc, en quelque sorte, une vitrine des sujets abordés dans la série et il illustre l'importance qu'y occupe la représentation de la sexualité des personnages.

Les scènes sexuellement explicites sont donc très présentes dans *Shameless* depuis la première saison ; elles ont forgé l'identité de la série et ont un rôle important dans le développement des personnages. La septième saison ne fait pas exception à la règle puisque l'activité sexuelle d'une grande partie des personnages est explicitement présentée, entre autres celle de Fiona, Lip, Ian, Carl, Frank, Kev, V et Svet.

Certains éléments de représentation et de discours concernant la sexualité dans *Shameless* sont, selon nous, vecteurs d'une représentation de la diversité sexuelle et de genre. La vie sexuelle du troupe (Kev, V et Svet) permet entre autres d'élargir le spectre de représentation des pratiques sexuelles dans la série. Le septième épisode met notamment en scène un rapport sexuel entre les trois personnages, participant ainsi à la représentation des divers aspects de la vie d'une relation non-monogame. La vie sexuelle du troupe permet également de représenter d'autres types de préférences sexuelles, notamment les jeux de rôle. En effet, à la fin du troisième épisode, les trois personnages réalisent un fantasme sexuel : Kev est déguisé en cheval et V et Svetlana ont des tenues de cavalières sexuellement explicites. Bien que l'acte sexuel en tant que tel ne soit pas clairement montré au cours de cette séquence, la représentation de leur fantasme érotique permet selon nous d'élargir le spectre des pratiques sexuelles représentées.

Dans un même ordre d'idées, le personnage d'Ian contribue à une plus grande diversité sexuelle au sein de la série. Au début de la saison, ce dernier était en couple avec Caleb,

un pompier. Finalement, Ian découvre que Caleb le trompe avec Denise, une de ses amies d'enfance. Les deux personnages ont une altercation à ce sujet, ce qui permet aux spectateurs de comprendre que Caleb a une vision beaucoup plus fluide de la sexualité qu'Ian. Afin de comprendre pourquoi Caleb l'a trompé, Ian décide d'avoir une relation sexuelle avec une fille rencontrée dans un train. La scène qui s'ensuit est une des scènes les plus sexuellement explicites de la saison. On y voit Ian avoir un rapport sexuel avec cette fille, mais il a l'air particulièrement inconfortable. Une fois revenu chez lui, s'ensuit une discussion avec Lip à ce sujet :

Ian (à Lip) : How do you deal with it? The taste and the folds and the slime?

Lip : What, cheese dick and a throat full of spooage that's better?

Ian : Give me a beer. God.

Lip : Man, if I suck some guy's dick, I wouldn't be half as dramatic as you're being right now.

Ian: You are a better man than I. [Épisode 7x02]

Cette séquence est intéressante, puisqu'elle propose une critique du sexe hétéro. Cependant le choix de représenter de manière explicite le rapport sexuel hétéro d'Ian et de la jeune femme illustre l'inégalité des représentations des différentes sexualités dans la série. En effet, comme nous avons précisé auparavant, la représentation explicite de la sexualité est relativement commune dans *Shameless*. Cependant, bien que certaines de ces séquences permettent d'induire la représentation d'une diversité sexuelle, la plupart des séquences sexuellement explicites mettent en scène un personnage masculin et un personnage féminin. Bien qu'Ian se définisse comme gay et que l'ensemble de ses partenaires sexuels (mise à part « l'expérimentation » avec la jeune femme que nous venons d'aborder) soient des hommes (cisgenres ou non), les producteurs ont fait le choix de ne pas représenter explicitement ces rapports. En effet, durant cette saison, aucun des rapports sexuels avec ses partenaires masculins (Caleb, Trevor et Mickey) n'a été représenté explicitement ou entièrement. Cela traduit selon nous une certaine réticence à présenter plus graphiquement une sexualité non hétéro à l'écran.

Cet élément est particulièrement visible concernant la relation entre Ian et Trevor. Dès qu'Ian apprend que Trevor est trans*, la question de l'acte sexuel se pose : « And how do you have sex with [les parties génitales de Trevor] ? » (Fiona, épisode 7x06). Cependant, lorsque les deux personnages finissent par avoir un rapport sexuel, ce dernier n'est pas mis en images et les spectateur.rice.s peuvent uniquement entendre les bruits plaintifs puis les gémissements de plaisir d'Ian. Cela illustre donc, selon nous, une certaine réticence à mettre en images des pratiques sexuelles s'éloignant trop du schéma typiquement cishétéronormatif.

4.2.3.2- Les discours concernant l'orientation et les préférences sexuelles

La question de l'orientation et des préférences sexuelles est également traitée directement à plusieurs reprises dans la septième saison. C'est notamment le cas lors des discussions entre Ian et Caleb. Ce dernier a donc trompé Ian avec une fille, ce qu'Ian a du mal à comprendre :

Caleb (à Ian) : I wasn't cheating

Ian : So you didn't fuck Denise, then?

Caleb : Cheating would be if I sucked some guy's cock, all right?

[...]

Ian : I'm gay!

Caleb : So am I! Sticking my dick in a friend's vagina doesn't make me not gay. [Épisode 7x02]

Le fait qu'Ian et Caleb s'identifient tous les deux comme gays mais que leurs préférences sexuelles soient si différentes permet, selon nous, de proposer un discours de déconstruction des catégories relatives à l'orientation sexuelle.

Cependant, l'on remarque que dans cette séquence, la question du genre n'est pas abordée ; ce sont plutôt les organes génitaux qui sont au centre de la conversation. Cela a pour conséquence, selon nous, de sexualiser les personnages et de faire de leur orientation sexuelle, une « activité sexuelle plutôt qu'une identité sexuelle » (Weber et Hunt, 2020, p. 141).

Cette complexité est également alimentée par une des discussions entre Ian et son frère :

Ian (à Lip) : You ever fuck a guy before?

Lip: Fuck no.

Ian : 'Cause you're 100% straight, right?

Lip : Absolutely.

Ian : Well Caleb is trying to argue that no one's 100% anything.

Lip : It's cheater's logic.

Ian : Ever think about experimenting?

Lip : With a dude? No.

Ian : Think it makes you less.. worldly or some shit?

Lip : Why? You're thinking about experimenting with a chick?

Ian : No. I don't know maybe. So what would you do, right ? You're with this chick, bombshell chick, you're fooling around you know? Look down, you realize a guy has joined. He's sucking your dick.

Lip : How far along am I?

Ian : So you're like 93% straight.

Lip : It's like 96% straight. [Épisode 7x02]

L'orientation sexuelle de Lip n'avait jusqu'à présent jamais été abordée, mais au vu de ses nombreuses partenaires précédentes, toutes des femmes cisgenres, il était possible de penser qu'il n'était intéressé que par les filles. Ainsi, cette discussion permet de mettre en lumière la fluidité des préférences sexuelles même pour les personnages qui, depuis la première saison, présentaient une vie sexuelle et romantique fondamentalement hétéronormée.

4.2.3.3- La récurrence des discours cissexistes concernant les organes génitaux

Nous avons vu, au cours des exemples précédents, que les organes génitaux sont au cœur des discussions concernant la sexualité dans *Shameless*. Les discussions au sujet de Trevor sont particulièrement intéressantes à analyser, puisque c'est le premier homme trans* que rencontrent Ian et les autres personnages de la série, et le lien entre son genre et ses organes génitaux est à l'origine de beaucoup de questionnements. En effet, pour Ian, ce sont les organes génitaux qui définissent le genre. C'est ce que l'on comprend lors de la scène où il découvre que Trevor est trans* :

Trevor (à Ian) : I'm trans I thought you knew.

Ian : Holy shit, you're... you're a chick?

Trevor : Oh god, no I'm not a chick, I am a trans – man.

Ian : So you don't have a dick?

Trevor : I have several, they're made of silicone. I assumed that you were nonbinary too...

Ian : Oh, no, no no, I'm... I'm normal[...]

I'm just like... not like, a dude with a fucking vagina. [Épisode 7x04]

Cette conversation entre les deux personnages témoigne de l'incompréhension d'Ian face à l'identité de Trevor. Son incompréhension semble résider dans le fait qu'il conçoit les organes génitaux comme marqueurs du genre. Son utilisation du terme « *normal* » permet de mettre en lumière l'intériorisation des normes relatives à l'identité sexuée : selon Ian, être cisgenre représente la norme et ce qui se trouve en dehors de cette norme est étrange, difficile à appréhender. Cette norme a tellement de pouvoir qu'Ian ne conçoit pas, au début de la saison, la possibilité de s'engager dans une relation avec une personne non-cisgenre : « this friend [Trevor] is just a friend. Can't be any other way ».

Cette conversation illustre également le fait que tous les personnages LGBTQ+, entre autres ici Ian, ne sont pas nécessairement vecteurs d'un discours *queer* sur l'identité sexuée. Comme nous l'avons expliqué dans notre cadre théorique, la présence d'un discours *queer* se caractérise par une déconstruction des savoirs normatifs concernant l'identité sexuée. Cependant, les propos d'Ian mettent en valeur une valorisation de l'identité cisgenre comme la norme et une discrimination des autres identités. Ainsi, le discours qu'il porte sur l'identité trans* alimente le cisgenrisme, c'est-à-dire le système normatif privilégiant les personnes cisgenres, et par le fait même le discours mettant en opposition la normalité et l'anormalité.

4.2.3.4- La visée éducative de *Shameless*

Il est également possible d'entrevoir, dans la septième saison de *Shameless*, une certaine volonté d'éduquer le public aux problématiques liées à la diversité sexuelle et de genre.

Trevor, le premier personnage trans* récurrent de la série, a en effet un rôle « d'éducateur » d'Ian, mais aussi des spectateur.rice.s face à la transidentité. Dès la seconde rencontre des deux personnages, Trevor utilise des mots tels que « cisgender » ou « non-binary » (Trevor, épisode 7x04). Bien qu'ils ne soient pas expliqués lors de cette séquence, ces termes sont définis un peu plus tard dans l'épisode par Trevor et traduisent donc une certaine volonté éducative de la série.

Dans ce même épisode, Trevor présente ses amis du « LGBTQIA center » à Ian. L'ensemble des personnages vont ainsi se présenter à leur tour en utilisant des termes très spécifiques : « tri-racial cisgendered girl-fag [...] pansexual [...] my pronoun is "she." » (Bethany, episode 7x04), « Gender-fluid heteroromantic demisexual mutt [...]

my pronoun is “zie” » (Emerson, épisode 7x04). Les quatre amis de Trevor vont ainsi se présenter de la même manière, ce qui a pour conséquence de totalement déstabiliser Ian qui ne comprend pas les termes utilisés. Ce dernier pose donc des questions aux personnages afin de connaître la signification de termes comme « AFAB » (*Assigned Female At Birth*) ou la raison pour laquelle ils explicitent les pronoms qui les définissent.

Cette séquence est celle où la diversité sexuelle et de genre est abordée de la manière la plus frontale dans cette saison, voire dans l'entièreté de la série. Nous avons toutefois été confrontée à des difficultés d'analyse de cette séquence, principalement à cause du ton hybride qui y est mobilisé, caractéristique de la *dramedy*. En effet, cette séquence propose des dialogues assez didactiques, pédagogiques, tout en mobilisant un ton comique ainsi que des blagues.

Les réactions du public face à cette séquence ont d'ailleurs été très variées, mais ce qui semble particulièrement partagée est l'incompréhension face au ton utilisé dans cette séquence : « i just don't understand if they are trying to lecture about queer issues or make fun of them » ([mykeymoonshine], commentaire extrait de reddit, 2020) ; « the pronoun scene was super weird, in my opinion » ([pecsondeck], commentaire extrait de reddit, 2017).

En effet, cette séquence peut sembler ironique du fait des nombreux termes complexes utilisés ainsi que des blagues des personnages : « I identify as Jennifer Aniston. Just kidding » (Rabbit, épisode 7x04). Cette dernière réplique semble quelque peu décrédibiliser les propos des personnages au sujet de leur identité sexuée. Par ailleurs, le lieu de cette séquence induit également une connotation sarcastique puisque les personnages semblent être dans un restaurant qui pourrait être caractérisé de « bobo » (bourgeois-bohème) (ANNEXE 3A). Certains accessoires, comme les produits et

ustensiles sur la table ou encore le décor coloré, permettent de déduire que les personnages sont issus de classe moyenne ou moyenne élevée. Or, comme la série est de prime abord focalisée sur des personnages issus d'un milieu défavorisé, et propose donc depuis la première saison une critique directe des classes aisées et du phénomène de *gentrification* (Goldberg, 2017), le fait de présenter les personnages de cette séquence comme étant issus de classes sociales plus aisées que les Gallagher semble alimenter une certaine ironie, voire encourager une délégitimation de leurs discours concernant l'identité sexuée.

Cependant, même s'il est possible de percevoir un certain sarcasme vis-à-vis de la complexité de l'identité des personnages dans cette séquence, il est également possible d'en retirer une visée éducative. En effet, les quatre nouveaux personnages présents ici permettent dans un premier temps d'illustrer la complexité de l'identité sexuée. Les questions posées par Ian à ces personnages permettent de transmettre un discours pédagogique au public face à la diversité sexuelle et de genre. De plus, l'humour présent dans cette séquence, entre autres à travers la réplique de Rabbit présentée précédemment, peut être interprété comme une volonté de contrebalancer le sérieux d'une telle discussion. Cela peut donc avoir pour conséquence « d'alléger » la discussion et donc de la rendre accessible pour une majorité de spectateur.ice.s, même s'ielles ne sont pas particulièrement réceptif.ve.s à ces problématiques. D'un autre point de vue, cela peut décrédibiliser l'ensemble de la séquence, et donc des propos au sujet de la diversité sexuelle et de genre. Ainsi, la polysémie de cette séquence permet d'y discerner des éléments positifs, comme la visée éducative, mais aussi des éléments négatifs, comme l'humour des personnages qui peut avoir pour effet de désamorcer la vocation inclusive du dialogue.

