

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LES REPRÉSENTATIONS TÉLÉVISUELLES S'INVITENT DANS LA CONSTRUCTION SOCIALE
DES HOMMES MILLÉNAUX HOMOSEXUELS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ÉTIENNE LESSARD

DÉCEMBRE 2025

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.12-2023). 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

En septembre 2020, à la veille d'un deuxième confinement de masse et après un été où chaque moment de plaisir paraissait illégal, je me suis assis devant ma télé pour réécouter *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand. Je m'ennuyais des discours soi-disant savants entre soi-disant intellectuels. À peine la moitié du film passé, les études universitaires se sont mises à terriblement me manquer. J'ai décidé à ce moment-là de retourner à l'université et de m'inscrire à la maîtrise. Comme la session venait de commencer et que je ne pouvais amorcer que la session d'automne suivante, je me suis inscrit par hasard à un séminaire comme étudiant libre. C'est dans ce cours que j'ai rencontré Anouk Bélanger et que j'ai été introduit aux *cultural studies*, qui sont devenues une vraie passion.

Merci, Anouk, pour l'accompagnement en or et les discussions captivantes des 5 dernières années. Merci à tous·tes mes ami·e·s universitaires qui m'inspirent toujours par l'énergie qu'ils mettent dans leurs réflexions. Merci à Éloïse qui a accepté la garde partagée de notre compagnie une journée par semaine pour que je puisse aller étudier ma belle communauté queer. Merci à Eric Bernier qui m'a fait fantasmer sur le métier d'acteur et ses aléas. Merci à Jocelyne, Carl, Léo, Maria, Camille, Jean-Lou, Léo, Vincent et Monsieur Giroux de m'avoir accompagné tous les jours de ma vie pendant une bonne dizaine d'années de mon enfance. Merci aussi à Dominique, même si, je te le dis aujourd'hui, ton personnage était moins intéressant après le retour de ton périple en France rurale. Merci à l'inventeur·rice de l'enregistreur VHS qui m'a permis de côtoyer mes ami·e·s nommé·e·s ici tous les jours. Merci à mon frère David de m'avoir fait écouter des émissions trop vieilles pour moi. Merci à mes parents Isabelle et Richard d'avoir tenté de cacher leur déception quand je leur ai dit que j'étudierais en cinéma et non en sciences pures. Merci à Eric qui s'est couché sur mon clavier à multiples reprises dans mes cours en ligne ou dans mes longues heures de rédaction. Merci à mes sept participants de s'être ouverts avec intelligence, générosité, honnêteté et sensibilité. Merci à tous·tes les queers de juste exister dans un monde qui ne nous a pas demandé.

DÉDICACE

« J’aurais tellement voulu jouer le rôle de Vincent Graton dans *La vie, la vie* ! Pourquoi aller chercher pour jouer un gai ? Qu’est-ce qu’il connaît là-dedans lui ? »
– Éric Bernier, *Tout sur moi* (2006-2001), saison 4, épisode 5

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	6
1.1 Mise en contexte	6
1.1.1 Les représentations queers à la télévision	8
1.1.2 La réception chez les publics queers	13
1.2 Pertinence scientifique, communicationnelle et sociale.....	14
1.3 Question de recherche	16
CHAPITRE 2 PERSPECTIVE THÉORIQUE : LES ÉTUDES CULTURELLES DANS UNE PERSPECTIVE QUEER	17
2.1 Les <i>cultural studies</i>	17
2.2 Le queer et la culture queer	19
2.3 La réception	20
2.4 Concepts théoriques mobilisés.....	24
2.4.1 Les représentations	24
2.4.2 Médiation et transmédiation	29
2.4.3 Performativité du genre, Judith Butler.....	31
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	34
3.1 Présentation générale de l’approche méthodologique	34
3.2 Méthodes de collectes de données.....	38
3.3 Méthode d’analyse	45
3.4 Présentation de l’échantillon.....	46
CHAPITRE 4 PRÉSENTATION DES RÉSULTATS	50
4.1 Habitudes de consommation de télévision — la télévision comme rituel.....	50
4.2 Souvenirs liés à la télévision — des images qui restent	53
4.3 Les figures constructives — l’attrait pour l’image de la femme forte.....	57
4.4 Les figures repoussoirs — l’homme hétérosexuel et le drame	60

4.4.1	Le rejet de la masculinité hégémonique	60
4.4.2	Entre représentations trop proches de la réalité et représentations non crédibles	63
4.5	L'attirance physique et affective — la télévision comme découverte du désir	66
4.5.1	Attirance physique.....	66
4.5.2	Attirance affective	67
4.5.3	Où tracer la ligne entre attirance physique et affective ?.....	70
4.6	Télévision et performativité — une construction par imitation	71
4.6.1	L'apprentissage par imitation	71
4.6.2	L'apprentissage par opposition et le besoin de se cacher	73
4.7	Impact de la télévision dans le développement personnel — entre émancipation et appréhension	75
4.7.1	Émancipation	75
4.7.2	Présentation de soi	79
CHAPITRE 5 DISCUSSION DES RÉSULTATS.....		82
5.1	Adopter les référents dominants comme procédé d'acceptation	82
5.1.1	Acceptation par des groupes majoritairement hétérosexuels.....	82
5.1.2	Acceptation dans des groupes majoritairement homosexuels et création de familles choisies	86
5.2	L'humour comme tactique d'affirmation	88
5.2.1	L'humour comme défense face au monde.....	88
5.2.2	L'humour pour traverser les périodes difficiles	90
5.3	Une vision troublée du coming out	92
5.3.1	Le coming out présenté comme expérience traumatisante	92
5.3.2	Des discours constructifs à propos du coming out	95
5.4	À la recherche de modèles homosexuels inspirants	97
5.5	Quand la télévision fait corps avec la musique populaire	104
CONCLUSION		109
ANNEXE A LISTE DES ÉMISSIONS NOMMÉES.....		116
BIBLIOGRAPHIE.....		119

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

2SLGBTQIA+ : 2-spirit, lesbienne, gai, bisexuel, trans, queer ou en questionnement, intersexe, asexuel et toutes les autres réalités de la diversité sexuelle

RÉSUMÉ

La figure de l'homme homosexuel a commencé à s'inviter davantage dans les émissions de télévision à partir du tournant des années 2000 (Chanady, 2020. Raymond, 2013). Toutefois, plusieurs hommes homosexuels disent ne pas s'être reconnus dans ces représentations et que les personnages et les histoires n'ont pas offert un rendu fidèle de leur réalité. La figure de l'homme homosexuel aurait été instrumentalisée au profit du succès de l'émission, soit dans des histoires mélodramatiques ou dans des rôles purement comiques. Partant du constat des cultural studies avançant que la culture populaire est un terrain de lutte de sens et que le public se construit à travers les contenus qu'il consomme (Dhaenens, 2012), je me demande à travers quelles figures télévisuelles les hommes homosexuels se sont-ils construits sachant que la plupart des personnages d'hommes homosexuels n'ont pas agi comme modèles pour ce public. Cette étude s'intéresse à l'expérience de consommation télévisuelle dans un contexte de découverte identitaire chez sept hommes homosexuels nés entre 1990 et 1995 et ayant grandi au Québec. Au terme de sept entretiens individuels et un entretien de groupe, on remarque que les hommes étudiés se sont tous rattachés à des figures semblables : le personnage de la femme forte, drôle et charismatique. Au contraire, ils ont généralement tous rejeté, quoique parfois désiré, l'image de l'homme hétérosexuel dominant et violent et l'image de l'homme homosexuel stéréotypé. L'écoute de la télévision a participé à leur socialisation à travers des référents communs et à développer des tactiques d'acceptation à travers l'humour et la répartie. Toujours à la recherche de modèles homosexuels, les participants ont été affectés par les représentations d'homosexualité à la télévision, notamment dans l'anticipation du coming out qui a souvent été représentée comme étant un événement dramatique et traumatisant. La télévision leur a également servi de fenêtre sur le monde pour découvrir de nouvelles réalités, par exemple pour être exposés à d'autres personnes queers, et pour construire leur culture populaire, notamment à travers les vidéoclips et les stars de la musique.

Mots clés : Télévision, études culturelles, cultural studies, queer studies, homosexualité, construction sociale, coming out, 2SLGBTQIA+

INTRODUCTION

Au cours des dernières années, les questions sur la diversité sexuelle semblent s'être invitées de plus en plus dans l'espace public, la production culturelle et les représentations médiatiques. Cette montée en importance s'est reflétée autant à la télévision américaine (Raymond, 2013) que québécoise (Chanady, 2020) avec de plus en plus de personnages issus de la diversité sexuelle dans les séries télévisées. Depuis la première représentation homosexuelle à la télévision québécoise dans *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé en 1971 (Chanady, 2020), les figures gaies et lesbiennes se sont tranquillement multipliées, jusqu'à prendre une place centrale dans les trames narratives récemment. Au départ, les représentations homosexuelles choquent le public : la deuxième à être répertoriée, dans une courte scène du téléroman *Le paradis terrestre* (18 septembre 1972) où deux hommes se tiennent la main, mène au retrait des ondes de l'émission par Radio-Canada après avoir reçu un nombre important de plaintes (Chanady, 2020, p.403). Nous avons ensuite remarqué une croissance d'abord quantitative plutôt que qualitative. Selon les travaux de Chanady, nous notons quelques apparitions dans les années suivantes : le personnage épisodique de Juju Plouffe, interprété par Benoît Marleau, dans la série *La petite patrie* (1974-1976), personnage qui est décrit comme fort stéréotypé par le critique André Lavoie. Les personnages de Bernie Lacasse dans *Jamais deux sans toi* (1977-1980) et Christian Lalancette dans *Chez Denise* (1979-1982) sont tous deux critiqués pour être présentés de manière trop stéréotypée, dans leur exubérance et leur flamboyance qui rappellent l'archétype du fou du roi. Les années 1980 et 1990 n'apportent que quelques représentations homosexuelles, le plus mémorable étant le personnage de Jean-Lou dans *La petite vie* (1993-1998), lui aussi reconnu pour être particulièrement maniéré et stéréotypé. Les années 2000 arrivent avec une multiplication des représentations queers. On pense entre autres au personnage de Jacques (Vincent Graton) dans *La vie, la vie* (2001-2002) ; à la deuxième itération du personnage d'Hugo Lacasse (Fabien Dupuis) dans *Virginie* (1996-2010) au personnage de Martin Brodeur (Éric Bernier) dans *Les hauts et les bas de Sophie Paquin* (2006-2009) ou au personnage d'Éric Bernier dans *Tout sur moi* (2006-2011), qui joue son propre rôle en montrant les aléas du milieu théâtral du point de vue d'homme homosexuel. On note le premier mariage homosexuel à la télévision québécoise entre les personnages d'Alex et Daniel dans la série *3x rien* (2003-2006).