Plusieurs autres séquences permettent à Ian mais aussi aux spectateurs d'en apprendre davantage sur les identités *queer*. Entre le quatrième et le septième épisode, Trevor va

ainsi expliquer à Ian le concept de « sex-positive » et aborder d'autres sujets comme le choix d'un mot de sécurité avant un rapport sexuel.

De plus, l'emploi de Trevor en tant que travailleur social dans un centre pour jeunes issus de la communauté LGBTQ+ permet d'aborder les diverses problématiques sociales reliées à l'expression d'une identité *queer*, tels que la situation d'itinérance que peut entraîner la marginalisation, le manque d'accès aux soins médicaux appropriés, etc.

Tous ces éléments narratifs semblent donc suggérer que le public de la série est majoritairement pensé comme étant cisgenre et hétérosexuel et, de ce fait, peu éduqué face aux enjeux relatifs à la diversité sexuelle et de genre. En effet, les explications données au sujet des identités *queer* sont très nombreuses et il est donc possible de penser qu'elles sont destinées à un public qui ne serait pas éduqué sur le sujet. Cependant, certains éléments semblent être destinés à un public plus à l'aise avec ce sujet. Par exemple, le collier de Trevor lors de sa première apparition représente le symbole trans* (un mélange entre le symbole féminin, masculin et androgyne). Également, l'ensemble de la terminologie utilisée pour référer à la diversité des identités sexuées n'est pas définie, simplement mentionnée. En effet, plusieurs termes comme « non-binary », « cisgender » ou « non-factor » sont utilisés par les personnages au début de la saison sans être directement expliqués, ce qui pourrait déstabiliser certains spectateurs qui ne sont pas éduqués à la diversité sexuelle et de genre. Ainsi, cela peut être interprété comme un avantage du public *queer* dans la compréhension du texte.

Conclusion

Les résultats de l'analyse de *Shameless* sont donc très différents des résultats de l'analyse d'*Euphoria*, ce qui peut s'expliquer par la différence de genre et de ton entre les deux séries. Nous avons notamment vu l'importance que revêtent les dialogues entre les personnages pour la construction du discours de la série concernant la diversité sexuelle et de genre. Cette thématique est abordée directement à plusieurs reprises, notamment à travers des dialogues explicites portant sur la génitalité, l'orientation et les préférences sexuelles, mais aussi à travers la monstration explicite de la sexualité dans plusieurs scènes. Certains moments de dialogue permettent également d'entrevoir une visée éducative dans la série.

Cependant, nous avons également vu que la représentation de la diversité sexuelle et de genre est à certains moment basée sur des stéréotypes et que l'expression de genre des personnages reste relativement binaire. La représentation générale de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless* semble donc être fondamentalement ambivalente. En effet, elle semble à certains moments satisfaire un public peu à l'aise avec cette thématique et même renforcer l'hétéronormativité et le cisgenrisme. Ceci étant, elle semble tout de même témoigner, à d'autres moments, d'une volonté des créateurs de s'ouvrir à la diversité sexuelle et de genre par le biais de discussions plus directes et pédagogiques sur le sujet, de même qu'à travers l'introduction de personnages ou de relations *queer*, ou encore le développement du cheminement narratif de quelques personnages.

CHAPITRE 5 : INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS ET

CONSTATS GÉNÉRAUX

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté les résultats de nos analyses des séries *Shameless* et *Euphoria*. Nous tenterons donc, au cours de ce dernier chapitre, de réaliser une synthèse interprétative critique de nos résultats afin de mettre en lumière les éléments nous permettant de répondre à notre question de recherche initiale : « Comment la thématique de la diversité sexuelle et de genre est-elle représentée et abordée dans les séries de chaînes câblées états-uniennes *Shameless* (US) et *Euphoria* ? ». En comparant les résultats obtenus lors de l'analyse des deux séries, nous tenterons de faire ressortir des tendances attachées à la représentation de la diversité. Nous essaierons également d'expliquer les résultats obtenus, notamment en nous intéressant aux stratégies des chaînes de diffusion et à la dimension formelle des productions.

5.1- La place de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless* et *Euphoria*

Nos analyses nous ont permis de voir que la thématique de la diversité sexuelle et de genre était relativement présente dans les deux séries, bien qu'elle soit abordée de manière très différente dans chacune d'entre elles.

Dans *Shameless*, une grande partie des séquences comportent des dialogues abordant explicitement l'identité sexuée des personnages *queer* et LGBTQ+. C'est donc principalement à travers les éléments discursifs que cette thématique est abordée dans la série.

En ce qui concerne *Euphoria*, la thématique de la diversité sexuelle et de genre est elle aussi très présente, mais plutôt à travers l'esthétique et la narration de la série. En effet, nous avons mis en valeur le rôle des jeux de lumières, de même que de la présentation physique et le développement narratif des personnages pour la représentation d'une diversité sexuelle et de genre dans la série.

En comparant ces deux manières différentes d'aborder la diversité sexuelle et de genre, il est possible de remarquer que l'esthétique et la narration d'*Euphoria* permettent une représentation plus fluide et moins directe que les dialogues de *Shameless*. En effet, dans *Shameless*, les dialogues semblent servir à proposer une focalisation très ponctuelle sur le sujet de la diversité sexuelle et de genre, ce qui a pour conséquence de mettre en lumière cette thématique comme un élément hors du commun, hors normes, qui rompt avec la linéarité du récit. Aborder la diversité de manière moins directe à travers la narration et l'esthétique semble au contraire contribuer à une représentation plus fluide de la diversité sexuelle et de genre dans *Euphoria*, ainsi qu'à la rendre omniprésente. Cela se traduit par la mise à égalité de cette thématique avec les autres sujets abordés par le récit.

Même s'ils ne sont pas tous identifiés comme LGBTQ+, une grande partie des personnages de *Shameless* manifestent un potentiel de *queerisation* de l'identité sexuée. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la thématique de la diversité sexuelle et de genre est en effet illustrée par plusieurs personnages : Kev, Svet et V formant un troupe (aucun d'entre eux n'utilise cependant de mots précis pour

définir sa propre sexualité) ; Ian s'identifiant comme gay ; Caleb s'identifiant comme gay mais adhérent à une vision relativement fluide de l'homosexualité ; Trevor s'identifiant comme un homme trans* ainsi que ses amis du club LGBTQ+ ; Monica, qui ne met pas de mot sur sa sexualité mais dont l'historique romantique et sexuel fait rupture avec le schéma typique de l'hétéronormativité.

D'une manière similaire, les personnages d'*Euphoria* ne sont pas explicitement identifiés comme LGBTQ+, mais un grand nombre d'entre eux permettent d'illustrer la thématique de la diversité sexuelle et de genre et ce, en valorisant une conception fluide des identités et sexualités. La diversité sexuelle et de genre est donc entre autres illustrée par Jules qui est trans* et qui endosse par ailleurs une vision fluide de l'orientation sexuelle ; Rue, Cal et Nate qui ne mettent pas de mot sur leur sexualité mais qui présentent une rupture avec le schéma hétéronormé et hétérosexiste ; ainsi que Kat qui illustre la diversité des pratiques sexuelles. Il est donc possible de remarquer que la majorité des personnages illustrant la diversité sexuelle et de genre dans les deux séries, et même plus particulièrement dans *Euphoria*, ne sont pas clairement identifiés comme faisant partie de la communauté LGBTQ+, mais ils apportent néanmoins, tous à leur manière, une déconstruction des normes relatives à l'identité sexuée.

Cela étant dit, il importe aussi de souligner que les personnages *queer* et LGBTQ+ n'ont pas tous la même importance dans les deux séries. En effet, il est possible de remarquer, surtout dans *Shameless*, que la diversité sexuelle et de genre est surtout associée à la thématique spécifique de la transidentité, mais qu'elle n'est illustrée que par un seul personnage, Trevor.

5.1.1- La place de la transidentité dans *Shameless* et *Euphoria*

Bien que l'analyse de deux séries ne nous permette pas de généraliser nos résultats, il est cependant possible de mettre en lumière certaines tendances vis-à-vis de la représentation de la transidentité dans les séries du câble. En regard des résultats de notre analyse, il semble en effet y avoir un léger regain d'intérêt pour les personnages trans* dans les séries télévisées, même si leur nombre demeure encore largement inférieur aux autres personnages issus de la diversité sexuelle et de genre. Puisque l'une des séries (*Euphoria*) inclue la représentation d'une femme trans*, alors que l'autre (*Shameless*) met en scène un homme trans*, nous ne pouvons évidemment pas nous prononcer concernant la sur-représentation des femmes trans* en comparaison à celle des hommes trans*, un enjeu qui a été soulevé par de nombreuses recherches. Cependant, il est possible de remarquer une certaine hyper-féminisation et hypersexualisation du personnage de Jules dans *Euphoria*, ce qui est d'ailleurs abordé par les personnages de la série eux-mêmes (« [...] and by 16, Jules has gotten a little slutty »). Là encore, il n'est pas possible de présenter cette hypersexualisation et hyper-féminisation du personnages trans* féminin comme une tendance télévisuelle puisque le nombre de personnage trans* dans les deux séries ne nous permet pas de pouvoir mettre en lumière la répétition de ce même modèle. Cependant, cet élément avait été soulevé dans notre revue de littérature (Siebler, 2012, p. 92 ; Keegan dans Capuzza et Spencer, 2017, p. 221) ; en ce sens, ce modèle peut être interprété comme alimentant un stéréotype déjà associé à la représentation des femmes trans* dans les médias audiovisuels.

Le faible nombre de personnages trans* dans les deux séries analysées ne permet donc pas de parvenir à des conclusions concernant les tendances représentationnelles des chaînes câblées sur la transidentité. Il est cependant possible d'y retrouver une répétition de certaines tendances narratives. Par exemple, dans *Shameless*, le « wrong

body discourse » (Catalano, 2015, p. 411) est clairement associé à la représentation des personnages trans*, et le cheminement narratif de Trevor est presque exclusivement lié à sa transidentité. Cette association presque systématique des personnages trans* à un cheminement narratif exclusivement lié à leur transidentité avait par ailleurs été mis en lumière dans notre revue de la littérature, ce qui nous permet de comprendre que cet élément dans la représentation du personnage de Trevor participe à l'alimentation d'un modèle de représentation relativement fréquent à la télévision. C'est d'ailleurs ce discours sur le corps et la transidentité de Trevor qui semble prendre le dessus sur la représentation générale de la diversité sexuelle et de genre dans la série. En effet, plus de la moitié des séquences de la série traitant de la diversité sexuelle et de genre portent explicitement sur la transidentité de Trevor (discours sur ses organes génitaux, sur ses pratiques sexuelles, sur son physique pré-transition). Cela pourrait en ce sens témoigner d'un certain cisgenrisme, autrement dit du fait que la transidentité n'est pas totalement acceptée et qu'elle est toujours vue comme un objet de curiosité sur lequel on tente d'appliquer les normes relatives au corps et à l'identité cisgenre.

De plus, il est impossible de retrouver, dans les deux séries, des personnages non-binaires, intersexes ou d'autres personnages rompant de manière directe avec la conception binaire de l'identité sexuelle et de genre. Cela témoigne donc, selon nous, d'une certaine normativité et « normalisation » de la représentation de la thématique de la diversité sexuelle et de genre dans les deux séries qui peut être liée, entre autres, au défi que pourrait constituer pour les créateurs la représentation d'identités sexuelles et de genre plus « complexes ».

5.2- Les séries télévisées, entre « normalisation » et *queerisation* des identités sexuées

Au cours de la présentation de nos résultats d'analyse, nous avons parlé à plusieurs reprises d'une tendance à la « normalisation » des personnages et des relations *queer*. Nous avons abordé cet élément de manière à expliquer que la représentation de certaines identités et relations non-normatives ne semble pas présenter une rupture avec la représentation d'autres identités et relation « normatives » ; autrement dit, il est possible à certains moments de remarquer un effacement clair de la limite entre hétérosexualité et *queerness* dans les deux séries. « Normaliser » est cependant un terme complexe qu'il faut interroger, particulièrement dans le cadre d'une recherche en *queer studies*. Comme nous l'avons mentionné dans notre cadre théorique, la théorie *queer* appliquée aux études de genre aspire en effet à proposer une réflexion critique sur la manière dont l'identité sexuelle et de genre est présentée dans les médias, et elle aspire donc, par le fait même, à déconstruire les savoirs normatifs sur le sujet. Il est donc important de préciser que pour les chercheur.e.s en *queer studies*, l'amélioration de la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision ne consiste pas simplement en une « normalisation » de cette diversité. Selon Dallas, la normalisation de personnages LGBTQ+ est en effet problématique, car elle induit seulement un déplacement et non une suppression de la norme (2014, p. 4). Cela a pour conséquence de favoriser un certain type d'identités possédant des caractéristiques en commun avec le schéma typique de l'hétéronormativité, comme les « white, middle class gays, who privatize sexuality and mimic dominant conventions of gender, race, sexuality, and class in the public sphere » (Dallas, 2014, p. 4). Par le fait même, cela peut contribuer à renforcer le système hétéronormatif et hétérosexiste, en marginalisant les identités qui se trouvent en dehors de ce cadre normatif. D'un autre côté, la séparation nette des personnages suivant le schéma typique de l'hétérosexualité et des personnages *queer* ne serait pas pour autant un élément positif, puisqu'en plus d'induire une

marginalisation de ces derniers, cela entérinerait une conception binaire de l'identité sexuelle et de genre en alimentant l'opposition entre identités normatives et non-normatives.