Du côté des femmes homosexuelles, les représentations lesbiennes arrivent plus tard sur nos écrans. On compte quelques représentations à peine avant les années 1990 : Monique Lepage et Andrée Cousineau dans le troisième des quatre épisodes des *Consolations* de Richard Lorain (1977), Nicole Belleau et Diane

Trudel dans la série *Des dames de cœur* (1986 à 1989), Angèle Coutu et Anne-Marie Provencher dans *Jeux de société* (1989-1990), le personnage de Charlotte dans *Chambre en ville* (1989 à 1996, introduit en 1993), ou encore le personnage de Stella dans la série *Diva* (1997-2000). Les années 1990 à 2010 connaissent une évolution beaucoup plus lente des représentations lesbiennes comparativement aux représentations d'hommes homosexuels. On compte entre autres Mireille dans la série *Watatatow* (1994-2001), Cathy Laurendeau dans *Virginie* (1998-2000), Roxane et Johanne dans *Tabou* (2002-2003) ou Madeleine dans *Le petit monde de Laura Cadieux* (2003-2007). On constate une plus grande augmentation du nombre de représentations lesbiennes à partir des années 2010 : on pense entre autres aux différents personnages de femmes lesbiennes dans *Unité 9* (2012-2019), qui évoluent dans un milieu carcéral coupé des hommes ; au duo Macha Limonchik — Sarah-Jeanne Labrosse dans *Féminin/Féminin* (2014-2016), qui explore l'amour entre femmes de générations différentes ; à la policière Bérangère dans *19-2* (2012-2015) ou au personnage de Jacinthe Taillon dans *Victor Lessard* (2017-2019). Les représentations de bisexualité et de transidentité sont plutôt rares dans l'histoire télévisuelle québécoise, une des figures les plus notables de bisexualité étant le personnage de Steve dans *Les Invincibles* (2004-2006). Dans les représentations des autres segments de la diversité sexuelle, on note la série *Fragile* (2020) qui a bâti son intrigue autour de l'intersexualité de son personnage principal.

Dans son analyse du parcours queer à la télévision québécoise, Chanady (2020) note que l'évolution des représentations à l'écran suit les mêmes tendances que d'autres types d'émancipations marginalisées, par exemple, que les personnages d'hommes gais se sont développés plus hâtivement que les personnages de femmes lesbiennes. Elle fait également ressortir que les vécus queers sont montrés de façon plus individualisante, dans des histoires très ponctuelles, et ne font pas ressortir les communautés, amitiés ou cercles de socialisation queers.

Des développements similaires ont été observés aux États-Unis depuis la sortie du placard d'Ellen Degeneres dans une émission de grande écoute en 1997 (Raymond, 2003. Avila-Saavedra, G., 2009). Dans les mentions notables des dernières années, on note entre autres le personnage de Willow dans *Buffy contre les vampires* (1997-2003), le personnage principal de la série *Will & Grace* (1998-2006, 2017-2020), la docteure bisexuelle Callie Torres dans *Grey's Anatomy* (2005—), différents personnages gais, lesbiens, bisexuels, trans et en questionnement de la série *Glee* (2009-2015) ou Sophia Buset dans *Orange Is The New Black* (2013-2019), personnage trans joué par l'actrice trans Laverne Cox. Dans les dernières années, on constate une multiplication des vécus queers à la télévision américaine et internationale avec des séries

comme *Scream Queens* (2015-2016), *13 Reasons Why* (2017-2020), *Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020), *Elite* (2018-2024), *Euphoria* (2019—), *Sex Education* (2019-2023) et plus récemment, *Overcompensating* (2025—). Même si les représentations queers semblent s'être développées plus hâtivement et de manière plus diverses aux États-Unis, on constate une évolution semblable mettant d'abord les hommes homosexuels de l'avant et des histoires individualisantes. Ce n'est que récemment qu'on assiste à des séries mettant de l'avant des communautés queers comme dans *Euphoria* (2019—) ou *Sex Education* (2019-2023).

Ces représentations télévisuelles n'ont pas toujours été écrites par des auteur·trice·s queers et les premières présences servaient surtout à venir en appui à la tension comique ou dramatique des histoires. Elles semblaient souvent glisser vers des représentations stéréotypiques et limitatives. Deux figures ressortent principalement : le personnage caricatural de l'homme gai pour ses ressorts comiques ou encore les récits mettant le personnage homosexuel en danger, par la violence, l'intimidation ou sa santé physique (p. ex. en attrapant le VIH) pour le potentiel dramatique. Plusieurs ont été dépeintes comme étant en quête de sens tandis que certaines ont été utilisées pour leur aspect comique. Comme ce ne sont pas tous les auteurs et toutes les autrices qui ont pu avoir une sensibilité pour les réalités des communautés 2SLGBTQIA+¹, il y a peut-être un lien explicatif avec la persistance de certains clichés associés aux personnes queers et soutenant les représentations hégémoniques tout comme les rapports de pouvoirs entre identités sexuelles.

Le courant des *cultural studies*, soutient que la télévision, comme la culture plus généralement, est un terrain de lutte de sens qui participe à la fois à renforcer et à négocier les valeurs hétéronormatives, ou l'hégémonie (Dhaenens, 2012). Par hégémonie, on entend la domination d'un groupe de personnes ou d'un ensemble de valeurs sur les autres. Dans le cas qui nous intéresse, on pourrait avancer que les représentations queers à la télévision permettent de négocier l'hégémonie hétéronormative quant aux normes de genre tout en renforçant certains stéréotypes chez les personnes de la communauté 2SLGBTQIA+.

¹ Cette abbréviée est privilégiée dans le cadre de cette étude pour inclure le plus de vécus différents liés à la diversité sexuelle et pour donner une visibilité privilégiée aux personnes 2-spirits, terme lié aux communautés autochtones et considéré par plusieurs comme dans les premières reconnaissances des réalités queers en Amérique.

Dans ce mémoire, je souhaite comprendre comment la télévision peut, ou a pu, influencer la construction identitaire des personnes queers. Comme les figures appartenant à la diversité sexuelle ont pris une place importante à l'écran à partir des années 2000, et particulièrement les personnages masculins homosexuels, mais sans nécessairement représenter fidèlement le vécu des communautés queers, il est pertinent de comprendre à travers quelles figures les personnes qui ne s'identifient pas comme hétérosexuelles ou cisgenres ont pu bâtir leur identité et leur représentation de soi en lien avec la télévision. Par exemple, un homme homosexuel a-t-il pu tirer des traits de personnages féminins à défaut de voir des personnages masculins homosexuels dans lesquels se reconnaître ? Est-ce que l'invisibilisation des personnes trans ou non binaires à l'écran a pu affecter leur parcours de découverte identitaire ou leur *coming out* ? Sans pour autant être les questions spécifiques qui guideront cette recherche, elles représentent les questionnements qui motivent cette recherche qualitative s'intéressant aux représentations de l'identité sexuelle à la télévision.

Si plusieurs études se sont intéressées à la représentation de figures queers à l'écran, dans des émissions précises ou sur une période donnée, peu se sont intéressées à la réception et l'appropriation de ces figures dans le développement d'une personne queer. Mon objectif de recherche est donc de comprendre comment la télévision peut, ou a pu, influencer la construction identitaire de ce groupe de personnes. Pour le bien de cette recherche, je m'intéressai d'abord uniquement aux hommes homosexuels nés entre 1990 et 1995, comme ils font partie de la première génération à avoir réellement été exposée à des figures homosexuelles durant la jeunesse.

Les représentations télévisuelles diffusées au Québec constituent l'objet à l'étude, puisqu'elles ont participé au développement identitaire des personnes participantes. Les représentations télévisuelles étudiées ont été diffusées ou rediffusées au Québec entre 2000 à 2020, soit au cours de la période où les candidats avaient entre 10 et 25 ans. Dans l'ouvrage *The Television Will Be Revolutionized* (2014), Amanda Lotz écrit que cette époque découle de l'ère du *post-network*, qui a débuté aux États-Unis au moment où les chaînes câblées commencent à accaparer une part plus importante des cotes d'écoute que les trois grands réseaux (*networks*) de l'époque, soit ABC, CBS et NBC. Cette multiplication des canaux a mené aujourd'hui à une numérisation de la télévision sur les canaux de diffusion sur le Web, comme les plateformes d'écoute en ligne. C'est alors que nous avons commencé à observer une dématérialisation de la télévision, passant de la « boîte à images » au centre du salon à un format de contenu visuel multisupport. L'offre télévisuelle s'est élargie, permettant une expérience plus personnalisée de la

télévision. Au Québec, ça a été l'occasion de s'ouvrir à des contenus de l'extérieur, dont les émissions américaines. Cette ouverture sur des contenus internationaux est centrale pour le groupe d'hommes homosexuels étudiés dans cette recherche.

Nous verrons dans les prochaines pages que le sujet a été davantage étudié au niveau de la production de représentations, des contenus comme tels, mais très peu au niveau de la réception par les publics. Les études ont principalement été conduites aux États-Unis, ou auprès d'un public américain, et se concentrent sur des émissions produites aux États-Unis. Malgré que ces études puissent servir de base ou d'inspiration pour une recherche, un terrain important reste à défricher ici, au Québec. J'amorce cette recherche dans la lignée des études existantes sur les représentations de genre et sur les études dans une perspective féministe sur les représentations de masculinité, de féminité et de genre dans les représentations, notamment par les chercheuses Stéfany Boisvert, Tara Chanady et Joëlle Rouleau qui ont inspiré cette démarche. Au cours des prochaines pages, je détaillerai ma problématique et le cadre théorique dans lequel elle s'inscrit. Je présenterai ensuite la démarche méthodologique basée sur des entretiens individuels semi-dirigés et un groupe de discussion afin de comprendre quelles représentations télévisuelles ont pu contribuer au développement identitaire des personnes étudiées. Les discussions avec les participants ont été structurées sous sept thématiques : les habitudes télévisuelles, les souvenirs marquants de télévision, les représentations constructives, les représentations repoussoires, l'attirance sexuelle et affective envers certains personnages, la performativité à travers certains traits tirés de personnages de télévision et l'apport des représentations télévisuelles dans le développement identitaire des participants. Finalement, nous verrons comment la mise en commun de ces résultats mène à cinq constats principaux : les référents télévisuels ont permis aux participants de se faire accepter par le groupe dominant cishétérosexuel ; l'humour a été appris par la télévision et utilisé comme tactique d'affirmation ; les représentations télévisuelles de l'homosexualité ont affecté le coming out des participants ; les participants ont cherché, mais difficilement trouvé des modèles homosexuels crédibles à la télévision ; la télévision a servi de pont avec les stars de la musique pop pour bâtir leur identité homosexuelle.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

1.1 Mise en contexte

Comme le mentionnent les chercheur·euse·s nommé·e·s plus haut, on constate une multiplication des représentations queers à l'écran à partir des années 2000 autant au Québec (Chanady, 2020) qu'aux États-Unis (Avila-Saavedra, 2009). Au moment d'écrire son article *Nothing queer about queer television : televised construction of gay masculinities*, Guillermo Avila-Saavedra note que le personnage de Will Truman (interprété par Eric McCormack) est le personnage ayant eu la plus grande longévité dans une série télévisée, de 1998 à 2006. Toutefois, l'auteur montre comment la sexualité du personnage est effacée et comment ce dernier incarne une série de valeurs capitalistes, « excusant » son homosexualité. Comme le note Chanady (2020), les histoires queers ont souvent été présentées de manière individualisante, extirpant les personnages de leur communauté et les plaçant dans des cercles majoritairement hétérosexuels, prenant le rôle d'électrons libres ou de moutons noirs. Cet isolement des personnes queers entre en contradiction avec le phénomène de familles choisies, central pour les communautés 2SLGBTQIA+, particulièrement pour les personnes ayant été rejetées par leur entourage proche (Jackson Levin *et al.*, 2020). Cet aspect s'est reflété entre autres dans les familles de drag queens (*drag families*), plus spécifiquement dans les communautés de *voguing* où une artiste établie, la *drag mother*, adopte de jeunes artistes qui auraient été rejeté·e·s par leur famille et vivaient souvent dans la précarité (Passa, 2021). Ce phénomène répliquant le modèle de famille traditionnel a apporté un filet de sécurité aux artistes drags et aux personnes trans, leur assurant un soutien matériel et émotif pour se développer. Ces familles choisies ont donné lieu à des dynasties, leurs membres participant à des compétitions de *pageant* ou de *voguing* qui ont développé la notoriété de leur nom. Sans pour autant assumer que toutes les personnes queers s'entourent d'autres personnes queers, il est frappant de constater que les émissions de télévision sortent systématiquement la personne de sa communauté. Ce détail peut paraître banal de la perception d'une personne cishétérosexuelle qui ne subit pas cette marginalisation. Toutefois, il peut être un signe pour une personne queer que le contenu n'offre possiblement pas une compréhension crédible de l'expérience de marginalisation liée à la sexualité.

Plusieurs chercheur·euse·s s'entendent pour dire que la représentation de « l'autre » dans les médias participe à la fois à son acception par le groupe dominant et à la validation de la personne concernée dans son identité sexuelle (Albenga, 2019. Avila-Saavedra, 2009. Bond et Compton, 2015. Buetti, 2016.

Dhaenens, 2012. Fürsich, 2010. Gross, 2001.). La représentation des personnes queers à la télévision est donc essentielle pour le développement des membres de ces communautés. Toutefois, les représentations queers ont le potentiel de fasciner et de choquer autant les personnes cishétérosexuelles que les personnes queers. On constate en effet une insatisfaction des représentations de la diversité sexuelle chez les personnes directement touchées, par exemple une représentation d'homme homosexuel reçu par un homme homosexuel (McInroy et Craig, 2017). Si la représentation ne respecte pas les codes de la réalité qu'elle tente de dépeindre, elle peut être jugée comme étant non crédible pour le public touché, qui choisit alors de la rejeter. Et comme l'industrie de la télévision a longtemps été composée majoritairement de personnes cishétérosexuelles, il est facile de croire que ce type de maladresses a pu se produire à plusieurs reprises dans l'exploitation de réalités queers à l'écran.

Pensons entre autres à l'exemple du personnage interprété par Pier-Luc Funk dans la série *Fragile* (2020). L'intersexualité du personnage principal, dévoilée seulement au 6^e épisode, est au cœur de l'intrigue. Si l'auteur de la série Serge Boucher dit que c'est le rôle de la télévision de mener le combat pour que le public soit à l'aise avec la différence, la professeure de sociologie à l'UQAM Janik Bastien-Charlebois émet des réserves : « Sans toutefois être contre l'idée que des personnages intersexués prennent davantage de place à l'écran, elle estime qu'il faut redoubler de prudence dans leur représentation fictionnelle, afin d'éviter de véhiculer des clichés. » (Radio-Canada, 21 octobre 2020). Elle avance que les personnes intersexes subissent souvent le poids de la curiosité médicale. Une reproduction des stéréotypes quant à l'intersexualité risquerait de nuire à l'éducation qui est faite sur le sujet ou de raviver des traumatismes chez les personnes touchées.

Chanady (2020) note également l'exemple d'*Unité 9* (2012-2019), qui rassemble le plus grand nombre de représentations homosexuelles entre femmes dans une même série, qui est toutefois justifié par le contexte carcéral de l'émission. Les femmes sont captives du lieu et les seuls contacts qu'elles ont avec des hommes sont avec les employés de la prison. Le milieu est dépeint comme étant lui-même déviant, permettant des comportements sexuels jugés hors normes sans danger de compromettre l'ordre social. La série mobilise la transidentité d'un personnage comme intrigue à l'histoire. L'identité de genre est suggérée à travers quelques indices, dont une scène où le personnage nettoie et cache ses dilatateurs. Chanady dit que le public est alors mis face à un jeu de *catch-the-queer* où le public doit deviner qui est queer et qui ne l'est pas. Quelques épisodes plus tard, le personnage est renvoyé de la prison après que son secret ait été dévoilé par la direction de l'établissement. Elle est alors escortée par un gardien de

prison, sans connaître le motif de son renvoi, comme si sa seule marginalisation sexuelle était un danger pour l'entourage. Comme elle n'était pas prisonnière et vivait librement, elle est dépeinte comme représentant un danger pour l'ordre établi.

Ces quelques exemples montrent l'importance de représentations queers qui sont représentatives du vécu des personnes queers. Ces dernières agissent à la fois comme modèle et comme agent facilitateur pour une meilleure acceptabilité sociale au sein du groupe dominant cishétérosexuel. Toutefois, une représentation instrumentalisée à des fins comiques ou dramatiques peut renforcer les stéréotypes des personnes queers et un sentiment d'invisibilisation pour les personnes touchées, n'ayant pas de modèles auxquels se rattacher. Les personnes queers ont alors dû se rattacher à d'autres modèles qui ne reflètent pas nécessairement leur genre ou leur orientation sexuelle. Avant d'avancer sur cette piste, voyons ce que les études disent sur les représentations queers à la télévision.

1.1.1 Les représentations queers à la télévision

À la lecture de la littérature scientifique, on constate que les représentations queers à la télévision ont été jusqu'à présent principalement analysées aux États-Unis. D'entrée de jeu, dans son texte *Popular Culture and Queer Representation : A Critical Perspective*, Diane Raymond (2013) s'attarde à définir le terme « queer » et à mettre en contexte la réappropriation du terme par les communautés 2SLGBTQIA+. Elle explique comment la réappropriation du terme coïncide avec l'entrée dans les universités du champ des *queers studies* et montre comment le champ d'études s'applique à la culture populaire, notamment à la télévision. Ce texte, fondamental pour mettre les bases des *queer studies* à la télévision, avance que le terme « queer » inclut à la fois les personnes gaies, lesbiennes, bisexuelles et trans et toutes autres sexualités marginalisées, donc ne s'identifiant pas à la cishétérosexualité. L'autrice explique comment les *queer studies* découlent des théories féministes, postcoloniales et multiculturelles et permettent d'observer l'hégémonie du genre dans une société donnée. Elle note l'invisibilisation des personnes queers à la télévision américaine jusqu'à la fin des années 90. Les personnages queers ont depuis pris plus de place à l'écran tout en restant relativement marginaux ; l'hétérosexualité étant toujours la norme et le « mode de vie » qui semble encouragé. Une autre étude, quantitative, comptabilisant le nombre de comportements et de discours liés à une sexualité non hétérosexuelle dans les émissions diffusées en 2001-2002 et 2002-2003 aux États-Unis résonne avec les travaux de Raymond (Fisher *et al.*, 2008). L'analyse montre que les représentations queers ont eu une place significative uniquement dans les émissions de variétés et de comédie. Ces représentations ont par ailleurs été plus nombreuses sur les

chaînes spécialisées que sur les chaînes nationales de grande écoute. L'étude semble alors confirmer une forme d'invisibilisation des personnes queers à la télévision populaire.

Dans l'introduction de *Pleasure of the tube* du livre *Queer TV*, Glyn Davis et Gary Needham (2008) se posent les questions « Comment pouvons-nous analyser la télévision d'un point de vue queer ? », « Qu'est-ce que les personnes queers peuvent tirer de la télévision ? » et « Qu'avons-nous à gagner d'observer la télévision d'un œil queer ? » (traduction libre, p. 1). Comme chez Raymond, la réflexion tourne surtout autour du média même de la télévision et son impact sur les (ou son utilisation des) personnes queers. Point de vue semblable chez Bond et Compton (2015) qui, dans *Gay On-Screen : The Relationship Between Exposure to Gay Characters on Television and Heterosexual Audiences' Endorsement of Gay Equality*, observent comment les représentations gaies à la télévision américaine encouragent les personnes hétérosexuelles à adhérer à l'égalité entre personnes hétérosexuelles et homosexuelles. L'étude montre que la représentation de personnes issues de la diversité sexuelle a un réel rôle à jouer dans leur acceptation en société par les personnes cishétérosexuelles. On remarque que les personnes qui n'ont eu aucun ou peu de contacts avec des personnes homosexuelles développent une plus grande tolérance et acceptation après avoir observé des représentations homosexuelles à la télévision. Ce constat nous laisse croire que la manière dont on présente ces personnages pourrait également teinter la perception que les téléspectateurs et téléspectatrices ont des personnes queers dans leur vie personnelle et sociale. Les représentations télévisuelles ont le pouvoir d'alimenter l'identification sexuelle et la perception des identités sexuelles. Par exemple, en présentant de manière régulière des hommes gais dans des situations comiques, ceci cadre (dans le sens de *framing*) non seulement les personnages, mais aussi les hommes gais dans une caricature de l'hyper efféminée et sensible qui sert de ressort comique.

James R. Keller va dans le même sens dans son livre *Queer (Un)Friendly Film and Television* (2002), du moins, en ce qui a trait aux hommes gais. L'auteur avance que les médias américains tendent à tranquillement changer les perceptions stéréotypées des hommes gais. Toutefois, certains stéréotypes persistent, comme celui qui dicte que les hommes gais sont plus efféminés, ayant une plus grande sensibilité, et que les hommes hétérosexuels sont plus masculins, athlétiques et détachés de leurs émotions. Les industries de la télévision et du cinéma seraient, dans une certaine mesure, dépendantes de ces stéréotypes pour que les œuvres de culture populaire soient adoptées par le public général. Une certaine hégémonie devrait persister pour assurer un public et une pérennité des œuvres. Le changement

dans les représentations et dans les valeurs se ferait à petits pas à travers cet équilibre entre représentations marginales et traditionnelles.

Une recherche de l'Université du Tennessee à Chattanooga (Cook, 2018) s'est attardée aux représentations gaies, lesbiennes, bisexuelles et trans dans neuf émissions de télévisions américaines entre 2016 et 2017. L'étude est une actualisation d'une analyse publiée en 2006 s'intéressant aux émissions de 2001. Elle souligne que les représentations bisexuelles et trans ont augmenté entre 2001 et 2017 et qu'elles explorent davantage les relations affectives, soit l'exploration des sentiments entourant le développement identitaire quant à la sexualité. L'intrigue n'est plus uniquement basée sur l'anecdote de l'identité sexuelle de la personne, mais explore le vécu de manière plus profonde. Toutefois, ces deux pans de la diversité sexuelle sont toujours mis au second plan derrière les représentations d'hommes gais et de femmes lesbiennes. Cette étude s'intéresse uniquement au contexte américain; il serait intéressant d'observer si le même phénomène se présente au Québec.

D'autres études s'attardent plus spécifiquement à des représentations queers dans des émissions ciblées. La compétition de drag queens *Rupaul's Drag Race* a fait couler beaucoup d'encre dans le champ des *queer studies*. Nathaniel Simmons (2013) par exemple s'est intéressé au code de langage utilisé par les candidates de l'émission et a montré comment ce code pouvait transmettre certaines valeurs à l'auditoire. Une autre étude de l'émission montre comment son succès international a projeté la figure de la *drag queen* à un autre niveau, ouvrant la conversation sur la diversité sexuelle et favorisant l'acceptabilité sociale (Feldman et Hakim, 2020). Michael Shetina (2018) quant à lui s'est intéressé à un défi récurrent de l'émission, nommé *Snatch Game*, et à son rôle de consécration des icônes queers. En effet, pour bien performer dans le jeu, les compétitrices doivent personnifier une personnalité connue et célébrée du milieu queer, et s'en servir pour divertir en répondant à une série de questions souvent absurdes. Cette emphase sur la comédie renforce le rôle comique de la drag queen, la réduisant à un pur produit de divertissement.