Selon Parsemain (2019), ces deux postures extrêmes, soit celle de la normalisation des personnages *queer* ou au contraire de leur différenciation nette vis-à-vis des autres personnages, sont tout autant problématiques. Comme elle l'explique, « Current representation of otherness are either too “close” or too “far”: so close that they deny differences, leading to “worldly indifference”, or so far that they exaggerate, caricature or demonise differences » (2019, p. 11).

Dans le cas d'*Euphoria*, la mobilisation du terme « normalisation » faisait majoritairement référence à l'effacement de la différenciation nette entre les personnages *queer* et non-*queer*. Ce manque de différenciation n'induit pas, selon nous, une normalisation de l'identité *queer* mais plutôt une « *queerisation* »⁴¹ de toutes les identités. En effet, non seulement l'identité sexuelle et de genre des personnages n'est pas au premier plan de leur développement narratif, mais tous les personnages semblent également se heurter à des troubles identitaires de différentes sortes, particulièrement liés aux relations amoureuses (confiance en soi, rapports aux hommes, à son corps et à la sexualité). Ainsi, le manque d'étiquettes posées dans *Euphoria* concernant l'identité sexuelle et de genre des personnages, ainsi que l'omniprésence de leurs questionnements à ce sujet, entraînent une difficulté selon nous à définir clairement quels personnages sont *queer* et lesquels ne le sont pas, et donc contribuent à bousculer les normes. En ce sens, la normalisation de la diversité dans *Euphoria*

⁴¹ Ici, nous utilisons « queering as a verb » (Joyrich, 2014, p. 135).

pourrait être définie comme une vision proprement inclusive et anti-essentialiste de la diversité sexuelle et de genre.

Du côté de *Shameless*, la normalisation des personnages et relations *queer* semble au contraire induire un alignement aux normes hétéro, plus qu'à *queerer* l'ensemble des personnages. En effet, il semble y avoir un rejet des particularités relatives à l'identité *queer* en faveur d'un alignement avec le schéma hétéronormatif, comme en témoignaient la distanciation des personnages masculins vis-à-vis de la féminité, ou encore le poids accordé à la génitalité dans les discours des personnages. Une telle assimilation des personnages *queer* aux normes hétéro au sein d'une série est d'ailleurs dénoncée par Parsemain qui considère qu'elle entre en conflit « avec les politiques queer qui visent à déstabiliser le statu quo et à dénoncer l'oppression » [Notre traduction] (2019, p. 171). Selon elle, la normalisation de ces personnages induit par le fait même leur « de-queerisation » (*de-queering*).

Dans un autre ordre d'idées, notre analyse a révélé un certain manque de diversité quant à la représentation d'identités de genre dans les deux séries. En effet, nos deux analyses permettent de mettre en lumière qu'une certaine réticence persiste à l'idée de représenter des personnages dont l'identité de genre sortirait complètement du cadre binaire, tels que des personnages non-binaires ou *gender fluid*. De la même manière, le choix des act.eur.rice.s interprétant les deux personnages trans* dans *Shameless* et *Euphoria* semble attester de la persistance de certains blocages à la télévision concernant la représentation d'une conception fluide des identités sexuelles et de genre, et plus précisément de certaines normes concernant les corps qui peuvent être montrés.

Certes, dans les deux séries analysées, les rôles de personnages trans* sont interprétés par deux act.eur.rice.s trans*, ce qui n'a pas toujours été le cas dans l'histoire de la télévision (Solomon, 2018, p. 9) et doit donc être souligné. Cependant, il importe aussi

de mentionner que Hunter Schafer (Jules dans *Euphoria*) et Eliott Fletcher (Trevor dans *Shameless*) bénéficient tout deux d'un *passing privilege* défini par Gill comme « le privilège d'être capable de 'passer' comme appartenant à un groupe privilégié, tel qu['] [...] une personne trans passant pour une personne cisgenre » [notre traduction]⁴² (2014, p. 63). Comme nous l'avons précisé auparavant, le fait que seuls deux personnages trans* soient représentés dans les deux séries ne nous permet pas de proposer des conclusions générales concernant les tendances de représentation de la transidentité à la télévision ; cependant, le fait que la thématique de la transidentité soit abordée en incluant un seul personnage par série empêche clairement de représenter une diversité de corps, de comportements et d'identités reliées à la transidentité. En ce sens, le choix des chaînes d'engager uniquement des act.eur.rice.s trans* bénéficiant du *passing privilege* pourrait témoigner d'une acceptation encore limitée de la transidentité à la télévision; autrement dit, les séries semblent encore privilégier les corps qui ne représentent pas une menace à la préservation des normes de genre, notamment en ce qui concerne les traits physiologiques. Selon nous, les choix effectués dans *Euphoria* et *Shameless* à propos de la représentation de la transidentité démontrent donc qu'il reste du chemin à faire quant à l'acceptation des identités non-cisgenres.

5.3- Le rôle des chaînes de diffusion dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre

Afin de proposer une analyse plus complète de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries, il est également important de s'intéresser aux stratégies commerciales des chaînes HBO et Showtime, puisque ces dernières ont un impact important sur le contenu de leurs œuvres. Comme nous l'avons expliqué au cours de

⁴² Citation originale : « privilege to be able to 'pass' as a more privileged group, such as a light-skinned person of color passing as white, a trans person passing as non-trans ».

notre problématique, HBO et Showtime sont des chaînes de câble premium, c'est-à-dire qu'elles proposent un abonnement payant aux spectateur.rice.s et qu'elles ne dépendent pas des revenus publicitaires. Cependant, bien que ces deux chaînes aient un modèle d'affaires similaire, nous avons vu que la question de la diversité sexuelle et de genre est abordée de manière très différente dans les deux productions.

Du côté de *Shameless*, en effet, ce sont principalement les dialogues entre les personnages et leur cheminement narratif qui ont un impact sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre. Cette thématique est ainsi abordée de manière beaucoup plus directe que dans *Euphoria*, entre autres par le biais de dialogues explicites sur la transidentité et les organes génitaux. Nous avons aussi fait ressortir, dans *Shameless*, une certaine volonté d'éduquer les spectateur.rice.s aux problématiques de la diversité sexuelle et de genre, tout en restant dans un cadre relativement hétéronormé et hétérosexiste, alors que ce type de dialogue éducatif sur la diversité ne se retrouve pas dans *Euphoria*.

Parsemain évoque cette tendance de certaines productions télévisuelles contemporaines à joindre à leur volonté de divertir une visée éducative, ce qu'elle définit comme une « stratégie pédagogique » de la télévision « dans laquelle le texte soulève simplement des problèmes et des questions pour inviter les téléspectateurs à "regarder", "penser" et à "prendre part" à une série de problématiques » [Notre traduction] (2019, p. 8). Cette dernière explique également que l'analyse de la représentation de la diversité sexuelle et de genre, surtout lorsqu'elle est abordée à travers un discours pédagogique, doit nécessairement mener à un questionnement sur « l'audience imaginée » (2019, p. 9).

Si nous reprenons cette idée d'audience imaginée proposée par Parsemain, il nous semble donc possible d'affirmer que la présence de discours pédagogiques dans

Shameless semble servir à l'articulation d'un *cis gaze*, autrement dit d'un « regard cisgenre » sur la transidentité (Santos, 2019, p. 159), faisant des personnages trans* « des curiosités connaissables et compréhensibles » [Notre traduction] (Sandercock, 2015, p. 441) pour un public que l'on pense majoritairement cisgenre. Cet élément est d'ailleurs mis en avant par certains fans de *Shameless* qui affirment que « les personnages LGBTQ de la série [...] sembl[ent] être écrits par des personnes hétéros comme des stéréotypes *queer* » ([LindaTheGr8], commentaire extrait de reddit, 2021). Selon Santos, ce *cisgender gaze* « minimise la perspective passible d'être adoptée par une personne trans », puisque l'identité trans* est représentée comme « soumis[e] à d'autres règles que celles appliquées à la représentation des corps cis » (2019, p. 159). Il y a donc l'adoption d'un regard cisgenre sur l'identité trans* et, par le fait même, la présence d'un « *cisplaining* », c'est-à-dire que l'explication de l'identité trans*, se fait par le biais de personnes ou d'un regard cisgenre (Heartfield, 2016, p. 82 ; Santos, 2019, p. 159). Ces éléments expliqueraient donc la tendance de la série à la surexplication de l'identité *queer* de certains personnages.

Cette volonté d'éducation, voire de surexplication de l'identité trans*, pourrait être expliquée par la stratégie commerciale de la chaîne Showtime et le public qu'elle cible. En effet, Showtime se définit comme une chaîne pour adultes de « trente-cinq ans et plus » (Greenblatt, communication personnelle, 2008 dans Himberg, 2014, p. 294). Il est ainsi possible de penser que la chaîne mobilise un discours éducatif face à la diversité sexuelle et de genre parce qu'en visant un public un peu plus âgé, elle s'attend à s'adresser à des spectateur.rice.s moins informé.e.s sur ces problématiques. Ainsi, cela pourrait justifier la surexplication des identités *queer* dans la série et la forte présence d'un discours portant explicitement sur le corps, et même plus particulièrement sur les organes génitaux de Trevor. Finalement, la stratégie de la chaîne contribuerait à reproduire une vision cisnormative de l'identité sexuée, et donc à cantonner le personnage trans* au statut de « curiosité » dans la série.

D'autres facteurs peuvent également expliquer une telle représentation des identités non-normatives. En effet, lorsque les chaînes de câble premium se sont installées dans le paysage télévisuel états-unien, elles ont dû développer leur identité de « télévision de qualité » afin de se démarquer des chaînes de *networks*, et ainsi pouvoir plaire à des abonné.e.s prêt.e.s à payer un montant relativement élevé pour accéder à leur contenu. Le « narrowcasting » (Wible, 2014 ; Goldberg, 2017 ; Himberg, 2014), consistant non pas à attirer un public large et *mainstream* mais à se concentrer sur des « "valuable" viewers » (Peters, 2011) et donc des publics de niche, participe à cette stratégie commerciale.

Dès ses débuts, le câble premium s'est ainsi concentré sur un public privilégié ou « premium », « moins souvent favorisé par les réseaux de radiodiffusion et les chaînes câblées de base » [Notre traduction]⁴³ (Wible, 2004, p. 50), à savoir un public masculin, blanc, et de classe moyenne/élevée. Dans ce contexte, représenter des identités non-normatives par le biais d'un discours éducatif et de « regards » (*gazes*) normatifs peut être interprété comme un désir de Showtime de renouer avec son public cible originel en assouvissant sa curiosité à l'égard des minorités et des identités non-normatives (Wible, 2014, p. 51), tout en proposant des représentations qui peuvent potentiellement plaire à des spectateur.rice.s en dehors de ce groupe privilégié. Cette stratégie a cependant des conséquences puisqu'elle « privileges viewers with access to race, class, and male privilege, and leads to whitewashed [nous pourrions ajouter les termes *ciswashed, straightwashed*] images of middle-class, primarily gender normative, gays and lesbians » (Peters, 2011, p. 194).

Du côté d'HBO, nous avons remarqué que la thématique de la diversité sexuelle et de genre était abordée de manière beaucoup moins directe ; celle-ci apparaissait plus

⁴³ Citation originale : « served less often by broadcast and basic cable networks ».

omniprésente, à travers notamment l'esthétique, la narration et l'emploi de lumières colorées. La transidentité de Jules, unique personnage trans* d'*Euphoria*, n'est d'ailleurs pas abordée comme telle avant le quatrième épisode et son cheminement narratif n'est pas majoritairement basé sur son identité sexuelle et de genre, au contraire du personnage de Trevor dans *Shameless*.

Là aussi, il est donc possible de lier la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la stratégie commerciale de la chaîne. Du fait de son prix et de sa réputation de chaîne télévisuelle de « qualité », HBO a longtemps visé un public professionnel et actif, plus précisément masculin (Nygaard, 2013, p. 372). Cependant, avec la création de sa présence en ligne grâce à HBO Go et HBO Max, ainsi que sa mobilisation de producteur.ice.s comme Lena Dunham, il est possible de remarquer une tentative de la chaîne d'attirer un public plus diversifié depuis quelques années, tant du point de l'identité sexuelle et de genre que de l'âge des personnages représentés, afin de rompre avec son « image de marque masculine » [Notre traduction] destiné à un public aisé, masculin de plus de trente ans (Nygaard, 2013, p. 372). Ce phénomène s'illustre notamment par les programmes récemment produits par la chaîne tels que *Genera+ion* (2021-), un *teen drama* relatant la vie d'un groupe d'étudiant.e.s faisant partie du club LGBTQ+ de leur école, de *We Are Who We Are* (2020-) mettant en scène un groupe d'adolescent.e.s vivant sur une base militaire italienne et traitant de leur quête identitaire, ou encore de *Betty* (2020 -) suivant la vie d'un groupe de skateuses new-yorkaises qui tentent de se faire une place dans un milieu majoritairement dominé par les hommes.