L'analyse de certaines représentations spécifiques a également montré comment le système capitaliste et la mission de profitabilité des chaînes de télévision ont mené vers des représentations queers où la sexualité est effacée pour que les personnages restent accessibles à une majorité de personnes, qu'elles fassent partie de la diversité sexuelle ou non. Avila-Saavedra (2009) a notamment posé ce constat à partir du personnage de Will Truman dans l'émission *Will & Grace* (1998-2006), où l'homme homosexuel, un

avocat de Manhattan dans la mi-trentaine, incarne un ensemble de valeurs capitalistes. Du côté des émissions jeunesse, Dhaenens (2012) montre comment les adolescents homosexuels dans l'émission *Glee* (2009-2015) sont présentés comme étant soit des victimes souffrant du traitement de leur entourage ou comme aspirant à un mode de vie hétéronormatif, se dénudant au maximum des traits qu'on attribue à l'homosexualité. Seulement certains personnages queers réussissent à pleinement s'affranchir du modèle hégémonique hétéronormatif et à vivre heureux et épanouis. Dans l'ordre des moments télévisuels marquants pour la communauté 2SLGBTQIA+ pour les auteur·rice·s, le coming out d'Ellen DeGeneres a été analysé sous plusieurs angles (Raymond, 2013. Avila-Saveedra, 2009. Herman, 2005.), étant considéré comme un moment charnière pour la visibilité des personnes queers à la télévision de grande écoute. À un niveau plus méta, Eve NG (2017) a analysé le modèle d'affaires de la chaîne de télévision *Logo* nommé « gaystreaming ». Ce dernier vise à proposer principalement des contenus touchant à des enjeux 2SLGBTQIA+ pour saisir une occasion de rapatrier les hommes gais et les femmes hétérosexuelles sur un même réseau, ces deux groupes partageant apparemment des intérêts semblables quant aux contenus télévisuels qu'ils consomment.

Dans la francophonie hors Québec, il est difficile de trouver des études qui s'intéressent spécifiquement au queer à la télévision. Citant l'ouvrage *Télévision Queer* dirigé par Joëlle Rouleau (2022), Louis Renaud-Desjardins (2024), agent de recherche au Bureau des initiatives numériques (BIN), dit n'avoir connaissance d'aucun équivalent dans la francophonie. Marie-Hélène/Sam Bourcier (2015) a participé à la diffusion des études queers en France et dans la francophonie, mais y note un moins grand intérêt pour le champ d'études que du côté des recherches anglo-saxonnes. On note quelques études qui s'intéressent aux différences de traitement des représentations entre la France et les pays anglo-saxons, dont l'ouvrage *Queer French : Globalization, Language, and Sexual Citizenship in France* par Denis M. Provencher (2007). Ce livre s'intéresse à la représentation de l'homosexualité en France, qui s'appuie selon l'auteur sur une culture française qui résiste à une américanisation et qui tire sa source de voix fortes comme Jean Genet ou Jean-Paul Sartre. On note également l'étude de Grégoire Collet (2022) qui s'intéresse à l'adaptation de la franchise américaine *Rupaul's Drag Race* pour la télévision française, se réappropriant le format de l'émission pour mettre de l'avant l'art de la drag française. D'autres études s'intéressent à l'appropriation des Français de contenus télévisuels internationaux, dont les séries télévisées de l'Asie de l'Est qui peuvent, dans des contenus axés sur la recherche de plaisir féminin, donner lieu à une lecture queer (Hong-Mercier, 2012).

Au Québec, la recherche sur le sujet s'est développée récemment, mais demeure relativement restreinte. Un texte fondateur pour cette recherche est la rétrospective des représentations queers à l'écran de Tara Chanady (2020), *Dépasser les stéréotypes et le conformisme*. Si les personnes queers ont été invisibilisées pendant plusieurs années à la télévision québécoise, elles se sont décuplées depuis la fin des années 90 et les années 2000. Toutefois, si ces représentations se sont bonifiées sur le plan quantitatif, à l'exception des personnes bisexuelles et trans, l'analyse des personnages soulève des problèmes importants sur le plan qualitatif : absence frappante de personnages racisés appartenant à la communauté 2SLGBTQIA+, normalisation des personnages queers selon les règles de l'hétéronormativité et tendance à utiliser la diversité sexuelle comme élément dramatique ou de suspense. La chercheuse montre que l'écriture de ces personnages au Québec répond encore souvent à des règles hégémoniques hétéronormatives et qu'outre l'homosexualité, la diversité sexuelle à la télévision est encore relativement faible. Nous retrouvons Chanady et d'autres chercheuses et chercheurs dans l'ouvrage *Télévision Queer*, dirigé par Joëlle Rouleau (2022), qui rassemble différentes études de représentations queers à la télévision au Québec, au Canada, aux États-Unis et ailleurs dans le monde. On s'intéresse autant aux diffuseurs (*ICI Radio-Canada télé et la CBC : une télévision publique, généraliste et... queer ?*, Boisvert, p. 87-104) qu'au contenu (*13 Reasons Why : trois personnages et trois perspectives queer sur le récit d'apprentissage télévisuel*, Tremblay, p. 27-45). La plupart de ces études s'appuient sur une analyse de contenu ou une analyse critique pour faire ressortir des dynamiques cadrant le contenu queer dans le format de la télévision. Toutefois, la réception par le public queer des représentations qui lui sont offertes n'est pas présente dans l'ouvrage.

D'autres analyses se concentrent sur les personnages de certaines séries. Dans *Entre prized content et lesbian multicasting : étude comparative entre la saison 1 et la saison 2 de la série web québécoise Féminin/Féminin*, Julie Ravary-Pilon (2020) s'intéresse aux représentations de femmes lesbiennes de l'émission. La chercheuse compare la structure narrative des deux saisons, la première ayant été diffusée sur un site Web indépendant et la deuxième, sur la plateforme numérique *Tou.tv* appartenant à *Radio-Canada*. La recherche montre que la saison 1, diffusée sur une plateforme indépendante, bénéficie d'une plus grande liberté dans son approche comparativement à la saison 2, diffusée sur une plateforme de diffuseur public et s'adressant à un public plus général. Cette opposition met en lumière tout le potentiel du Web pour une plus grande diversité à l'écran. Les plateformes numériques permettent maintenant une catégorisation des contenus qui peuvent être plus propices à des émissions destinées aux communautés 2SLGBTQIA+.

Les stéréotypes de genre sont également abordés chez les personnages masculins cisgenres. Pascale Bujold s'est notamment penchée sur les personnages de l'émission *Minuit, le soir* (2018). La recherche montre le rapport des personnages masculins aux règles de l'hétéronormativité, comment ils y adhèrent et comment ils les confrontent. Elle avance que les comportements des personnages peuvent avoir une influence sur le public masculin et leur propre rapport aux codes de la masculinité.

1.1.2 La réception chez les publics queers

Les années 1980 donnent lieu à un tournant de la réception au sein des études sur la culture populaire et la télévision. Le public devient un élément central dans la production de sens dans des contenus médiatiques. On ne s'intéresse plus qu'au diffuseur d'information, mais aussi à la manière dont le message est reçu. Stuart Hall (1980) incarne souvent ce tournant avec son texte culte *Encoding, Decoding* en proposant un modèle qui permet de prendre en compte la diversité des réceptions possibles, ainsi que la réception comme espace de construction. La même année, David Morley (1980) publie une analyse du magazine anglais d'informations télévisées *The Nationwide*. Quelques années plus tard, en 1993, l'auteur revient sur la réception de son étude dans *La « réception » des travaux sur la réception. Retour sur « Le public de Nationwide »*. Il se défend entre autres face aux critiques qui l'accusent d'avoir supposé une orientation populiste des études culturalistes (entendu comme traduction de « cultural studies »). Nous assistons ainsi à une analyse de la réception d'une étude de réception, comme quoi les possibilités de décodage du public sont nombreuses, presque infinies.

En 2014, à l'occasion des 30 ans de la revue *Réseaux*, Philippe Le Guern revient sur l'évolution des études des publics de la culture et des médias, la réception et les usages de la culture étant centraux dans les thématiques abordées dans la revue. Il explique comment, à l'ère prénumérique, les études de réception s'intéressaient principalement à la télévision. Avec le virage numérique, les études de réception se diversifient et s'intéressent davantage aux différentes plateformes d'écoute en ligne, mais également à la musique et aux jeux vidéos.

Du côté des études de la réception, quelques travaux se rapprochent davantage de la question de recherche qui guide cette étude. David Buetti (2016) s'est intéressé aux représentations sociales de l'homosexualité masculine et à leur impact chez les hommes gais. Au terme de son travail, il en conclut que les hommes gais qui adhèrent aux attentes hétéronormatives sont mieux perçus que les hommes plus « flamboyants », qui sont représentés comme étant déviants, autant par le public hétérosexuel que queer.

Selon cette étude, les médias s'attardent davantage à cette perception « déviante », ce qui perpétue des stéréotypes de l'homme homosexuel.

De leur côté, McInroy et Craig (2017) ont interviewé des adultes émergents LGBTQ² pour comprendre comment ces derniers perçoivent les représentations LGBTQ à la télévision traditionnelle comparativement à celles présentées sur les médias numériques. Les témoignages recueillis avancent que les médias traditionnels, notamment la télévision, présentent les personnes LGBTQ de manière plus figée, unidimensionnelle, et ne représentent pas de manière véridique les enjeux de la communauté. Plusieurs segments de la diversité sexuelle sont toujours invisibilisés et les modèles ne sont pas assez nombreux pour que tous ces jeunes adultes puissent s'identifier et développer leur jugement critique face à ce qui leur est présenté. Toutefois, sur les médias numériques, dont les réseaux sociaux, les blogues ou les plateformes de partage de vidéos, les jeunes adultes s'identifient davantage aux enjeux qui leur sont présentés parce que le lien avec les créateurs et créatrices de contenu est plus fort et plus direct, les contenus en ligne étant généralement produits par des personnes appartenant elles-mêmes à la communauté *queer*.

1.2 Pertinence scientifique, communicationnelle et sociale

À la lecture de ces études, je constate que les représentations télévisuelles ont un rôle à jouer dans le développement identitaire des jeunes hommes homosexuels. Les représentations permettent de reproduire et de fixer des normes sociales comme étant normales. Les représentations télévisuelles, particulièrement au Québec, sont au cœur de la formation de l'imaginaire collectif et de l'identité nationale avec ce que cela implique d'exclusions.

Mon approche est critique au sens où je reconnais qu'il existe des forces de pouvoir qui influencent la création de contenu médiatique et que ces contenus peuvent avoir un impact sur les valeurs, l'organisation et les rapports sociaux. L'approche préconisée dans ce mémoire est également constructiviste puisque je reconnais que ces représentations peuvent être interprétées de manières différentes par le public, en fonction du vécu individuel de ses membres, et que ces interprétations peuvent participer à une construction identitaire. Les histoires présentées peuvent notamment influencer l'autoreprésentation des spectateurs et spectatrices, mais aussi affecter des moments charnières de leur parcours, comme

² L'acronyme « LGBTQ » est utilisé ici puisque c'est celui utilisé par les autrices dans leur recherche.

l'annonce de leur homosexualité à leur entourage. Peut-être que certains hommes ont pu retarder leur annonce après avoir assisté à des situations dramatiques entourant le coming out d'un personnage auquel ils se sont attachés. Peut-être aussi ont-ils développé un sens de l'humour particulier pour parler de leur homosexualité et être acceptés dans un groupe, l'homme homosexuel ayant souvent servi de figure comique dans des séries télévisuelles (Raymond, 2013).

Plusieurs études nommées plus haut font ressortir que, lorsque les personnes queers ne sont pas invisibilisées à l'écran, leur représentation est souvent accessoire au déroulement du récit et ne reflète que rarement une image fidèle du vécu de la communauté 2SLGBTQIA+. En l'absence de représentations auxquelles se rattacher, on peut croire que les personnes de la diversité sexuelle se sont bâties à travers les traits d'autres personnages hétérosexuels, cisgenres ou de sexe différent. Pour observer ce phénomène, j'ai choisi de m'intéresser uniquement aux hommes milléniaux homosexuels dans le cadre de cette recherche. Les vécus varient grandement d'un segment de la communauté 2SLGBTQIA+ à un autre pour qu'on puisse les comparer fidèlement. Par exemple, le parcours d'affirmation d'une personne non binaire risque d'être très différent de celui d'une personne homosexuelle, notamment parce que les enjeux se jouent à deux niveaux différents : l'un au niveau de l'identité de genre et l'autre, de l'orientation sexuelle.