Ainsi, la représentation particulière de la diversité sexuelle et de genre dans *Euphoria* pourrait en effet découler de la volonté d'HBO d'attirer un public plus jeune depuis quelques années, vraisemblablement plus éduqué sur cette thématique, mais aussi un public plus large que leur cible initiale, à savoir les hommes de plus de trente ans ayant

un statut socioéconomique moyen/élevé. De cette manière, *Euphoria* ne mobilise pas une posture pédagogique vis-à-vis de la diversité sexuelle et de genre aussi directe que dans *Shameless*, dans la mesure où elle ne propose pas « l'apprentissage de fait précis et de positions » sur ce sujet, bien qu'elle constitue tout de même une « invitation au débat et à l'engagement critique » [notre traduction] (Parsemain, 2019, p. x).

5.4- L'impact de la forme narrative d'une série sur sa représentation de la diversité

Notre analyse nous amène par ailleurs au constat que la configuration narrative des séries peut avoir un impact décisif sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre, voire jouer un rôle important dans la création d'un alignement entre les spectateur.rice.s et les personnages. Tel que mentionné précédemment, nous pouvons en effet considérer *Shameless* et *Euphoria* comme des séries à « héros multiples », au sein desquelles l'« actant sujet [est] actualisé par plus d'un personnage », ce qui signifie que « le groupe prend donc la place du personnage principal » (Sepulchre, 2017, p. 137). Cette focalisation sur un groupe de personnages laisse ainsi la possibilité de représenter de manière plus détaillée une multitude de personnages divers, tant en ce qui concerne leur cheminement que leur identité, et donc potentiellement de favoriser un alignement des spectateur.rice.s avec plusieurs personnages, en offrant la possibilité d'avoir « accès à leurs actions, à ce qu'ils pensent et ressentent » [Notre traduction] (Smith, 1994, p. 41).

Par ailleurs, la narration, soit la forme syntaxique de la série, a un impact important sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre. *Shameless* semble être régie par un processus de mise en feuilleton, consistant en « l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des *variations sémantiques* [...], *temporelles* [...] et *narratives* » (Sepulchre, 2017, p. 83). Plus concrètement, cela signifie que le récit est en constante évolution et que les épisodes sont ouverts. Cette structure du récit semble cependant

avoir un impact sur la manière dont les différents personnages sont représentés. En effet, l'évolution constante du récit induit une focalisation plus importante sur les personnages principaux, ce qui contribue à laisser de côté les autres personnages. Selon nous, la dominante feuilletonnante de *Shameless*, c'est-à-dire l'ouverture de ses épisodes et la continuité narrative entre ces derniers, ne permet donc pas aux personnages secondaires, rôles auxquels les personnages LGBTQ+ semblent être cantonnés, de bénéficier d'une qualification suffisante ; autrement dit, ces derniers sont moins bien décrits (Sepulchre, 2017, p. 128, 129) et les spectateur.rices n'ont pas accès à autant d'informations à leur sujet que pour les personnages principaux. Selon nous, ce manque d'informations concernant les personnages secondaires, particulièrement les personnages *queer* et LGBTQ+, réduit par conséquent les possibilités d'alignement des spectateur.rice.s avec ces personnages. Selon Parsemain, c'est pourtant ce potentiel d'alignement des spectateur.rice.s avec les personnages *queer* qui permet « d'enseigner le civisme [...] parce que cela invite les spectateurs à s'imaginer à la place de l'Autre » [Notre traduction]⁴⁴ (Hartley, 1999, p. 181 cité dans Parsemain, 2019, p. 10). En résumé, la forme feuilletonnante de la production, si elle ne s'accompagne pas d'une remise en question des visions normatives de ce que représente un personnage « intéressant », entraîne le risque de reléguer constamment les personnages *queer* dans les marges en alimentant une mauvaise connaissance de ces personnages souvent placés au second plan, et limitant ainsi le potentiel d'alignement des spectateur.rice.s avec eux.

De son côté, la forme syntaxique d'*Euphoria* semble relativement plus complexe que celle de *Shameless*, puisqu'on y retrouve une hybridation entre la forme sérielle, caractérisée par la fermeture des épisodes régis par des micro-récits, et la forme feuilletonnante. En d'autres termes, nous pourrions qualifier cette production de

⁴⁴ Citation originale : « Teach neighbourliness [...] Because it invites viewers to imagine themselves in the place of the Other ».

feuilleton sérialisant. Cela signifie que la production est principalement régie par un processus de mise en feuilleton, et donc d'étirement diégétique, mais qu'il est néanmoins possible de remarquer l'invariance de certains paramètres (entre autres spatiaux et narratifs), ce qui est caractéristique du processus de mise en série (Sepulchre, 2017, p. 82, 83). Plus concrètement, cela signifie qu'il y a une continuité narrative entre les épisodes, mais que chaque épisode contient néanmoins un micro-récit qui se concentre sur la vie d'un personnage en particulier.

Cette sérialisation du feuilleton a elle aussi un impact sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre, puisqu'elle offre l'opportunité de développer davantage le récit de différents personnages. Nous pouvons notamment remarquer que la sérialisation induit un plus grand recours à la focalisation interne, permettant donc d'accéder au vécu subjectif des personnages et offrant aux spectateur.rice.s la possibilité de se mettre dans la peau, entre autres, des personnages *queer* et LGBTQ+. La sérialisation de la narration dans *Euphoria* est notamment illustrée par le recours à un *cold open*. Cette technique narrative nous plonge, à chaque épisode, dans la vie d'un personnage différent, nous communiquant des informations sur son enfance et des explications sur son identité et sur la problématique centrale de son récit existentiel (le rapport aux hommes de Jules, le rapport à son corps de Kat, le besoin de contrôle de Nate, etc.). La construction de chaque épisode comme un micro-récit permet donc de proposer une focalisation interne pour un plus grand nombre de personnages, ce qui contribue à une compréhension plus en profondeur de leur identité (notamment des identités et des relations *queer*) et favorise l'alignement des spectateur.rice.s avec ces derniers.

Ainsi, dans le cas d'*Euphoria*, la sérialisation semble offrir un potentiel de complexification narrative. Cet élément est intéressant à relever puisque les chercheurs associent généralement la complexité narrative à la feuilletonisation : « Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form,

narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genre. » (Mittell, 2015, p. 18 ; Marghitu, 2021, p. 139). Au contraire, nos constats d'analyse nous amènent à penser que dans *Euphoria*, c'est plutôt la répétition (sérialisation) de certains éléments narratifs, comme le recours au *cold open* à chaque début d'épisode ainsi que la présence de micro-récits, qui permet d'introduire une représentation plus complexe et plurielle de la diversité.

5.5- Les discours des séries concernant la diversité sexuelle et de genre

Au cours de nos analyses de *Shameless* et d'*Euphoria*, nous avons remarqué la présence simultanée de plusieurs discours opposés concernant la diversité sexuelle et de genre. Nous avons ainsi constaté que certains discours semblaient promouvoir une vision fluide de la diversité sexuelle et de genre, alors que d'autres discours semblaient au contraire endosser des visions normatives relatives aux sexualité et identités de genre. Il a notamment été possible de mettre en lumière la présence de discours *queer* relatifs à l'orientation sexuelle et de genre dans *Euphoria*, mais également une certaine normativité dans la représentation de la diversité corporelle et de l'identité de genre des personnages. *La série* propose donc, selon nous, un ancrage *queer* tout en proposant des concessions idéologiques qui pourraient être qualifiées d'un peu plus conservatrices. Du côté de *Shameless* la représentation d'un troupe permettait notamment de créer une rupture avec la norme de la monogamie, mais d'un autre côté, la sédimentation des formes de regards comme le *cisgender gaze* et le *male gaze* induisait un contre-balancement face aux tentatives de déconstruction des normes sexuelles et de genre. Les deux séries proposent donc une représentation complexe, ambivalente, de la diversité sexuelle et de genre, puisque les récits ont tendance à osciller entre des visions différentes de cette thématique.

Nos analyses nous ont ainsi permis d'aboutir au constat que ces deux séries proposent un « balancement idéologique » sur le plan des discours concernant la diversité sexuelle et de genre. De Wasseige (2013) définit ce concept comme la coprésence de deux idéologies sous forme d'un endiguement idéologique et de concessions à cette même idéologie. Ce dernier propose le concept de balancement idéologique afin d'expliquer la stratégie des *networks* qui se doivent de proposer un contenu le plus consensuel possible afin de plaire à un public de masse. Il explique donc que les séries de *networks* proposent fréquemment un tel balancement idéologique afin de ne pas prendre position sur des sujets controversés comme la politique ou la religion, à l'image de *Desperate Housewives* (ABC) « parsemant son univers plutôt conservateur de nombreuses touches progressistes » afin de « ne pas s'aliéner une partie potentiellement importante de [son] public » (De Wasseige, 2013, parag. 8, 11). Or, ce qui nous apparaît intéressant est que les deux séries que nous avons analysées ne sont pas des séries de *networks*, mais bien des séries diffusées sur des chaînes du câble premium, ce qui laisse présager que la théorie du balancement idéologique pourrait s'appliquer à certaines productions issues d'autres chaînes.

Comme nous l'avons expliqué, *Euphoria* est en effet produite et diffusée par la chaîne de câble premium HBO qui vise un public de niche. Dans cette situation, le balancement idéologique ne peut donc pas avoir pour objectif de proposer un contenu qui plaira au plus grand nombre, puisque la chaîne vise un public plus niché. Selon notre analyse, dans le cas d'*Euphoria*, la construction de la série selon un balancement idéologique servirait plutôt à encourager la réflexion des téléspectateur.rice.s sur des thématiques ou problématiques précises, en évitant de proposer une seule prise de position. La diversité sexuelle et de genre étant une thématique encore peu explicitement abordée dans les séries télévisées, la réflexion proposée à ce sujet permettrait ainsi à la série, et donc à la chaîne, de se démarquer en proposant un contenu innovant.

Ce balancement pourrait également être expliqué par le contexte institutionnel de la série. En effet, la chaîne HBO a lancé sa plateforme de TPC « HBO Max » aux États-Unis en 2020. Bien qu'une plateforme de streaming soit indépendante des annonceurs et des restrictions imposées par la FCC sur le contenu, tout comme une chaîne de câble premium, les publics visés sont néanmoins différents. Comme nous l'avons expliqué précédemment, les chaînes du câble premium proposent un contenu explicite (en ce qui a trait à la représentation de la violence, de la sexualité, etc.) non seulement parce que qu'elles peuvent légalement le faire, mais également car le prix élevé de leur abonnement nécessite qu'elles proposent un contenu différent de ce que les spectateur.ice.s pourraient retrouver sur d'autres chaînes,. Les plateformes de TPC, quant à elles, doivent viser un public beaucoup plus large si elles veulent demeurer rentables et survivre à la compétition. Ainsi le contenu qu'elles proposent est différent puisque qu'il ne doit plus satisfaire un public de niche, mais bien une plus grande diversité de téléspectateur.ice.s et de "commautés de goût". Lancée en mai 2020, HBO Max a donc dû s'imposer dans un paysage médiatique déjà habité par des géants comme Netflix ou Amazon Prime qui comptent plusieurs dizaines, voire centaines de millions d'abonnés (« List of streaming media services », 2021). La plateforme HBO Max, aujourd'hui placée en septième position des services de TPC les plus populaires aux États-Unis avec plus de quarante millions d'abonné.e.s, a donc dû adapter son catalogue afin de plaire à une majorité de spectateur.ice.s et donc rester rentable et compétitive. Ainsi, la mobilisation d'un balancement idéologique dans *Euphoria* pourrait être associée à la volonté d'HBO de créer un contenu approprié à sa nouvelle plateforme de TPC, en gardant donc un contenu innovant de « qualité », mais tout en cherchant à plaire à un public plus vaste, aux points de vue plus diversifiés.

De la même manière, *Shameless* semble aussi proposer un balancement idéologique, puisque certains éléments de dialogue semblent induire une volonté d'entamer un discours sur la diversité, mais tout en étant contrebalancés par un discours

hétéronormatif et hétérosexiste. Encore une fois, cette tendance au balancement idéologique dans *Shameless* pourrait entre autres s'expliquer par l'identité de sa chaîne de diffusion originale. Comme nous l'avons abordé précédemment, la chaîne de câble Showtime est en effet principalement destinée à un public de trente ans et plus. Étant aussi une chaîne de câble premium avec un abonnement relativement dispendieux, Showtime doit, de la même manière qu'HBO, être capable de proposer un contenu innovant que les spectateur.rice.s ne pourraient pas trouver sur des chaînes moins chères ou gratuites. Ainsi, il est possible de penser que l'introduction du sujet de la diversité sexuelle et de genre dans le contenu de la chaîne est une manière pour celle-ci de maintenir son image de chaîne de qualité innovante. En effet, la représentation de sexualités non-normatives est devenue au fil du temps « a marker of “quality” programming, ideally suited to the edgy, liberal, and sophisticated tastes of Showtime’s subscribers » (Himberg, 2014, p. 293). De cette manière, proposer un balancement idéologique au sujet de la diversité sexuelle et de genre, avec un ancrage hétéronormatif et quelques concessions induisant la présence d'un discours *queer*, permet à la chaîne de maintenir son image de chaîne de qualité, tout en continuant de satisfaire son public cible supposément attaché aux valeurs normatives de l'identité sexuelle et de genre.