La recherche faisant le lien entre la construction identitaire des hommes homosexuels et la télévision, et présentée en partie ci-haut, semble avoir fait l'objet d'études aux États-Unis, mais très peu au Québec. Elle constitue donc un avancement dans la recherche en communication ainsi qu'en études télévisuelles au Québec. Elle s'inscrit à une époque où les représentations queers à la télévision continuent de s'accroître et incluent de plus en plus de variété dans le vécu des personnes queers longtemps invisibilisées, comme les personnes trans, non binaires ou intersexes. Elle se situe également dans un contexte où de plus en plus de contenu télévisuel est créé pour le Web, permettant une plus grande diversification des représentations (McInroy et Craig, 2017). La plupart des chercheurs et chercheuses dans le domaine utilisent l'analyse de discours pour étudier des représentations précises et faire ressortir des dynamiques de pouvoir. Toutefois, très peu se sont intéressés à la réception des messages par les personnes 2SLGBTQIA+ et à leur appropriation des représentations télévisuelles dans leur développement. Comme on peut le voir chez Chanady (2020) et Raymond (2013), les figures queers ont commencé à prendre plus d'espace à la télévision à partir des années 2000 et, encore là, la majorité consistait en des hommes hétérosexuels, invisibilisant encore pendant quelques années tous les autres pans de la diversité

sexuelle. Ce n'est que tout récemment que des personnages trans ou non binaires se sont taillé une place dans les émissions canadiennes (Boisvert, 2022).

1.3 Question de recherche

La question qui guide la recherche est la suivante : comment les personnes s'identifiant comme hommes homosexuels issus de la génération milléniale, nées entre 1990 et 1995, et ayant grandi au Québec, se sont-ils construits avec la télévision consommée en français ?

Les sous-questions qui en découlent et qui structurent mon analyse sont :

Quelles sont les représentations qui les ont le plus influencés ?

Quels aspects spécifiques étaient les plus marquants ?

Les contenus discutés dans les entretiens peuvent varier des émissions, aux récits, aux personnages, ou encore aux scènes spécifiques, et ce dans divers aspects (style, répliques, etc). Dans l'analyse, je prendrai soin de creuser les réponses des personnes participantes pour capter le deuxième degré d'interprétation : le sarcasme, la parodie, la critique, l'opposition, la négociation.

CHAPITRE 2

PERSPECTIVE THÉORIQUE : LES ÉTUDES CULTURELLES DANS UNE PERSPECTIVE QUEER

La recherche décrite ici s'inscrit dans une ontologie réaliste historico-sociale et dans des épistémologies critique et constructiviste. Le point de vue avec lequel j'aborde la question de recherche est le suivant : dans un contexte néolibéral et dans un objectif de rentabilité, des producteurs créent des contenus dans lesquels ils mettent en scène des personnages et des relations visant à représenter de près ou de loin la réalité du public présumé. Étant donné la nature du média, l'auditoire est conscient qu'il observe une situation fictive, qui se rapproche entièrement ou partiellement de son propre vécu ou de sa propre perception. Ces histoires sont toutefois le fruit d'une écriture subjective par des personnes qui évoluent dans un système capitaliste et qui répondent à un objectif marketing : celui d'avoir le plus haut nombre d'écoutes. Les raisons pour cette bataille à l'auditoire sont diverses : compétition entre diffuseurs, enrichissement par la publicité, notoriété d'une entreprise, etc. Il y a donc des relations de pouvoirs à l'œuvre pour dicter, ou orienter, le message et attirer l'attention du plus de personnes possible. Des sens sont construits à partir de ces représentations. La perception de la personne qui est exposée au message peut varier selon son vécu, sa culture ou son éducation. Même si un sens est suggéré, l'interprétation se construit dans le regard du spectateur ou de la spectatrice.

Dans ce chapitre, je présente d'abord brièvement le courant des *cultural studies* d'où ont émergé les études de représentation, de médiation et de réception, puis je me penche plus spécifiquement sur les études queers et le concept de performativité du genre.

2.1 Les *cultural studies*

Cette recherche s'inscrit dans le champ des *cultural studies*— et des domaines afférents des *television studies* et des *queer studies* — qui considère que la culture populaire, dont la télévision, est un terrain complexe de tensions économiques, identitaires et idéologiques qui est à prendre au sérieux. Résumée à sa plus simple expression, par sa position dans un contexte capitaliste, la production télévisuelle a un but principal : rejoindre le plus grand public possible pour faire le plus de profits possible. En ce sens, dans les mots de Macé (2000), la télévision est d'abord un outil commercial. Pour qu'une émission rejoigne le plus grand auditoire possible, elle doit offrir des idées qui se veulent consensuelles, ou encore les valeurs dominantes d'une société, par exemple l'hétérosexualité. Une émission ou une programmation télé doit pouvoir interpeller des publics ou des marchés et plaire à un nombre de sous-groupes pour augmenter le

bassin global d'auditeurs. Par exemple, nous allons mettre en scène davantage des couples hétérosexuels, pour plaire à la masse hétéronormative, tout en intégrant un personnage ou un arc narratif homosexuel pour rejoindre un public potentiel queer. Ces représentations sont généralement légères, consensuelles, pour ne pas déplaire ou choquer le « grand public ». On note tout de même une évolution, certes lente et remplie de contradictions, dans les représentations dominantes depuis les dernières années. Le contenu télévisuel est constamment dans une négociation entre discours dominants et discours marginaux. Ce sont précisément dans ces compromis qu'on peut observer une mutation des valeurs d'une société.

Je me rattache plus spécifiquement à la définition anthropologique du mot « culture » de Stuart Hall (1997) qui la décrit comme toutes pratiques partagées par un groupe ou une communauté et qui représentent son « mode de vie » (traduction libre). Comme le dit Hall, la culture est plus qu'une série de *choses*, telle que le conçoit la définition plus traditionnelle du terme qui entend par « culture » tout art « noble » comme la peinture, la musique, la littérature ou la philosophie. Elle est plutôt constituée d'une série de pratiques communes dans un groupe. Les personnes qui forment ce groupe créent un sens commun à un objet ou un phénomène parce qu'elles partagent les mêmes référents culturels. La production de sens est ce qui nous donne un sentiment d'identité et d'appartenance, qui nous unit au reste du groupe. La culture comme système de production de sens n'est pas innée, programmée dans nos gènes comme le dit Hall, mais est acquise dans une série de processus sociaux tout au long de notre vie. Ce constat est fondamental pour les *cultural studies* puisqu'il implique que nos pratiques culturelles, et les objets qu'elles comportent, construisent notre vision du monde et notre production de sens. La pratique de l'écoute de la télévision, par exemple, participerait à notre construction sociale en donnant à notre groupe, ou notre société, des référents communs. Cette observation vient confirmer la pertinence, voire l'importance, d'étudier la télévision comme pratique sociale pour analyser les effets d'un type de représentation répété dans un groupe donné. Mon intérêt se situant dans l'articulation entre les représentations, la réception et les identités, il est pertinent de souligner le rôle des *cultural studies* dans le changement de paradigme nous permettant de considérer le rôle actif des publics.

C'est avec les travaux de Richard Hoggart (1957) puis de Stuart Hall (1989), deux figures marquantes des *cultural studies*, qu'on voit naître l'idée que le public n'est pas nécessairement passif, absorbant tout le contenu qu'on lui propose. On observe plutôt qu'il le reçoit et l'interprète différemment en fonction de sa classe sociale, de son genre, de sa culture, de son éducation, de son milieu de vie, etc. Un même contenu peut être lu et interprété de différentes manières tout dépendant du contexte de réception et des

identités individuelles et collectives. Par exemple, la représentation d'un vécu trans à la télévision peut être considérée comme étant captivante pour une personne cishétérosexuelle qui découvre les nuances de cette réalité. Cette personne peut même avoir l'impression d'avoir appris quelque chose après l'écoute du contenu, la télévision agissant ici comme agent éducationnel. Au contraire, une personne trans peut observer la même représentation et en retirer toutes les incohérences, les stéréotypes et les faussetés quant à son identité de genre. À l'inverse de la personne précédente, elle en ressort avec un sentiment de frustration et d'être incomprise par la masse. De la même manière, deux femmes trans peuvent consommer le même contenu et avoir deux positions opposées, les deux ne partageant pas le même parcours d'acceptation.

2.2 Le queer et la culture queer

Les *cultural studies* sont, par définition, fondamentalement intersectionnelles. Dans les mots de Jones, Laine et Sula (2017), de par sa nature de critique sociale, l'intersectionnalité est à la base même des *cultural studies* et en est pratiquement indissociable. Le tournant de la réception a produit plus qu'un domaine de recherche, mais une perspective de recherche en communication qui s'est développée au croisement de la perspective des usages pour prendre en compte cet aspect actif, constitutif de la communication. Plus encore, les études portant sur les usages et la réception ont permis de considérer les liens entre la consommation, les pratiques, les représentations médiatiques et la formation des identités. Au cours de cette recherche, tous ces facteurs affectant le vécu des participants et participantes viennent éminemment influencer l'analyse.

Du côté des *queer studies*, la popularisation du champ d'études est généralement attribuée à Teresa de Lauretis au tout début des années 1990 (Chambers, 2009). Le mot « queer », qu'elle aurait d'abord entendu de la bouche de militants et militantes, était à la base une réappropriation du terme puisqu'il était généralement utilisé comme insulte auprès de la communauté 2SLGBTQIA+. Pour Chambers, l'analyse du queer signifie d'abord de s'intéresser au genre et à la sexualité, en marge de l'hégémonie hétéronormative. C'est donc s'intéresser aux pratiques et aux codes hors normes, à l'extérieur de l'hétérosexualité ou de la cisidentité. Depuis, plusieurs autres chercheuses et chercheurs s'y sont intéressés. Au Québec, on note les ouvrages *Québequeer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* (Boisclair et al., 2020) et *Télévision Queer* (Rouleau et al., 2022). Ailleurs dans le monde, on peut penser à *The Queer Politics of Television* (Chambers, 2009), *Televising Queer Women : A Reader* (Beirne, 2012) et *The Pedagogy of Queer TV* (Parsemain, 2019).

Bien que le terme « queer » soit maintenant reconnu par la communauté scientifique, il n'existe pas de définition officielle et son utilisation varie. Pour ma part, je m'attache particulièrement à la description qu'en fait Joëlle Rouleau en introduction de *Télévision Queer* (2022) qui le définit « comme une substance informe et gélatineuse, qu'on ne peut contenir ou contrôler » (p. 9). Le queer est constamment en mouvance et en transformation et il est inutile d'essayer de le cerner. À mon sens, toute personne qui ne s'identifie pas aux codes de l'hétérosexualité ou de la cisidentité peut se qualifier de queer. Il peut être utilisé comme mot parapluie pour définir tout ce qui est sexuellement « autre », dans l'ombre. Du côté des contenus télévisuels, je partage la position d'autres chercheuses et chercheurs qui pensent que, par sa nature marginale, le contenu queer est voué à rester, toute proportion gardée, du contenu plus niché. Rouleau le décrit bien en disant :

Car force est de constater que la catégorie « LGBTQ+ » est un étau qui case, écrase et fige la complexité de l'identité culturelle *queer* sous une forme « politiquement correcte » [...]. Les plateformes comme Netflix, Crave et Amazon ont bien compris qu'il y a là une possibilité de profits, elles qui s'adressent à des secteurs de la population de plus en plus spécialisés en leur offrant des « alternatives » qui débordent du « public cible et général » ayant prévalu jusqu'à récemment en production télévisuelle, lire cishétéronormatif, blanc et capable (*able-bodied*). (2022, p.11)

Les contenus télévisuels ayant historiquement privilégié les histoires cishétéronormatives, on voit encore à ce jour très peu de contenus fondamentalement queers puisque ces derniers sont traversés par des structures de pouvoir qui cherchent à rejoindre l'auditoire le plus attrayant pour les annonceurs publicitaires, sans se couper d'une masse forte, le « public général ». Le public queer doit donc se rattacher à quelques représentations, histoires ou séries noyées dans une masse de contenus hétéronormatifs. C'est de ce point de vue que j'amorce cette recherche et avec lequel je tenterai de déceler quelles représentations ont participé à la construction sociale des hommes milléniaux homosexuels.