Pour aller plus loin, il serait possible de rapprocher cette tendance au balancement idéologique dans les deux séries à la notion de « conformisme provisoire » (Macé, 2003). Selon Éric Macé, « la prétention de la culture de masse à s'adresser au plus grand nombre l'expose à devoir prendre en compte la diversité des populations et des publics hétérogènes » (2003, p. 131). Ainsi, les programmes sont régis par une lutte intrinsèque entre la nécessité d'innover pour rester attractif et la sécurité d'utiliser des éléments ayant prouvé leur popularité par le passé (Macé, 2003, p. 131). Ainsi, proposer deux discours contraires au sujet de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless* et *Euphoria* permettrait d'apporter une part de nouveauté, tout en s'assurant de pouvoir convenir à un public relativement large. En effet, comme nous l'avons précisé auparavant, la diversité sexuelle et de genre reste un sujet peu abordé dans les

fictions télévisuelles, et c'est un sujet qui ne semble pas encore faire consensus au vu des débats sociaux au sujet des droits des personnes LGBTQ+ dans le monde (cf. problématique). Proposer un discours *queer* permet ainsi d'apporter de la nouveauté, de l'innovation dans un programme, tout en s'assurant de convenir à un plus large public en proposant également un discours hétéronormatif. La coexistence de ces deux discours dans les productions aboutit ainsi à un conformisme provisoire, assurant à Showtime et HBO un contenu qui plaira potentiellement à un grand nombre de personnes. Le balancement idéologique proposé par les deux séries illustre ainsi la manière dont différents rapports de pouvoirs s'articulent en leur sein et ainsi, la manière dont les séries télévisées, en tant que produits culturels, sont un lieu de lutte entre plusieurs discours idéologiques pour l'imposition de visions du monde.

5.5.1- L'impasse de *Shameless* et *Euphoria* sur la représentation des enjeux sociaux de l'identité *queer*

Il est aussi possible de remarquer que *Shameless* et *Euphoria* n'abordent que très peu les enjeux sociaux liés aux identités sexuelles et de genre non-normatives. Cela peut être considéré comme un élément positif, puisque c'est une rupture avec le *victim trope*, c'est-à-dire la représentation « naturalis[ée] de la jeunesse *queer* comme victime » [Notre traduction] (Marshall, 2010, p. 67). Selon Marshall, cette tendance à représenter les identités *queer* en tant que victimes a pour conséquence de « dévaloriser activement l'agentivité des jeunes *queer* en généralisant la compréhension [de cette identité] comme un sujet qui doit être sauvé par des agents externes » (2010, p. 65). Cependant ne pas aborder ces enjeux sociaux peut aussi être interprété comme un discours « post-gay » (Weber et Hunt, 2020, p. 138) ou « post-closet » (Parsemain, 2019). Ce discours peut prendre plusieurs formes, mais il consiste généralement en la représentation d'une société égalitaire, autrement dit d'une égalité déjà acquise entre toutes les identités sexuelles et de genre. Il induit donc la présence d'un discours néolibéral, encourageant

une interprétation des problèmes vécus par les personnages *queer* comme étant des enjeux individuels (Parsemain, 2019).

Ce discours « post-gay » semble avoir acquis une certaine légitimité pour les professionnels de l'industrie télévisuelle. C'est en effet ce qui ressort des entretiens conduit par Himberg avec des professionnels de l'industrie télévisuelle, selon qui le discours « post-gay » est une « forme de représentation populaire et progressiste, qui reflète fidèlement les expériences vécues par les américains au vingt-et-unième siècle » (2014, p. 299). Cependant, ce dernier avertit des dangers de la présence d'un tel discours à la télévision, puisque cela peut contribuer à alimenter les discours concernant l'hétéronormativité et ses discriminations, en plus de délégitimer les réalités vécues par certaines minorités ou identités sexuelle et de genre marginalisées (Himberg, 2014, p. 299).

Il nous semble donc important de souligner qu'au-delà de leurs différences, les deux séries que nous avons analysées n'ont pas tendance à mettre l'accent sur les enjeux sociaux liés à la diversité sexuelle et de genre, mais plutôt sur les difficultés individuelles des personnages, en se concentrant sur leur propre cheminement identitaire, leur sexualité, leur identité de genre, ainsi que le rapport de leur famille et amis à leur identité sexuelle et de genre.

5.6- La représentation de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless* et *Euphoria* sous le prisme de l'intersectionnalité

Comme l'explique Grzanka, « gender is never isolated from race, sexuality, and other dimensions of difference » (2014, p. 134). Il est donc nécessaire, afin de compléter notre analyse, de mobiliser une posture intersectionnelle afin d'étudier la manière dont

les identités sexuelles et de genre non-normatives sont représentées en les liant à d'autres dimensions identitaires non-normatives ou marginalisées.

Shameless et *Euphoria* représentent toutes les deux une majorité de personnages caucasiens. Quelques personnages sont cependant issus de la diversité ethnoculturelle, en majorité des personnages afro-américains. Dans *Shameless*, deux des trois personnages principaux afro-américains de cette saison sont également *queer* (V interprétée par Shanola Hampton et Caleb interprété par Jeff Pierre). Dans la saison analysée (la septième), il n'y a que très peu, voire pas de références à leur identité ethnoculturelle. De la même manière, *Euphoria* met en scène seulement un personnage Latinx, Maddie (Alexa Demie), plusieurs personnages afro-américains dont les principaux sont Rue (Zendaya) ainsi que sa famille, McKay (Algee Smith) et Anna (Quintessa Swindell). Parmi ces personnages, seules Rue et Anna sont des personnages *queer*. Là encore, aucune référence à leur identité ethnoculturelle n'est proposée dans la série. Bien que le nombre de personnages *queer* et LGBTQ+ racisés dans *Shameless* et *Euphoria* soit considérablement inférieur aux chiffres du dernier rapport de GLAAD (2020-2021), les personnages majoritairement représentés ont néanmoins des profils similaires : il s'agit de personnages afro-américains et latinx.

Il est possible de mobiliser, ici encore, le concept de contre-stéréotype en analysant les personnages cités ci-dessus selon l'angle socioéconomique. Comme l'explique Macé, le contre-stéréotype prend appui sur un ou plusieurs stéréotypes pour en proposer une représentation inversée qui peut par exemple prendre la forme de « non-Blancs de la classe moyenne, [...] occupant des premiers rôles » (Macé, 2007, parag. 16). En effet, mis à part le personnage de V issu d'un milieu défavorisé, le reste des personnages *queer* et racisés dans *Shameless* et *Euphoria* sont issus de la classe moyenne voire moyenne-haute, ce que l'on peut déduire entre autres grâce à leurs lieux de vie (l'appartement de Caleb dans *Shameless* ou la vie de banlieue aisée des personnages

d'*Euphoria*). Cela contribue selon nous à la différenciation et même à la marginalisation de ces personnages par rapport aux autres. En effet, *Shameless* se concentre sur des personnages issus de classes défavorisées et l'introduction de personnages plus aisés constitue une rupture avec la norme socioculturelle intrinsèque à la série. De plus, la série adresse une critique constante envers les classes moyennes et élevées, ce qui induit une ridiculisation de ces personnages.

Comme l'explique Macé, le contre-stéréotype « procède par déni d'ethnicité » et donc de marquage social, c'est-à-dire que ces personnages se voient interdire « toute référence à la spécificité de leur ethnicité sous peine de compromettre la “fiction” de leur assimilation ». O'Sullivan interprète également ce déni de la spécificité relative à l'identité ethnoculturelle comme l'alimentation d'une « White supremacy », ne référant pas dans ce cas-ci au groupe néo-nazi mais bien à la « normalis[ation] et invisib[ilisation] » de l'identité caucasienne, autrement dit à la vision de cette identité comme neutre (2016, p. 402). Ainsi, ce « déni d'ethnicité », principalement des personnages afro-américains puisqu'ils constituent le groupe culturel le plus représenté dans ces deux séries, contribue selon nous à alimenter une vision de l'identité caucasienne comme la « norme » puisque l'on nie les différences. Comme l'explique Macé, cela induit par ailleurs un « déni des discriminations », ce qui rend impossible toute représentation des différentes formes d'oppressions vécues par les identités *queer*, racisées et/ou issues d'un milieu défavorisé.

La place de la transidentité dans les deux séries, et particulièrement dans *Shameless*, permet aussi de voir que l'ensemble des identités sexuelles et de genre non-normatives dans les séries ne font pas face aux mêmes formes d'oppressions. Comme le précise Harvey, « les approches intersectionnelles reconnaissent aussi que les individus opprimés peuvent eux-mêmes perpétuer l'oppression des autres » [Notre traduction] (2019, p. 19). En effet, comme nous l'avons mis en avant précédemment, la transidentité de Trevor est au cœur des discussions de l'ensemble des personnages, tant

celles des personnages cisgenres que de celles des autres personnages LGBTQ+ et *queer*. Ainsi, en addition à l'hétérosexisme, les personnages trans* subissent également une forme de cisgenrisme, s'illustrant entre autres par des discriminations venant également d'autres personnages *queer*.

Finalement, il est important de préciser que deux des personnages principaux et un personnage secondaire *queer* et LGBTQ+ de *Shameless* et *Euphoria*, Ian, Monica et Rue, ont des troubles de santé mentale. Le diagnostic complet de Rue est complexe, mais le trouble mental prenant le plus d'importance dans son cheminement narratif est sa bipolarité, ce qui est également le cas pour Ian et Monica. Bien que les arcs narratifs liant leur santé mentale à leur identité sexuelle et de genre demeurent secondaires au sein des récits, il reste tout de même important de préciser que tous les personnages atteints de troubles de santé mentale dans les deux séries, plus précisément de bipolarité, sont *queer* ou LGBTQ+. Cela a donc nécessairement un impact sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre. En effet, lier les troubles de santé mentale à l'identité *queer* peut être interprété comme un élément négatif. Cette association pourrait entre autres traduire une volonté des séries de présenter l'expression non-normative de l'identité sexuée des personnages comme une « conséquence » de leur trouble de santé mentale.

Cependant, selon Cavalcanti (5 avril 2017), la représentation de personnages LGBTQ+ atteints de troubles de santé mentale demeure nécessaire puisque selon plusieurs études récentes, les jeunes LGBTQ+ sont plus enclins à souffrir de détresse psychologique que « leur pairs hétérosexuels » [Notre traduction]. Ainsi, selon elle, aborder la question de la santé mentale au sein de la communauté LGBTQ+ peut non seulement pousser certaines personnes atteintes de troubles de santé mentale à demander de l'aide, mais permet également de « diminuer le sentiment d'altérité et permettre une conversation sur des sujets qui sont toujours délicats » [Notre traduction] (Cavalcanti,

5 avril 2017). Cependant, même si la représentation de troubles de santé mentale chez les personnages *queer* est importante car elle permet de diversifier les représentations, il demeure nécessaire de remettre en question cette tendance des séries télévisées à lier fréquemment la diversité sexuelle et de genre aux problèmes de santé mentale.

Conclusion

Nous avons donc vu que la thématique de la diversité sexuelle et de genre a un poids important dans les deux séries analysées. De plus, plusieurs facteurs ont un impact sur la représentation de cette thématique, entre autres le diffuseur, le genre, le ton, ou même la forme syntaxique de la série.

En lien avec la représentation des identités sexuelles et de genre non-normatives, nous avons abordé la question de la normalisation et de la *queerisation* des personnages dans les séries ainsi que les inégalités de représentation au sein des identités *queer* et LGBTQ+. Nous avons également expliqué l'impact que les chaînes de diffusion peuvent avoir sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre, plus précisément en mettant en lumière leurs stratégies commerciales, et donc le public qu'elles visent et l'incidence sur les discours formulés à l'égard de cette thématique.

En abordant des éléments plus formels des deux séries, nous avons également pu proposer une comparaison de l'utilisation d'un ton humoristique ou au contraire d'un ton plus sérieux dans la représentation de la diversité sexuelle et de genre. Il a également été question de comprendre le rôle des processus de mise en feuilleton et de mise en série dans la représentation de cette thématique.

Il a également été possible de mettre en lumière certaines tendances quant aux discours mobilisés pour aborder la diversité sexuelle et de genre dans les séries. En effet, nous avons entre autres mis en lumière la présence d'un discours « post-closet » dans les deux séries, c'est-à-dire que ce sont les enjeux personnels liés à l'expression d'une identité sexuelle et de genre non-normative qui sont abordés, au détriment d'une représentation des enjeux sociaux. Du fait du paysage audiovisuel et de la nécessité pour les chaînes de rester innovantes tout en satisfaisant un public large, nous avons de plus pu mettre en lumière la mobilisation d'un balancement idéologique lié à la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les deux séries.

En adoptant une approche intersectionnelle, nous avons finalement compris que l'identité sexuée des personnages semble prendre le dessus sur d'autres dimensions identitaires telle que la dimension ethnoculturelle et la racialisation. La mobilisation de cette approche nous a aussi permis de comprendre que le croisement de l'identité sexuée avec la dimension de la santé mentale a un impact important sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries.

Bien que le nombre de personnages *queer* et LGBTQ+ dans les deux séries ne nous permette pas de proposer des conclusions généralisables à l'ensemble des séries du câble premium états-unien, nos résultats nous ont néanmoins permis de faire ressortir certaines tendances télévisuelles importantes concernant la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans des séries populaires du câble premium.

CONCLUSION

C1 Synthèse de la démarche

Au cours de ce travail, nous nous sommes intéressée à la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées. Nous avons vu l'importance qu'ont prise les séries télévisées ces dernières années ainsi que l'explosion du nombre de fictions produites, ce qui contribue à une diversification des contenus et des manières de les visionner. Nous avons également vu que cette ère de la « Peak TV » a été caractérisée par des demandes appelant à une plus grande représentation de la diversité à la télévision. Considérant l'importance de la représentation médiatique de groupes et d'identités marginalisées et non-normatives, nous avons compris l'importance pour la communauté scientifique de continuer à analyser la représentation des identités LGBTQ+ et *queer* à la télévision.

Consciente de la spécificité du paysage audiovisuel états-unien et des « libertés » dont bénéficient les chaînes du câble premium, nous avons donc décidé d'organiser notre recherche autour de la question suivante : **Comment la thématique de la diversité sexuelle et de genre est-elle abordée et représentée dans les séries de chaînes câblées états-uniennes *Shameless* (US) et *Euphoria* ?**

Nous avons construit un cadre théorique qui nous a permis non seulement de situer notre recherche dans les champs des *cultural studies*, des *gender studies* et de la théorie *queer*, mais également d'avoir les ressources théoriques nécessaires à l'analyse critique

des deux séries télévisées. Notre cadre théorique nous a entre autres permis de comprendre l'articulation des rapports de pouvoir, des normes et des discours au sein des objets culturels, mais aussi de mieux appréhender les notions relatives à l'identité sexuelle et de genre. La mobilisation de travaux comme ceux de Butler, De Lauretis et d'Ott et Mack nous a également permis de comprendre l'imbrication de l'identité sexuée et des productions culturelles, notamment le rôle de la représentation télévisuelle de l'identité sexuée dans la construction, le déplacement et la déconstruction de normes à ce sujet. Finalement, les ouvrages présentés dans ce chapitre nous ont permis de comprendre de quelle manière une production télévisuelle pouvait induire une déconstruction de l'hétéronormativité et de l'hétérosexisme et, par le fait même, induire un discours *queer*.

Afin de répondre à notre question en tenant compte des particularités de notre corpus et du caractère exploratoire de la recherche, nous avons ensuite opté pour une analyse textuelle en deux étapes, composée d'une analyse inductive et d'une analyse détaillée de séquences. Notre analyse s'est principalement basée sur des éléments d'ordre discursif, narratif et sémiotique. En mobilisant divers concepts en *gender* et *cultural studies* ainsi que la théorie *queer*, nous avons tenté de mettre en lumière des constats au sujet de la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans *Shameless* et *Euphoria*.

C2 Synthèse des résultats

Notre analyse a mis en lumière le rôle d'une multitude d'éléments, pour chacune des deux séries, dans la construction de visions de la diversité sexuelle et de genre. Nous avons ensuite procédé à une comparaison des résultats obtenus pour les deux séries, ce qui nous a permis de mieux appréhender le rôle de tous ces éléments.

La thématique de la diversité sexuelle et de genre occupe sans conteste une place importante dans les deux séries que nous avons analysées, mais elle y est néanmoins représentée de manière totalement différente.

Nous avons notamment observé que c'est la représentation de la fluidité de l'identité sexuée accompagnée par l'esthétique visuelle particulière d'*Euphoria* qui permet à la série de proposer une représentation de cette thématique qui nous semble intéressante et innovante. La série permet entre autres de mettre en image et en discours les dérives de la masculinité hégémonique et toxique, l'omniprésence d'identités sexuées et de pratiques non-normatives, sans nécessairement faire de la diversité sexuelle et de genre la thématique centrale ou unique du cheminement narratif des personnages.

Nous avons également vu que les dialogues ont une grande importance dans la représentation de cette thématique dans *Shameless*. Fondamentalement ambivalent, le ton comique et dramatique de la série permet entre autres de satisfaire un public déjà éduqué aux enjeux des identités et relations LGBTQ+ et *queer*, mais également d'éduquer un public moins à l'aise avec ce sujet.

Les deux séries mobilisent par ailleurs différentes stratégies afin de déconstruire l'opposition entre « normalité » et « anormalité » généralement associée à la représentation de la diversité sexuelle et de genre. En effet, certains éléments relèvent selon nous d'une tentative de « normalisation » des identités sexuelle et de genre non-normatives, et d'autres au contraire permettent d'introduire une *queerisation*, donc une déconstruction, des identités sexuées cis-hétéronormatives.

Nous avons également discuté de l'impact de certains éléments formels sur la représentation de cette thématique. Nous avons notamment constaté que la construction de la série *Euphoria* selon le schéma du feuilleton sérialisant semble être plus propice

à favoriser une proximité du public avec les personnages LGBTQ+ et *queer*, au contraire de *Shameless* qui adopte une forme purement feuilletonante qui tend à marginaliser la présence de plusieurs personnages *queer*.

La mobilisation d'une approche intersectionnelle a également permis de rendre compte des difficultés persistantes quant à la représentation de la complexité des identités sexuelles et de genre non-normatives. En croisant l'identité sexuée avec d'autres dimensions identitaires comme l'identité ethnoculturelle ou le statut socioéconomique des personnages, nous avons mis en lumière des lacunes dans la représentation des diverses formes d'oppressions simultanées qui s'appliquent aux personnages. Finalement, plusieurs discours liés à la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les séries ont été mis en lumière. En effet, même si les deux séries semblent rompre avec la *victim trope* associée aux personnages LGBTQ+ et *queer*, la mobilisation de l'humour lié à la représentation de la diversité sexuelle et de genre et d'un discours « post-gay » ou « post-closet » contribuent dans *Shameless* et *Euphoria* à minimiser les formes d'oppression vécues par les personnages dont l'identité sexuelle et/ou de genre est non-normative. Cela témoigne de la nécessité pour les chaînes états-uniennes de continuer leurs efforts afin d'aboutir à une représentation plus inclusive et diversifiée des réalités vécues par les personnes *queer*.

Nous avons aussi remarqué la persistance de certains stéréotypes ainsi que la fixation de certains « regards » (*gazes*) concernant la représentation de la diversité sexuelle et de genre à la télévision. En effet, même si la non-monogamie est de plus en plus présente à l'écran, elle tend à être représentée de manière négative et à être remplacée ou « solutionnée », au sein du récit, par un retour à une relation monogame. Dans un même ordre d'idées, la représentation de la bisexualité reste souvent associée à des personnages immoraux et sexuellement voraces. La diversité sexuelle et de genre semble aussi souvent représentée par le biais d'un *cisgaze* ou d'un *male gaze*,

alimentant par le fait même la vision hétéronormée et hétérosexiste de l'identité sexuée et privilégiant un public anticipé comme masculin, cisgenre et hétérosexuel.

La comparaison des résultats obtenus après l'analyse des deux séries nous a aussi permis de comprendre l'impact que les chaînes de diffusion et leur public cible peuvent avoir sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre, et ainsi de mettre en lumière la mobilisation d'un balancement idéologique lié à la représentation de cette thématique. En effet, lié aux différentes stratégies commerciales des chaînes, ce balancement idéologique permet de convenir à différents types de spectateur.rice.s différemment éduqués sur la thématique de la diversité sexuelle et de genre, participant ainsi entre autres à la stratégie d'élargissement du public cible d'une chaîne.

C3 Limites de la recherche

La spécificité de notre corpus amène cependant quelques limites à notre recherche. La longue durée des séries nous a notamment empêchée de pouvoir analyser en détail chaque séquence des deux saisons de *Shameless* et d'*Euphoria*. De plus, le choix de se pencher sur ces deux productions uniquement ne permet pas de proposer des conclusions généralisables à l'ensemble de la production télévisuelle. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il est également nécessaire de garder en tête que les productions télévisuelles, comme tout produit culturel, sont des textes polysémiques ; notre interprétation ne peut donc pas refléter l'ensemble des lectures que les spectateur.rice.s pourraient en faire. L'introduction de commentaires et d'analyses provenant de membres du public au sujet de certaines séquences nous a néanmoins permis de prendre en compte une pluralité d'interprétations des textes et ainsi d'entamer une discussion sur leur signification, plutôt que d'en prescrire une lecture unique.

Même si notre analyse ne nous permet pas de proposer des conclusions généralisables à l'ensemble des productions télévisuelles contemporaines, elle nous a cependant permis de mettre en lumière certaines tendances télévisuelles quant à la représentation de la diversité sexuelle et de genre. De plus, la comparaison des résultats d'analyse des deux séries a permis de considérer la « sérialité intertextuelle en liant différentes représentations de l'identité *queer* à travers le média » [Notre traduction] (Parsemain, 2019, p. 13).

C4 Ouverture

Il existe encore peu d'écrits sur la notion de balancement idéologique dans les séries. L'article de Mathieu de Wasseige (2013) et son livre (2014) forment une bonne base qui permet de comprendre les formes que peuvent adopter les balancements idéologiques dans les productions télévisuelles, ainsi que l'utilité de ces derniers pour les chaînes généralistes. Cependant, il existe peu d'articles spécialisés. Dans cette lignée, notre travail pourrait servir au développement d'autres recherches traitant du balancement idéologique, ou alors servir à la comparaison avec d'autres types de productions sérielles.

Il serait notamment pertinent de poursuivre la réflexion concernant la mobilisation d'un balancement idéologique sur les chaînes câblées, dans les *teen dramas*, ou encore plus spécifiquement lors la représentation de la diversité sexuelle et de genre. Nous pensons donc que notre recherche peut, de cette manière, participer à la création de travaux de recherche plus conséquents sur la notion de balancement idéologique appliquée aux productions de chaînes câblées, aux *teen dramas* ou à la représentation de la diversité sexuelle et de genre. Il pourrait également être pertinent de construire un corpus plus important de séries télévisées de manière à pouvoir analyser les paramètres qui influent

sur la mobilisation d'un balancement idéologique, qu'ils soient liés au contexte socio-culturel, aux chaînes, au genre télévisuel ou encore aux thématiques abordées dans les productions.

Dans ce mémoire, nous avons expliqué le rôle que la représentation d'une diversité sexuelle et de genre dans les médias peut avoir pour la légitimation des identités et relations *queer*. Il est donc nécessaire de continuer à s'interroger sur la pertinence des représentations télévisuelles actuelles de la diversité sexuelle et de genre dans la construction de la perception de l'identité sexuée par les publics. Au vu de la diversification des manières de représenter la diversité sexuelle et de genre dans les séries télévisées, il serait donc intéressant de réaliser une étude de réception de ces productions afin de comprendre les potentiels liens entre de telles représentations et la vision de la diversité qu'en développent les publics, entre autres les publics *queer*.

Les représentations télévisuelles de la diversité sexuelle et de genre sont la matérialisation de la compréhension de ce sujet dans la sphère sociale à un moment précis. Construites à travers la vision des chaînes, des équipes de productions, tout en étant aussi influencées par les débats sociaux, elles ont le potentiel d'influer sur la connaissance de la population en alimentant les imaginaires sociaux et en illustrant les problématiques auxquelles les identités sexuelles et de genre non-normatives doivent faire face. Il ne fait nul doute que ces représentations ont un rôle à jouer dans la légitimation et la lutte pour les droits des identités non-normatives, et qu'il est donc aujourd'hui plus important que jamais d'inclure plus de diversité tant devant que derrière les caméras.

ANNEXE 1 – Les personnages d'*Euphoria* (liste non exhaustive, regroupant uniquement les personnages que nous abordons dans ce travail).

Rue



Cal (père de Nate)



Jules



Anna



Nate



Kat



Maddy



ANNEXE 2 – La relation complexe de Jules et Rue.

A- Jules et Rue sur un vélo, rentrant d'une fête [séquence accompagnée d'une musique douce] (épisode 1)



B- Baiser échangé par Jules et Rue (épisode 4)



Rue parlant de Jules à sa meilleure amie Lexie (épisode 7)



ANNEXE 3 – Le jeu de couleur dans *Euphoria*.

Jules, accompagnée de bleu



Nate, accompagné de rouge



Image promotionnelle de la série

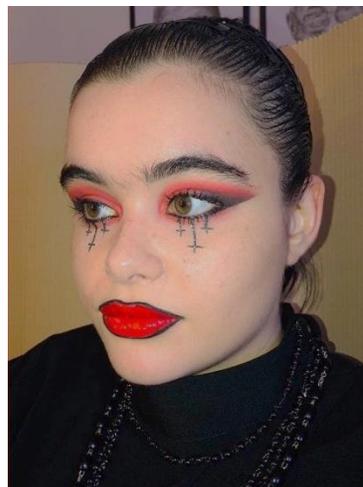


ANNEXE 4 – Les *looks queer* des personnages

Jules au bal de fin d'année



Kat pour Halloween



Jules dans une scène imaginée



ANNEXE 5 – Les éléments des trois premiers épisodes indiquant la transidentité de Jules.

Jules se faisant une piqûre d’hormones au cours de sa routine beauté (épisode 1)



Jules dénudée, et Rue (épisode 1)



Jules, expliquant à Rue qu’elle n’a pas le privilège de pouvoir avoir des rencontres romantiques à la vue de tous (épisode 3)



Jules : I don't get to meet people in front of an audience or something

ANNEXE 1A – Les personnages de *Shameless*

De gauche à droite : Ian, Fiona, Lip, Frank (en bas), Carl, Liam, V (Veronica), Debbie (en bas), Kev, Svetlana. Kev, V et Svetlana sont les voisins des Gallagher.