2.3 La réception

C'est au tournant des années 1970 et 1980 que les chercheur·euse·s commencent à considérer le public comme étant actif (Cervulle, M. et Quemener, N., 2015). On considère que la réception d'un même message par plusieurs personnes peut participer à la construction de sens différents. Cette notion se retrouve entre autres dans le principe de décodage théorisé par Stuart Hall (1980). En s'intéressant à l'interprétation par les publics, on se détache de l'idée que le texte est le seul producteur de sens et que le public est passif, comme l'avancent l'école de Francfort et Lazarsfeld. Il y a des procédés réflexifs à l'œuvre qui offrent des degrés de lecture différents par les publics. Il n'existe plus qu'un seul sens à un

message, mais une multitude d'interprétations possibles, en fonction de la position sociale de la personne qui reçoit et de son contexte de réception. On réalise alors que nous ne contrôlons pas le message si nous ne nous intéressons pas à la manière dont il sera reçu.

Dans son modèle d'encodage/décodage, Stuart Hall (1980) apporte également l'idée que, face à une même représentation, le public peut adopter différentes positions de lecture. Si le public adopte l'idéologie de la masse, il sera davantage dans une lecture dominante où il accepte l'idée qui lui est présentée sans la contester. Un public dans la situation sociale qui le place en opposition à l'idéologie dominante, par exemple une personne marginalisée, serait généralement dans une lecture oppositionnelle où elle refuse l'idée qu'on lui présente. Hall dit que ces deux positions sont plutôt rares et que la majorité du public adopte une lecture négociée, où il accepte et conteste à la fois différentes idées dans un même contenu. Ce choix inconscient est influencé par différents facteurs comme la classe sociale, l'éducation, la culture et les expériences de vie. Toutefois, il est important de noter que l'interprétation du sens ne peut prendre n'importe quelle forme et que tout contenu a un sens suggéré. Cela dit, il reste toujours une part d'objectivité dans ce qui nous est présenté.

Dans les années 1980, les études de réception prennent en importance avec la multiplication des enquêtes chez les téléspectateur·rice·s (Cervulle, M. et Quemener, N., 2015). La série *Dallas* (1978-1991) et les *soap operas* fascinent par leur succès auprès d'une audience principalement féminine, ce qui favorise le développement d'approches féministes en recherches télévisuelles. On assiste alors à un tournant ethnographique des études de la culture populaire où l'importance est mise d'abord sur la personne qui consomme le contenu. On étudie le public par de l'observation participante, des entretiens et de l'analyse de traces de réception, comme le courrier des lecteurs. L'objectif n'est pas de s'en tenir qu'à la seule expérience de visionnement, mais de prendre en compte l'entièreté du contexte qui relie le public à son émission. De ces études naissent les *fan studies* qui s'intéressent davantage à la création de groupes de téléspectateur·rice·s autour d'un intérêt commun : une émission ou un·e acteur·rice. L'attachement émotionnel du public est mis de l'avant pour observer sa relation avec les personnages fictifs de ses émissions préférées.

Déjà à la fin des années 1990, Dominique Pasquier soulignait les apprentissages sociaux que les jeunes font à travers la réception des contenus télévisuels. Depuis, dans la francophonie, plusieurs chercheur·eure·s se sont intéressés aux liens entre réception de la télévision et construction des identités

de genre. Quand Dominique Pasquier (1997) dit que « [t]ous les médias de masse ont, à un moment ou à un autre, suscité des mouvements de rejets dans l'opinion publique » (p. 813), on comprend que les médias de masse ont le potentiel de déranger, ou de brusquer. Chaque nouvelle technique de communication vient avec son lot d'inquiétudes sur l'impact de la technologie sur le public. On accepte que le média a un effet sur le public. Déjà dans les années 30, on s'intéresse à l'influence du cinéma sur les jeunes, qui est accusé d'encourager la délinquance en détournant de la lecture et en induisant certains comportements. On s'inquiète entre autres que les adolescentes qui imitent les coiffures des stars de cinéma confondent la fiction avec la réalité. Les recherches financées par le *Payne Fund* ont, à l'époque, pour objectif d'étudier les relations des jeunes aux films. On remarque dans les décennies suivantes un intérêt semblable pour l'interaction avec la radio, la presse magazine et les romans à l'eau de rose. La réception n'est plus vue comme un procédé linéaire, mais comme une expérience sociale entre le récepteur et le contenu. On comprend à ce moment que les médias de masse, dont la télévision, sont au cœur d'expériences émotionnelles, souvent liées à l'identité sexuelle. La période de l'adolescence est identifiée comme un moment particulièrement propice à vivre ces expériences à travers les médias. La télévision serait utilisée à cet âge pour expérimenter avec les relations amoureuses, la présentation de soi et le désir.

Dominique Pasquier (1997) s'intéresse particulièrement aux séries de collège qui exposeraient les jeunes à de premières expériences sexuelles, présentant la sexualité du point de vue des adolescent·e·s de manière douce et rassurante. On s'émancipe de l'éducation cadrée traditionnelle pour une éducation plus expérimentale, par les pairs. Par un procédé d'imitation, les spectateurs et spectatrices de ces séries expérimentent avec la performance de leur genre, les filles revendiquant généralement plus l'identification aux émotions que les garçons. On s'aperçoit à l'époque que la télévision agit comme un outil de socialisation et de construction de soi à l'extérieur du cadre de l'éducation parentale, mais quand même dans un cadre sécurisant et rassurant. Dominique Pasquier (2002) poursuit cette réflexion quelques années plus tard dans *Les « savoirs minuscules » : Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe*. La chercheuse s'intéresse ici à la socialisation des jeunes à travers les médias, notamment dans l'apprentissage par les pairs. Le contenu médiatique comme référent commun permettrait une construction semblable entre deux personnes. La télévision permettrait entre autres de se mettre en scène, dans un procédé d'imitation, et de se présenter en tant que fille ou garçon.

Laetitia Biscarrat (2015) dit que « [s]i la fiction, contrairement aux émissions d'information, ne se targue pas de donner à voir le réel, sa réception n'en demeure pas moins prescriptive en ce qui a trait aux rôles et à l'identification de genre. » (par. 2) Dans les mots de Maigret et Macé (2005), les séries, en tant que « médiacultures », permettent d'observer les tensions dans la création d'une culture dominante, notamment quant à la performativité acceptable d'un genre. Chez Biscarrat (2015), on s'intéresse à la réception des séries de fiction à travers les stéréotypes de genre véhiculés dans la construction d'un imaginaire social commun. S'appuyant sur les trois types de lectures proposés par Hall (1980), soit hégémonique, négociée ou oppositionnelle, la chercheuse identifie quatre postures de réception des stéréotypes de genre chez les étudiant·e·s étudié·e·s. Chez certain·e·s, on refuse de voir les stéréotypes de genres, particulièrement dans les séries dites « de qualité », parce qu'ils sont apportés de manière plus subtile, au profit de l'histoire. D'autres voient, mais acceptent les stéréotypes comme ils servent l'histoire. La troisième posture reconnaît implicitement les inégalités de genre et émet quelques critiques. Le dernier groupe adopte une lecture plus pragmatique des séries et critique les rapports de genre et de classe présentés. Toutefois, on observe qu'une série considérée comme de meilleure qualité recevra moins de critiques quant aux stéréotypes de genre, donc que l'adoption commune d'une série ou la notoriété du diffuseur ou producteur a une incidence sur la lecture des thématiques.

Chez Delaporte et Vovou (2014), on s'intéresse au phénomène des émissions de coaching ayant connu un regain de popularité en France au début des années 2000. Ces émissions dictant des transformations dans le quotidien du public seraient une manifestation concrète et au premier degré de l'influence du média sur la personne qui le consomme. Les autrices avancent que la programmation télévisuelle est fondamentalement genrée et qu'il existe une hiérarchie symbolique entre les contenus. Par exemple, une émission documentaire sera considérée comme plus « noble » qu'un talk-show ou une télé-réalité qui relèvent plutôt du « plaisir coupable ». Certains contenus sont davantage associés aux femmes, comme les émissions de relooking où une personne se fait donner des conseils pour améliorer son apparence. Delaporte et Vovou défendent que la simple écoute de cette émission par une femme soit une forme de performativité, au sens de Butler (1990), de son genre. Écouter un contenu destiné à un autre genre serait synonyme de risque pour le téléspectateur ou la téléspectatrice, la personne pouvant être séduite par un contenu ne respectant pas les codes hégémoniques attribués à son genre. C'est donc dire que le contenu dicte le genre, et que l'intérêt pour un contenu destiné à un genre différent pourrait être socialement significateur d'une transidentité symbolique.

Avec l'avènement de l'ère numérique, les études de la réception commencent à s'intéresser aux différents canaux sur lesquels le public consomme du contenu. Si auparavant, la télévision était le principal intérêt des chercheur·euse·s, maintenant, l'expérience télévisuelle se décline sur les nombreuses plateformes d'écoute en ligne (Jenkins, 2008). Cette prolifération des plateformes mène au phénomène de convergence où le producteur de contenu va utiliser plusieurs canaux différents pour diriger le public vers un même contenu. Elle amène le phénomène de « *storytelling* transmédia » où un même contenu est écrit et adapté pour plusieurs plateformes simultanément. Ici, chaque plateforme vient nourrir une même trame globale et participe à une complexification de l'histoire. Même si une trame narrative générale est disponible sur une des plateformes, le téléspectateur ou la téléspectatrice doit avoir consommé le contenu sur toutes les plateformes pour avoir l'expérience complète. Cet aspect sera détaillé davantage dans les concepts théoriques mobilisés.

McInroy et Craig (2017) s'intéressent à la réception des jeunes adultes émergents LGBTQ des représentations télévisuelles LGBTQ. Elles comparent notamment la réception des représentations présentées à la télévision traditionnelle et sur les plateformes d'écoute en ligne, et comment ces représentations impactent les adultes émergents étudiés. On constate entre autres que, si les représentations LGBTQ à la télévision traditionnelle participent au sentiment de validation par les personnes concernées, elles restent présentées de manières unidimensionnelle et stéréotypée, participant peu à l'identification par le public LGBTQ. Toutefois, les plateformes d'écoute en ligne permettent une plus grande liberté créative dans le traitement des différentes sexualités et permettent des histoires plus en profondeur, nuancées et avec lesquelles les adultes émergents LGBTQ connectent davantage. L'impact est alors plus grand dans un espace où les jeunes se sentent davantage compris·e·s et représenté·e·s.

2.4 Concepts théoriques mobilisés.

Plusieurs concepts clés m'aideront à pousser l'analyse et nécessitent d'être davantage explorés. Nous nous attarderons aux concepts de représentation, de médiation et de performativité du genre.