Caleb, le petit copain d'Ian au début de la saison 7 Monica, la mère des Gallagher



Trevor, le copain d'Ian durant la saison 7



ANNEXE 2A – Le *male gaze* et l'hypersexualisation de Svet et V

Le regard de Kermit trahissant ses pensées sexuelles envers V et Svet



L'objectification du corps de Svet par le biais du regard de Kev



ANNEXE 3A – La rencontre d'Ian avec les amis de Trevor du centre LGBTQIA+



BIBLIOGRAPHIE

[grasshoppabitch]. (2020). Happy Halloween jules [post d'un forum en ligne]. Récupéré de https://www.reddit.com/r/euphoria/comments/i5ozwu/happy_halloween_jules/

[LindaTheGr8]. (2021). For transgender fans of the show, what are your opinions on Trevor? [commentaire de forum en ligne]. Récupéré de https://www.reddit.com/r/shameless/comments/mtu2i0/for_transgender_fans_of_the_show_what_are_your/

[Mykeymoonshone]. (2020). What are the writers trying to say with Trevor and his friends? [Commentaire d'un forum en ligne]. Récupéré de https://www.reddit.com/r/shameless/comments/iespiy/what_are_the_writers_trying_to_say_with_trevor/

[pecsondeck]. (2017). Can anyone from the trans community please explain this. [Commentaire d'un forum en ligne]. Récupéré de https://www.reddit.com/r/shameless/comments/5bwrvi/can_anyone_from_the_trans_community_please/

[u/Farkasok]. (2017). This transgender guy really ruining this show for me [post de forum en ligne]. Récupéré de https://www.reddit.com/r/shameless/comments/5ul7t2/this_transgender_guy_really_ruining_this_show_for/

Albertson, W. C. (2018). Sleeping with the Enemy: the male gaze and same-sex relationships on broadcast network television. Dans D. Harp, J. Loke et I. Bachmann (dir.), *Feminist Approaches to Media Theory and Research* (p. 53-64). Palgrave Macmillan : Cham.

Allen, S. (7 juillet 2019). How 'Euphoria' and Model Hunter Schafer Created the Most Interesting Trans Character on TV. *The Daily Beast*. Récupéré de <https://www.thedailybeast.com/how-hbos-euphoria-and-hunter-schafer-created-the-most-interesting-trans-character-on-tv>

- Althusser, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État. *La Pensée*, (151), p. 3-38.
- Aubry, D. (2006). *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern : Peter Lang.
- Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: Televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5-21.
- Baetens, J. (2005). La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies*. *Hermès, La Revue*, 42(2), 70-77.
- Banet-Weiser, S., Chris, C., et Freitas, A. (dir.). (2007). *Cable visions: Television beyond broadcasting*. NYU Press.
- Barthes, S. (2004, Août). Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France. *Premières Rencontres des Séries Télévisées*. Récupéré de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00470237/document>
- Barthes, S. (2017). Production et programmation des séries télévisées. Chap. dans S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées* (p. 49-77). Louvain-la-Neuve, Bruxelles : De Boeck.
- Benassi, S (2017). Sérialité(s). Chap. dans S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées* (p. 79-114). Bruxelles : De Boeck.
- Bertini, M. J. (2006). Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux. *Études culturelles et Cultural Studies*, *MEI*, 24(25), 115-125.
- Beugnet, M., Cervulle, M., Coulomb-Gully, M., Sellier, G., Lefebvre, M., et Jullier, L. (2016). Une discussion à propos des Gender Studies. *Mise au point*, 8, 25.
- Biscarrat, L. (2013). L'analyse des médias au prisme du genre : formation d'une épistémè. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (3).
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Boisvert, S. (2017). *Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre : une analyse comparative des identités narratives dans les fictions sérielles*

nord-américaines (Québec, canada, états-unis) (Thèse). Université du Québec à Montréal.

Boisvert, S. (2020). 'Queering' TV, One Character at a Time: how audiences respond to gender-diverse TV series on social media platforms. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 15(2), 183–201. <https://doi.org/10.1177/1749602020914479>

Bourdaa, M. (2011). Quality Television: construction and de-construction of seriality. Dans M. Á. Pérez-Gómez (dir.), *Previously On: Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television* (p. 33-43). Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Boutet, M. (2017). Histoire des séries télévisées. Chap. dans S. Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées* (p. 11-46). Bruxelles : De Boeck.

Bowen, S (15 novembre 2016). This is One of The Best Representation Of *Queerness* On TV. *Refinery29*. Récupéré de <https://www.refinery29.com/en-us/2016/11/129877/shameless-characters-queer-lgbtq-sex-scenes-season-7>

Brasseur, P. et Finez, J. (2020). Performing amateurism: a study of camgirls' work. Dans S. Naulin, A. Jourdain (dir.) *The Social Meaning of Extra Money* (p. 211-237). Palgrave Macmillan, Cham.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre journal*, 40(4), 519-531.

Butler, J. (2002). *Gender trouble* (2^e éd.). New York : Routledge.

Butsch, R. (2003). A half century of class and gender in American TV domestic sitcoms. *Cercles*, 8, 16-34.

Byrd Jr, R. D. (2014). *The (Not So) New Normal: A Queer Critique of LGBT Characters and Themes in Primetime Network Television Situational Comedies* (Thèse de doctorat). The University of Southern Mississippi. Récupéré de ProQuest (3648311).

Capuzza, J. C. et Spencer, L. G. (2017). Regressing, progressing, or transgressing on the small screen? Transgender characters on US scripted television series. *Communication Quarterly*, 65(2), 214-230.

Carney, P. (9 mars 2017). Our Enduring LGBTQ Symbols. *San Francisco Bay Times*. Récupéré de <http://sfbaytimes.com/our-enduring-lgbtq-symbols/>

Catalano, D. C. J. (2015). "Trans enough?" The pressures trans men negotiate in higher education. *Transgender Studies Quarterly*, 2(3), 411-430.

Cavalcanti, S (5 avril, 2017). How 'Please Like Me' addressed mental health in the LGBTQ community, and why it matters. *Glaad.org*. Récupéré de https://www.glaad.org/blog/how-please-me-addressed-mental-health-lgbtq-community-and-why-it-matters?page=5&response_type=embed

Cervulle, M. et Quemener, N. (2018). *Cultural Studies. Théories et méthodes* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.

Chambers (2009). From Representation to Norms: Reifying Heteronormativity. Dans *The Queer Politics of Television* (p. 85- 104). New York : IB Tauris.

Churchill, W. (1998). *Fantasies of the master race: Literature, cinema, and the colonization of American Indians*. San Francisco: City Lights Books.

Coladonato, V. (2015). Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars. *Genre, sexualité & société*, (13).

Connell, R. & Messerschmidt, J. (2015). Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? [1]: Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini. *Terrains & travaux*, 2(2), 151-192. <https://doi.org/10.3917/tt.027.0151>

Cook, C. (2018). *A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television* (dissertation de premier cycle). University of Tennessee, Chattanooga, TN. Récupéré de UTC Scholar.

Corfield, J. (2017). *Network vs. Netflix: A Comparative Content Analysis of Demographics Across Prime-Time Television and Netflix Original Programming*. (Mémoire de maîtrise). University of South Carolina, USA). Récupéré de <http://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5104&context=etd>

Coulomb-Gully, M. (2010). Féminin/Masculin: question (s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques. *Questions de communication*, (17), 169-194.

Creeber, G. (2006). *Tele-visions: an introduction to studying television*. London : British film Institute.

Dagiral, É. (2006). Genre et technologie: (note critique). *Terrains & travaux*, 10(1), 194-206. <https://doi.org/10.3917/tt.010.0194>

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington : Indiana University Press.

- De Wasseige, M. (2013). Les séries télé des networks américains. Sujets de société, représentations sociales et balancement idéologique. *Communication. Information médias théories pratiques*, 32(1).
- DeFrantz, T. F. (2002). IV. Blacking Queer Dance. *Dance Research Journal*, 34(2), 102-105.
- Dhaenens, F. (2014). Articulations of *queer* resistance on the small screen. *Continuum*, 28(4), 520–531. <https://doi.org/10.1080/10304312.2014.907869>
- 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>
- Divard, R., & Urien, B. (2001). Le consommateur vit dans un monde en couleurs. *Recherche Et Applications En Marketing*, 16(1), 3–24. <https://doi.org/10.1177/076737010101600102>
- Dortier, J. F. (2008). La tyrannie de la beauté. *Sciences Humaines*, 195.
- Dow, B. (2001). Ellen, television, and the politics of gay and lesbian visibility. *Critical Studies in Media Communication*, 18(2), 123–140
- Dvoskin, M. (2016). Embracing excess: the queer feminist power of musical theatre diva roles. *Studies in Musical Theatre*, 10(1), 93–103. https://doi.org/10.1386/smt.10.1.93_1
- Escobedo Shepherd, J (2016, 24 octobre). Shameless Introduces a Trans Character and Teaches Ian a Lesson. *Jezebel*. Récupéré de <https://themuse.jezebel.com/shameless-introduces-a-trans-character-and-teaches-ian-1788156572>
- Esquenazi, J.-P. (2014). *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* (2e éd.). Paris : A. Colin.
- Fiche n°1: Symbolique des couleurs. (s.d.). *Blog du Prof T.I.M.* Récupéré de <https://blogs.lyceecfadumene.fr/informatique/files/2015/01/1-symbolique-couleurs.pdf>
- Fisher, D., Hill, D., Grube, J. et Gruber, E. (2004). Sex on American Television: an analysis across program genres and network types. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(4), 529–553.
- Friedan, B. (2010) [1963]. *The Feminine Mystique*. New York : WW Norton & Company.

Funderburg (6 septembre 2019). Ambitiously edgy, surface-level diversity”. *Atticus Review*. Récupéré de <https://atticusreview.org/ambitiously-edgy-surface-level-diversity/>

Fürsich E. (2009). In defense of textual analysis: restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism Studies*, 10(2), 238–252. <https://doi.org/10.1080/14616700802374050>

Gauntlett, D. (2005). *Media, Gender and Identity: An Introduction*. New York : Routledge.

Gerbner, G. (1992). *Violence in cable-originated television programs: A report to the national cable television association*. Philadelphie : The Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania.

Ghosn, C. (2013). Minorités ethniques et télévision : quel constat en France et à l'étranger? Comparaison sélective. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, (1), 51-61.

Gill, K. (2014). Oppression, intersectionality and privilege theory. *Irish Marxist Review*, 3(9), 62-68.

Giroux, M. (25 janvier 2016). La signification cachée des couleurs en communication visuelle. *Evolution graphique*. <https://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle/>

GLAAD (2020-2021) *Where we are on TV 2018-2019* (rapport annuel). Récupéré de <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20-%20202021%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV.pdf>

GLAAD. (n.d.). *Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television*. GLAAD.Org. <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>

Gluscock, J. (2001). Gender roles on prime-time network television: Demographics and behaviors. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 656-669.

Glevarec, H. (2012). *La sériephilie: sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*. Paris : Ellipses.

Goldberg, B. F. L. (2017). *No Limits: Sex, Drugs, and Motherhood in the Showtime Dramey* (dissertation). Wesleyan University. Récupéré de Wesleyan University, digital collections.

- Goyette, L. (1996). Grandeur et décadence du Code Hays: the Children's Hour. *Séquences: la revue de cinéma*, (183), 49-49
- Granjon, F. (2014). Sciences sociales critiques et cultural studies. *Questions de communication*, (25), 197-222.
- Grzanka, P. (2014). Media as sites/sights of justice. Chap. dans *Intersectionality: A foundations and frontiers reader* (p. 131-137). New York : Routledge.
- Halberstam, J . (2011). *The Queer Art of Failure*. London : Duke University Press.
- Halberstam, J. (2006). Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance. *Tumultes*, 2(2), 89-107. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/tumu.027.0089>
- Halberstam, J. (2016). *Trans* : a quick and quirky account of gender variability*. Oakland, California : University of California Press. Récupéré de <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4711972>
- Hall [1977] (2008). La culture, les médias et l'"effet idéologique". Dans H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret (dir.), *Cultural Studies: Anthologie*, p. 41-60. Paris : INA/Armand Colin
- Hall [1981](2002). Notes on Deconstructing "the Popular". Chap. dans S. Duncombe (dir.), *Cultural Resistance Reader*. Londres/New York : Verso.
- Hall, S (1997). The work of representation. Chap. dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 13- 74). Londres : Open University,.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: Two paradigms. *Media, Culture & Society*, 2(1), 57-72.
- Hall, S., Albaret, M. et Gamberini, M. C. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39.
- Harris (2017). The Power of *Queer* Representation in the Media.Tredway. *Library Prize for First-Year Research*. Récupéré de <https://digitalcommons.augustana.edu/libraryprize/7/>
- Hartley, J. (2002). *A Short History of Cultural Studies*. London ; Thousand Oaks, Calif. : Sage.
- Harvey, A. (2019). *Feminist Media Studies*. Cambridge : John Wiley & Sons.

Hastings, C. (4 juin 2020). How lavender became a symbol of the LGBTQ resistance. *CNN*. Récupéré de <https://www.cnn.com/style/article/lgbtq-lavender-symbolism-pride/index.html>

Heartfield, J. (2016). Ad Hominem and the Wise Wound. Chap. Dans C. Hudson, J. Williams (dir.), *Why academic freedom matters: A response to current challenges* (p. 81-95). London, England : Civitas.

Himberg, J. (2014). Multicasting: Lesbian programming and the changing landscape of cable TV. *Television & New Media*, 15(4), 289-304.

Holbert, R. L., Shah, D. V. et Kwak, N. (2003). Political implications of prime-time drama and sitcom use: Genres of representation and opinions concerning women's rights. *Journal of Communication*, 53(1), 45-60.