2.4.1 Les représentations

Hall (1997) illustre dans son schéma du « circuit de la culture » que les objets culturels subissent des transformations dans un échange continu entre « production », « consommation », « identité », « régulation » et « représentation ». Dans le cadre de cette recherche, mon point d'entrée dans

l'écosystème culturel sera la « représentation ». C'est à partir de la réception de représentations télévisuelles que je tenterai de décoder la production de sens des émissions, en prenant en compte les interrelations avec les quatre autres éléments du schéma, soit la production des contenus par des instances de pouvoir (les compagnies de production), la consommation sur des chaînes ou plateformes d'écoute en ligne (les diffuseurs), leur régulation et l'identité des participants à l'étude par rapport à la société dans laquelle ils évoluent.

Hall (1997) définit la représentation comme ceci :

La Représentation signifie d'utiliser du langage pour dire quelque chose de significatif, ou de représenter le monde de manière significative à d'autres personnes. [...] La Représentation est une partie essentielle du processus par lequel le sens est produit et échangé entre des membres d'une même culture. Elle implique l'usage du langage, de signes et d'images qui représentent quelque chose. (p. 1, traduction libre)

Pour comprendre le concept de représentation, Hall insiste particulièrement sur l'approche constructiviste et deux de ses variantes : l'approche sémiotique, influencée en grande partie par Ferdinand de Saussure, et l'approche discursive, par le philosophe et historien Michel Foucault. Il explique qu'au cœur du processus de signification de la culture s'opèrent deux systèmes de représentation (Hall, 1997). Le premier nous permet de faire sens du monde en construisant un système de correspondance entre des choses qui nous entourent (des personnes, des objets, des événements, des idées) et le système de concepts que nous avons appris au cours de notre vie, ce qu'il appelle notre « carte conceptuelle ». Le deuxième système de représentation nous permet de faire des liens entre cette carte conceptuelle et une série de signes arrangés et organisés en langage pour nommer les concepts que nous avons appris. La Représentation est ce qui unit et crée des liens entre ces trois éléments : 1. les choses qui nous entourent, 2. les concepts que nous avons appris et 3. les signes qui nous permettent de les nommer. Le langage (organisé de signes) est ce qui nous permet de nommer les concepts, et nous pouvons l'interpréter de manière commune parce que nous partageons les mêmes codes pour comprendre le message. C'est ce qui fait que quand nous ouvrons la télévision (la « chose »), nous sommes capables de reconnaître les signes et de comprendre que nous sommes en train d'assister à une scène qui est extérieure à nous. Ce que nous observons ne se déroule pas en direct au cœur de notre foyer. Nous n'avons pas invité des inconnus chez nous pour qu'ils nous jouent une scène en plein milieu du salon. Nous reconnaissons que le fait d'avoir allumé l'engin technique nous permet d'observer une histoire, réelle ou fictive, et que cette scène ne nous affecte pas directement. Par exemple, si le personnage sort un revolver, notre vie n'est pas en danger puisqu'il

appartient à un monde fictif qui a été filmé, monté puis diffusé. Tous ces processus se font de manière inconsciente parce que nous avons répété la pratique d'écoute de télévision et que nous avons appris son usage. La manifestation d'une représentation est possible parce que nous partageons collectivement une série de codes et que nous sommes en mesure d'interpréter un objet ou un phénomène de la même façon, sans devoir faire consensus à chaque fois. Le processus se fait inconsciemment à force de le répéter au quotidien.

Ce concept devient particulièrement intéressant quand il touche à des interprétations de deuxième degré et qu'il aborde un côté plus « sournois » ou ambigu des objets culturels ; en ce qui nous concerne, la télévision. Par exemple, prendre pour acquis que, par défaut, une histoire d'amour dans une émission se vit entre un homme et une femme, tous deux cisgenres. Si la relation se manifeste entre deux personnes de même genre ou si une personne exprime un genre qui ne correspond pas à son sexe physiologique, on tient pour acquis qu'il s'agit d'une transgression à l'ordre « normal » des choses. Ça ne veut pas dire que nous n'allons pas l'accepter pour autant, mais nous reconnaissons qu'il y a un élément qui s'éloigne de la « normalité » qui nous a été présentée jusqu'à présent. En poussant un peu plus loin, si nous avons appris à reconnaître une émission par l'utilisation répétée du procédé technique de la télévision, il est tentant de croire que nous avons également appris des idées données ou un système de valeurs à force de nous faire répéter régulièrement un même message, par exemple, qu'un couple « normal » ou « par défaut » est formé d'un homme cisgenre et d'une femme cisgenre. Inversement, une personne qui ne se reconnaît pas dans cette représentation hétéronormative peut, à la longue, se sentir exclue, voire carrément invisible. Cette personne partage les mêmes codes que le reste de la société dans laquelle elle évolue et se construit quand même à travers les objets qui l'entourent. Ce qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche est d'observer quels sont les éléments à travers lesquels cette personne se construit, quelles sont leurs natures et quels effets ont-ils dans sa construction sociale en marge de ce qu'on nous présente comme étant la « normalité ».

Dans le cadre de cette recherche, le concept de représentation est sollicité pour comprendre comment les différentes sexualités et les identités de genre sont présentées à la télévision. À l'instar d'autres chercheurs et chercheuses en *cultural studies*, je m'intéresse à comment sont présentées les différents types de sexualité, mais surtout, à comment ils ne sont pas présentés. Comme l'explique Chanady (2020), la première figure sexuelle non conventionnelle à avoir pris plus d'importance à la télévision est l'homme homosexuel, et pendant des années, il a été présenté de manière stéréotypée, voire caricaturale. Quel

impact cette représentation de l'homosexualité a-t-elle eu sur un groupe de téléspectateurs homosexuels ayant grandi à l'époque même où ces figures prenaient en importance ?

Dans les textes nommés plus haut, plusieurs chercheur·euse·s font appel au concept de représentation pour analyser le queer à l'écran. Cook (2018) analyse comment les figures gaies, lesbiennes, bisexuelles et trans ont évolué entre 2001 et 2017. Le concept de représentation permet de creuser le système de valeurs entourant les personnages queers. On en retient entre autres qu'entre le début des années 2000 et le milieu des années 2010, les histoires entourant l'homosexualité se sont complexifiées et nuancées, bien qu'elles restent encore stéréotypées. Chez Dhaenens (2012), le concept de représentation est sollicité pour observer comment l'homosexualité est présentée dans la série pour adolescents *Glee* (2009-2015). Il nous permet de constater que, si la série peut être reconnue pour avoir mis des adolescents queers au premier plan, elle valorise les valeurs traditionnelles cishétérosexuelles dans l'acceptation des personnes queers. Par exemple, les personnages se dénudant le plus possible de leurs traits queers sont ceux et celles qui trouvent davantage le bonheur. La sexualité non conventionnelle est « normalisée » à partir des standards cishétérosexuels. Sinon, elle devient le principal attribut du personnage qui est voué à vivre avec le poids de sa marginalité. Toujours chez Dhaenens (2015), on observe, à travers l'optique de la représentation, comment les vidéoclips ont une liberté accrue dans la négociation de la figure hétéronormative. Par l'analyse des représentations dans sept vidéoclips de musique populaire, on remarque comment le format plus court et poétique laisse place à une plus grande représentation de l'amour entre deux personnes de même genre, et même, à une provocation queer qui lutte contre l'hégémonie hétéronormative.

Plus récemment, on observe des représentations de la transidentité qui sortent du stéréotype de la personne qui a comme seul motif de lutter contre son sexe biologique (Ventura, 2022). Partant de l'analyse du personnage de Jules dans la série *Euphoria* (2019—), le chercheur fait ressortir trois aspects de son histoire qui se démarquent des représentations types de la transidentité : la série explore d'autres aspects du personnage que sa seule transidentité et lui offre des histoires plus complexes et nuancées ; le personnage trans reçoit une forme d'amour qui s'éloigne du simple fétichisme ; le personnage trouve du confort dans sa transidentité. On constate alors une variation dans la représentation de cette identité sexuelle qui semble se rapprocher davantage du vécu des téléspectateur·rice·s trans.

Le concept de représentation, dans un contexte d'étude des identités sexuelles, a aussi été sollicité pour présenter la négociation de l'hétéronormativité chez les personnages masculins de la série espagnole *Elite* (2018-2024) (Díaz-Fernández, 2022). Ici, on s'intéresse à la construction de la masculinité chez de jeunes hommes dans une perspective post-féministe et post-queer. On observe que les personnages de Christian et Polo sont à la recherche de pouvoir lié à la masculinité tout en déconstruisant les principes hégémoniques de monogamies et d'hétéronormativité. Les deux personnages tentent d'imposer une supériorité dans une nouvelle sexualité queer où les tensions sexuelles entre hommes sont valorisées plutôt que marginalisées.

Au Québec, Stéfany Boisvert (2022) s'intéresse à la représentation de la sexualité féminine et du désir féminin, et à son actualisation dans les émissions destinées aux plateformes de *streaming*, en comparaison avec les tendances de représentations à la télévision traditionnelle. On remarque que, par leur cadre réglementaire, les représentations traditionnelles de sexualité tendent à répondre à une hétéronormativité, valorisant la passivité sexuelle féminine, et à marginaliser les formes de sexualité non conventionnelle. Les contenus destinés aux plateformes en ligne connaîtraient une plus grande liberté dans le traitement de la sexualité, offrant une plus grande liberté de parole, une reconnaissance du désir féminin et une plus grande place à la représentation de la sexualité chez des femmes racisées. On constate toutefois qu'une certaine norme persiste et que les représentations de sexualité sont davantage hétérosexuelles et tendent à restreindre le désir féminin. On observe la situation inverse, mais une finalité semblable, chez Julie Ravary-Pilon (2020) et son étude comparative des saisons 1 et 2 de la série *Féminin/Féminin* (2014-2016). Si la première a été diffusée sur le site indépendant communautaire *Lez Spread the Word*, la deuxième saison a été diffusée sur la plateforme d'écoute en ligne de *Radio-Canada, Tou.tv*. On remarque que la deuxième saison, diffusée sur une bien plus grande plateforme de diffusion, laisse présager une certaine censure dans la liberté avec laquelle l'homosexualité féminine est abordée, comparativement à la première saison. Même si toutes deux ont été diffusées sur des plateformes en ligne, et non à la télévision traditionnelle, la plateforme du diffuseur public semble appeler à un traitement plus traditionnel des questions de sexualité non conventionnelle.

En parallèle, on s'intéresse également à la représentation de la masculinité à la télévision, plus précisément à l'archétype de « l'homme en crise » dans les séries dramatiques nord-américaines (Boisvert, 2017). On y voit une tendance narrative dominante où l'homme, perdant ses repères identitaires masculins dans un contexte de transformations sociales de la masculinité, traverse une crise identitaire.

On est alors exposé à des hommes tourmentés, hanté par un passé douloureux ; des hommes inadéquats, qui ne répondent pas aux attentes masculines ; ou à des hommes menacés, présentés comme victimes des bouleversements sociaux. Ces nouvelles trames narratives proposent une vision idéologique ambiguë : si certain·e·s y voient une reconnaissance de la vulnérabilité de l'homme, d'autres y voient au contraire une tactique de victimiser l'homme en tant que perdant des transformations sociales.

Ces exemples montrent comment les représentations télévisuelles sont à la fois un miroir des transformations sociales et un agent de négociation dans ces transformations. Elles nous permettent d'observer le genre dans le cadre de notre époque, mais aussi d'initier des transformations dans les normes de genre en confrontation avec les normes hégémoniques actuelles.