Hornik (18 juin 2019). Five Reasons to Watch Zendaya's New Series 'Euphoria'. *Shondaland*. Récupéré de <https://www.shondaland.com/watch/a28074590/five-reasons-to-watch-zendayas-new-series-euphoria/>

Hunt, C. J., Fasoli, F., Carnaghi, A. et Cadinu, M. (2016). Masculine self-presentation and distancing from femininity in gay men: An experimental examination of the role of masculinity threat. *Psychology of Men & Masculinity*, 17(1), 108.

Initiatives pour la « diversité » dans les médias, rien pour le pluralisme des idées (6 décembre 2017). Dans *Observatoire du journalisme*. Récupéré de <https://www.ojim.fr/initiatives-diversite-medias-rien-pluralisme-idees/>

Johnson, B. et Minor, L. (2019) Shameless television: gendering transnational narratives. *Feminist Media Studies*, 19 (3). 364-379.

Joyrich, L (2014). *Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams*. *Cinema Journal* 53(2), 133-139.

Julliard, V. (2014). Un mode d'appropriation des gender studies par les sciences de l'information et de la communication: la sémiotique du genre. *Questions de communication*, (25), 223-243.

Julliard, V. et Quemener, N. (2014). Le genre dans la communication et les médias: enjeux et perspectives. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* . Récupéré de <https://journals.openedition.org/rfsic/693>

Kackman, (2010). *Flow favorites: quality television, melodrama, and cultural complexity*, *Flow TV*, Consulté le 9/08/20 sur <http://flowtv.org/2010/03/flow-favorites->

quality-televisionmelodrama-and-cultural-complexity-michael-kackman-university-of-texas-austin/

Siebler, K. (2012). Transgender transitions: Sex/gender binaries in the digital age. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, 16(1), 74-99.

Kaye, B. K. et Sapolsky, B. S. (2009). Taboo or not taboo? That is the question: Offensive language on prime-time broadcast and cable programming. *Journal of broadcasting & Electronic media*, 53(1), 22-37.

Korobov, N. (2011). Young men's vulnerability in relation to women's resistance to emphasized femininity. *Men and Masculinities*, 14(1), 51-75.

Lash, S. (2007). Power after hegemony: Cultural studies in mutation?. *Theory, culture & society*, 24(3), 55-78.

Lipson, C. (1 octobre 2016). The 'Shameless' Polyamorous Throuple Next Door. *NBC News*. Récupéré de <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/shameless-polyamorous-throuple-next-door-n657581>

List of streaming media services. (30 avril 2021). Dans *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_streaming_media_services&action=history

Macé, É. (2006). *La Société et son double : une journée ordinaire de télévision française*. Paris : A. Colin.

Macé, É. (2003). Le conformisme provisoire de la programmation. *Hermès, La Revue*, 37(3), 127-127. <https://doi.org/10.4267/2042/9393>

Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (Hors-série), 69-87.

Maigret, É. (2013). Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires. Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies. *Questions de communication*, (24), 145-167.

Maigret, É. (2015). Chapitre 10 - Les *Cultural Studies* (études culturelles): De la critique à la réception et au-delà. Dans É. Maigret, *Sociologie de la communication et des médias* (p. 145-162). Paris : Armand Colin. <https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/arco.maigr.2015.01.0145>"

Manidi, M. J. et Parini, L. (2001). Constructivismes et Etudes De Genre. *Swiss Journal of Sociology*, 27(1), 79-89.

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

Marshall, D. (2010). Popular culture, the ‘victim’ trope and queer youth analytics. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23(1), 65-85.

Martin, L. (2009). Culture et médias: quelles approches aujourd'hui?. *Le Temps des médias*, (1), 261-277.

Mastro, D. E. et Behm-Morawitz, E. (2005). Latino representation on primetime television. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 82(1), 110-130.

Mattelart, A. et Neveu, É. (2018). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.

McCabe, J. (2013). HBO aesthetics, quality television and Boardwalk Empire. Chap. Dans J. Jacobs, S. Peacock (dir.) *Television Aesthetics and Style*, (p. 185-197). London : Bloomsbury.

McCarthy, A. (2001). Ellen: Making queer television history. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7(4), 593-620.

McKee, A. (2001). A beginner's guide to textual analysis. *Metro Magazine*, (127)

Merriam-Webster. (n.d.). BDSM. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Récupéré le 25 mars 2021, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/BDSM>

Merrifield, R. L. (2016). *Developing the harmless homo: Representations of gay men on US television* (Doctoral dissertation, University of Colorado Colorado Springs. Kraemer Family Library).

Messerschmidt, J. W. (2019). The salience of “hegemonic masculinity.” *Men and Masculinities*, 22(1), 85–91. <https://doi.org/10.1177/1097184X18805555>

Meyer, M. D. (2013). Media, sexuality and identity: Thoughts on the role text, audience and production play in cultural discourse. *Sexuality & Culture*, 17(3), 379-383.

Meyer, M. D. E. (2009). "i'm just trying to find my way like most kids": bisexuality, adolescence and the drama of one tree hill. *Sexuality & Culture*, 13(4), 237–251.

Milestone, K. et Meyer, A. (2020). *Gender and popular culture*. Cambridge : John Wiley & Sons.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press. Récupéré de <https://archivesquebec.libraryreserve.com/ContentDetails.htm?id=2161888>

Moritz, M. J. (1988). Coming Out Stories: The Creation [of] Lesbian Images on Prime Time TV. Paper presented at the Speech Communication Association Convention, Boston. Récupéré de <https://eric.ed.gov/?id=ED301907>

Morris (2009). History of Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Social Movements. Consulté sur <https://www.apa.org/pi/lgbt/resources/history> le 05/08/20

Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. Dans *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Londres: Palgrave Macmillan.

Nelson, C., Treichler, P. A. et Grossberg, L. (1992). Cultural studies: An introduction. *Cultural studies*, 1(5), 1-19.

Nelson, R. (2006). Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama. Dans G. Creeber (dir.), *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television* (p. 74-86). London : British film.

Nygaard, T. (2013) Girls Just Want to be “Quality”: HBO, Lena Dunham, and Girls' conflicting brand identity. *Feminist Media Studies*, 13 (2), 370-374, DOI: 10.1080/14680777.2013.771891

O'Sullivan, S. (2010). Broken on purpose: poetry, serial television, and the season. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 2(1), 59–77.

Ott, B. L. et Mack, R. L. (2014). *Critical Media Studies: An Introduction* (2e éd.). WileyBlackwell. Récupéré de <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1557284>

Owen, G. (2016). Is the trans child a *queer* child? Constructing normativity in *Raising Ryland* and *I Am Jazz: A Family in Transition*. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 1(1), 95-109.

Papin, B. (2010). Introduction. Dans B. Papin (dir.), *Images du Siècle des Lumières à la télévision : Construction d'une culture commune par la fiction* (p. 9-21). Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur. <https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/dbu.papin.2010.01.0009>

Parsemain, A. L. (2019). *The pedagogy of queer tv* Cham : Palgrave Macmillan.

Pengelly, J. (s.d). Seven reasons why Euphoria is one of the most groundbreaking LGBTQ shows on television. *Gay Times*. Récupéré de <https://www.gaytimes.co.uk/culture/seven-reasons-why-euphoria-is-one-of-the-most-groundbreaking-lgbtq-shows-on-television/>

Peters, W. (2011). Pink dollars, white collars: Queer as Folk, valuable viewers, and the price of gay TV. *Critical Studies in Media Communication*, 28(3), 193-212.

Pornsakulvanich, V. (2007). Television portrayals of ethnic minorities in the United States: The analysis of individual differences, media use, and group identity and vitality. *ABAC Journal*, 27(3).

Prager, S. (29 janvier 2020). Four Flowering Plants That Have Been Decidedly Queered. The queer history of the pansy and other flowers. *JSTOR Daily*. Récupéré de <https://daily.jstor.org/four-flowering-plants-decidedly-queered/>

Ramirez, S. (2019). Female Sexuality on Shameless. *The American Papers*, 77.

Rebecca, F. (2009). Anxiety, helplessness and 'adulthood' : examining the appeal of teen drama for the young adult audience. *European Journal of Cultural Studies*, 12(4), 431–446. <https://doi.org/10.1177/1367549409342511>

Reed, (11 octobre 2019). HBO series, Euphoria, tackles toxic masculinity. Best of SNO. Récupéré de <https://bestofsno.com/35855/arts-entertainment/hbo-series-euphoria-tackles-toxic-masculinity/>

Reed, J. (2009). Reading Gender Politics on The L Word: The Moira/Max Transitions. *Journal of Popular Film and Television*, 37(4), 169-178.

Rothschild, L. (2018). Compulsory Monogamy and Polyamorous Existence. *Graduate Journal of Social Science*, 14(1).

Salamova, Z. (2016). Adaptation of stand-up persona to the narratives of sitcom and dramedy. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, 2(1), 35-46.

San Juan, E. (2003). Politique des Cultural Studies contemporaines. *L'Homme & la Société*, 149(3), 105-124. doi:10.3917/lhs.149.0105.

Sandercock, Tom (2015). Transing The Small Screen: Loving And Hating Transgender Youth In *Glee* and *Degrassi*. *Journal of Gender Studies*, 24(4), 436-452.

Santos, B. (2019). On ne naît pas *girl*, on le devient. *Adolescence*, 1(1), 157-163. <https://doi.org/10.3917/ado.103.0157>

- Scharrer, E. et Blackburn, G. (2018). Cultivating conceptions of masculinity: Television and perceptions of masculine gender role norms. *Mass Communication and Society*, 21(2), 149-177.
- Schlütz, D. M. (2016). Contemporary quality TV: The entertainment experience of complex serial narratives. *Annals of the International Communication Association*, 40(1), 95-124.
- Sculos, B. W. (2017). Who's afraid of 'toxic masculinity'?. *Class, Race and Corporate Power*, 5(3), 1-5.
- Seidman, S. (2009). Critique of compulsory heterosexuality. *Sexuality Research and Social Policy*, 6(1), 18–28. <https://doi.org/10.1525/srsp.2009.6.1.18>
- Sellier, G. (2005). Gender studies et études filmiques. *Cahiers du Genre*, 38(1), 63-85. <https://doi.org/10.3917/cdge.038.0063>
- Sepulchre, S. (2017). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Shugart, H. A. (2003). Reinventing privilege: The new (gay) man in contemporary popular media. *Critical studies in media communication*, 20(1), 67-91.
- Siebler, K. (2012). Transgender transitions: Sex/gender binaries in the digital age. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, 16(1), 74-99.
- Signification des couleurs. (s.d.). *Toutes les couleurs*. Récupéré de <https://www.toutes-les-couleurs.com/signification-des-couleurs.php>
- Signorielli, N. (2009). Race and sex in prime time: A look at occupations and occupational prestige. *Mass Communication and Society*, 12(3), 332-352.
- Simula, B. L. (2013). Queer utopias in painful spaces: BDSM participants' interrelational resistance to heteronormativity and gender regulation. Dans A. Jones (dir.), *A critical inquiry into queer utopias* (p. 71-100). New York: Palgrave Macmillan.
- Smith (2017). LGBT+ Films & Award Winners Display. *Presentation*. 120.
- Smith, M. (1994). Altered states: character and emotional response in the cinema. *Cinema Journal*, 33(4), 34-56.
- Sociologie : Pourquoi le violet est-il associé aux homosexuel.le.s et lesbiennes ?* (2020, 30 septembre). EUROKOI. Récupéré de <https://www.eurekoi.org/sociologie->

pourquoi-le-violet-vu-aussi-mauve-lavande-lilas-est-il-associe-aux-homosexuel-le-s-et-plus-particulierement-aux-lesbiennes/

Solomon, H. E. et Kurtz-Costes, B. (2018). Media's influence on perceptions of trans women. *Sexuality Research and Social Policy*, 15(1), 34-47.

Sontag, S. (1964). "Notes on camp." *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader* : 1-13.

Sweeney (4 mars 2019). Netflix pledges to 'Make Room' for more diverse talent in new ad. *MarketingDive*. Consulté le 07/08/20 sur <https://www.marketingdive.com/news/netflix-pledges-to-make-room-for-more-diverse-talent-in-new-ad/549605/>.

The Guardian (8 juin 2017). *Kimberlé Crenshaw on intersectionality, More than two decades later*. Consulté sur <https://www.law.columbia.edu/pt-br/news/2017/06/kimberle-crenshaw-intersectionality>

Vérat, E. (2007). États-Unis: le règne des saisons et la galaxie des auteurs. *Médiamorphose*.

WarnerMedia (non daté). *Corporate Responsibility* dans *Company*. Consulté le 07/08/20 sur <https://www.warnermediagroup.com/company/corporate-responsibility>

Weber, J. B. et Hunt, P. M. (2020). *Shameless Sociology : critical perspectives on a popular television series*. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing.

Weiss, M. D. (2006). Mainstreaming kink: The politics of BDSM representation in US popular media. *Journal of homosexuality*, 50(2-3), 103-132.

Whitney, A. (2016, 23 octobre). 'Shameless': How a Transgender Storyline Brings the Show Back to its Roots. *Hollywood Reporter*. Récupéré de <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/shameless-trans-storyline-ian-940284>

Wible, S. (2004). Media advocates, Latino citizens and niche cable The limits of 'no limits' TV. *Cultural Studies*, 18(1), 34-66.

Wiley, A. (2016). *Undoing Monogamy: the politics of science and the possibilities of biology*. Durham, NC : Duke University Press.

Winckler, M. (2002). *Les Miroirs de la vie: histoire des séries américaines*. Paris : Le passage.