2.4.2 Médiation et transmédiation

Si plusieurs études ont analysé les représentations de contenus ou de corpus spécifiques, nous adoptons plutôt le point de vue de l'expérience de réception, aux multiples éléments de contenus participant à la construction identitaire. Conséquemment, pour comprendre davantage les dynamiques de construction de sens reliant réception et représentations télévisuelles, je m'appuierai sur les concepts de double mouvement de la médiation et d'intermédiation. Comme nous l'explique Couldry (2008), la médiation est un concept assez global qui permet de mettre en lien deux entités ou deux systèmes. Dans le cas de la télévision, la médiation entre le public et le producteur permet de mettre en lien des histoires avec le public et permet à la compagnie de production de générer des profits avec la consommation de ses émissions, donc de produire plus de contenus, de raconter plus d'histoires et de générer plus de profits. Toutefois, Couldry nous dit que le média ne s'articule jamais seul et que le spectateur fait également partie de la création de sens. Le média affecte le public et le public affecte le média en retour. On assiste alors à un jeu de va-et-vient où le média et le public s'influencent l'un et l'autre. La réception du média par le public peut permettre de modifier le média pour l'adapter davantage à ses attentes et ses croyances. Par exemple, si un personnage *queer* dans une série reçoit un grand amour d'une part du public, il est possible qu'il prenne une place plus importante dans une saison suivante. Au contraire, si un arc narratif autour de personnes *queers* déplaît à une majorité du public, on peut s'attendre à ce que cet arc soit atténué, voire complètement coupé. Cette perspective est intéressante à prendre en considération quand vient le temps d'analyser la perception du public sur certains personnages ou certaines histoires s'étalant sur plusieurs saisons.

D'une certaine manière, je mobiliserai le concept de médiation pour « articuler » la réception aux représentations dans l'esprit des *cultural studies*. Le terme « articulation » est utilisé ici dans le sens défini par Ernesto Laclau, soit un rapprochement entre une idéologie et un groupe social à travers une série de connotations (Cervule et Quemener, 2018). L'articulation est au cœur du concept d'hégémonie pour Laclau. C'est dans l'articulation entre une idée (un contenu) et un groupe (le public) que se bâtit ou se négocie une vision hégémonique, qui se répand ensuite dans le groupe. Pour Hall, l'articulation a une dimension fondamentalement contingente et permet de comprendre la connexion, et le résultat de la rencontre, entre des idéologies, des rapports de production et des forces sociales. Elle permet de penser la différence sans prioriser une réalité à une autre. Elle offre un angle d'observation sur les dynamiques entre la race, le genre et la classe pour produire des rapports de force et une hiérarchie sociale.

Le concept d'articulation présenté ici par Laclau et Hall se popularise dans les années 1980 et 1990. De ça découle une théorie matérialiste de la discursivité qui voit dans l'articulation la possibilité de penser la production de structures à partir de pratiques et la production d'une identité à partir de différences. Autrement dit, l'intégration de nouvelles idées dans les discours hégémoniques permettrait, à la longue, de négocier et transformer l'idéologie dominante. L'articulation permet de faire ressortir les contradictions au sein d'un ou de discours et d'analyser les rapports entre la culture, l'économie et la société.

Pour Gourarier, Rebucini et Vörös (2015), « le concept d'hégémonie invite à penser l'ordre social en termes de transformation historique plutôt qu'en termes de reproduction sociale. Cela ouvre d'abord à une conception non essentialiste et dynamique des rapports de pouvoir. » (par. 3) C'est donc dire qu'une force de pouvoir est toujours à risque d'être remodelée ou transformée par les voix marginales, ou au contraire, d'être renforcée en réaction à ces mêmes voix. Et plus le message est repris et répété, plus l'hégémonie se voit négociée, se transforme et évolue. Les phénomènes de remédiation et de transmédiation participent à renforcer le message et ses valeurs sous-jacentes.

Dans les divers processus et circuits de circulation, un contenu peut être soumis à une remédiation s'il est réutilisé dans un autre contexte ou à une transmédiation si le contenu est complémentaire au contenu principal. Dans une dynamique de remédiation, une série diffusée sur une chaîne télé par exemple pourrait soit être diffusée sur une autre chaîne ou à un autre créneau horaire ou être disponible intégralement en DVD ou sur un site d'écoute en ligne. De la même manière, un film d'abord diffusé en salle peut ensuite

être programmé à la télévision ou disponible en ligne, sur location ou avec un abonnement. Dans un contexte de transmédiation, des contenus complémentaires peuvent être créés et diffusés sur d'autres plateformes pour soit attirer un auditoire différent ou garder l'auditoire dans l'univers de la série. Dans le cadre de cette recherche, je me suis intéressé à toutes ces itérations de contenu.

Cette recherche s'intéresse d'abord au contenu télévisuel plus qu'à la technologie qui la diffuse. Le support peut prendre plusieurs formes (télévision cathodique, télévision intelligente, ordinateur, projecteur), mais le contenu reste facilement accessible et diffusé à n'importe quel moment de la journée. Contrairement à une sortie au cinéma qui implique tout un rituel (se déplacer, acheter un billet, s'installer avec d'autres personnes, écouter le film dans son entièreté, etc.), la « télévision » comme je la conçois est plus spontanée. Le public peut autant écouter des heures de contenus dans une journée, alternant de chaîne en chaîne et de contenu en contenu, ou s'asseoir quelques minutes à peine entre deux autres tâches du quotidien pour attraper un extrait d'émission. Je considère tout contenu qui a été programmé à la télévision, qu'il prenne la forme d'un film, d'une série longue, d'un sitcom, d'un documentaire, d'actualité, de variété ou d'une télé-réalité. À mon sens, toutes ces représentations, consommées dans un espace relativement privé, peuvent avoir une influence sur la construction sociale du public. Il est donc pertinent de considérer les médiations entre un support technologique, la télévision cathodique par exemple, et un public, tout comme les médiations entre les contenus télévisuels, toutes plateformes confondues, et les publics dans les parcours individuels et collectifs de développement identitaire.

2.4.3 Performativité du genre, Judith Butler

Comme nous l'avons vu, on comprend maintenant que la réception de la télévision n'est pas passive, mais active une interaction, ou une médiation, entre le contenu et le public. L'impact du contenu télévisuel sur le public n'est donc pas passif non plus. Le public, tout dépendant de son niveau de lecture (hégémonique, négociée, oppositionnelle), va accepter, négocier ou refuser des idées qu'on lui présente. Au même titre, il va décider ce qu'il tire du contenu et ce qu'il en garde. En quelque sorte, la réception télévisuelle implique une forme de performativité.

La notion de performativité théorisée par Butler (Baril, 2008), particulièrement la performativité du genre, est centrale dans cette recherche. C'est à partir de ce concept que je conçois comment une personne peut s'approprier des traits d'autres personnes ou représentations pour se présenter à d'autres. Pour Butler, la sexualité et le genre sont construits, s'opposant donc au naturalisme et au fondamentalisme, et sont en

constante mouvance à travers les cultures et les années. Pour Butler, le genre se manifeste dans sa performativité, c'est-à-dire à travers des pratiques répétées et communes à un groupe de personnes. Il est acquis et non inné. On « apprend » à performer son genre à travers notre identité sexuelle, nos expériences, notre culture, notre milieu de vie, etc. Selon Butler, il y aurait un aspect « conscient », mais pas que, à l'identité de genre. On pourrait choisir de se présenter d'une certaine manière qui viendrait affecter la vision qu'ont les autres personnes de notre sexualité ou de notre genre. Toutefois, cette performativité n'est pas que consciente, certains actes ou discours pouvant avoir été intégrés inconsciemment. Dans le cadre de cette recherche, je souhaite appliquer cette théorie à la télévision. Pour s'approprier un trait ou un comportement, la personne a nécessairement besoin de modèles. Par son aspect d'omniprésence, je considère, à l'instar d'autres chercheuses et chercheurs en *cultural studies*, que les représentations télévisuelles peuvent remplir ce rôle de modèle. Il serait donc possible de prendre des traits de personnages à la télévision et de les adopter dans sa propre performativité de genre. Toutefois, par manque de représentations fidèles à la télévision, je me demande à travers quels types de représentations les hommes milléniaux homosexuels se sont construits. Par exemple, peuvent-ils avoir adopté des comportements associés davantage aux personnages féminins par rejet des comportements des personnages masculins, associés plutôt à l'hégémonie masculine et l'hétéronormativité ? Cet aspect performatif du genre adopté de représentations télévisuelles est analysé dans le vécu des participants dans la présentation des résultats.

Sarah Lécosais (2020) propose de concevoir les représentations comme des « technologies de genre » et comme « territoires de genre ». La performance de genre que nous décrit Butler pourrait à la fois se traduire dans la production de la série, dans l'interprétation des personnages, que dans la réception, dans l'influence sur le public. Par exemple, l'acteur incarnant un personnage masculin hétérosexuel va performer, consciemment, une idée de la masculinité. Cette performativité unifiée de la masculinité chez plusieurs personnages masculins peut participer à renforcer l'image qu'on se fait de la masculinité. Un téléspectateur en quête de modèle pourrait se rattacher à cette représentation et performer la performance de la masculinité par le ou les acteurs qu'il observe. À l'inverse, une personne qui ne s'identifie pas à l'image classique de masculinité pourrait plutôt performer une sorte de féminité, tirée des traits des actrices qu'il affectionne. Dans un contexte où le téléspectateur est un homme homosexuel à la recherche de modèles homosexuels, on peut s'imaginer qu'il peut vivre une certaine confusion dans le type de masculinité qu'il souhaite performer ; les personnages hétérosexuels étant généralement hypermasculins et les personnages homosexuels, souvent stéréotypés. On peut donc s'imaginer que cette

personne va plutôt se construire à travers un amalgame de traits tirés de personnages masculins hétérosexuels et homosexuels et de personnages féminins.

En somme, tous ces concepts servent à guider la collecte de données et l'analyse. Les définitions de la culture et du queer viennent mettre les bases de l'objet étudié : la construction des personnes queers à travers un produit de culture populaire, la télévision. On s'intéresse à la réception par le public, soit ce qu'il comprend et ce qu'il fait des contenus qui lui sont présentés. Le concept de représentation vient cadrer la collecte de données : les participants sont appelés, dans les thématiques de la grille d'entretien, à parler de l'impact de représentations de genre précises. Ils sont invités à distinguer leur lecture des représentations de la masculinité et de la féminité, et celle de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Ils sont ensuite invités à partager l'impact que ces représentations télévisuelles ont eu dans leur comportement, ou en d'autres mots, comment se sont-ils servis des représentations pour performer leur identité d'hommes homosexuels ? Les concepts de médiation et de transmédiation permettent, lors de l'analyse, de mettre en lumière l'articulation entre les participants et les contenus télévisuels et comprendre comment les discours dominants ont pu parfois les rassurer et parfois les confronter à leur marginalité. Voyons maintenant l'application de ces concepts dans la mise en place d'une approche méthodologique.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

3.1 Présentation générale de l'approche méthodologique

La recherche décrite ici s'inscrit de manière générale dans une approche qualitative. Comme nous l'expliquent Anadón et Guillemette (2007), l'analyse qualitative ou interprétative « met de l'avant l'interaction sujet-chercheur, la prise en compte du contexte et la volonté d'expression du sujet en tant qu'acteur social non seulement pour lui donner une voix, mais aussi pour que la recherche soit centrée sur son vécu et sur sa propre interprétation de ce vécu. » (p. 26) En d'autres mots, le rôle du chercheur est d'interpréter le discours du sujet en fonction de son vécu et du contexte dans lequel il évolue. Il cadre le discours du sujet pour diriger son fil de pensée vers l'objet de recherche, sans pour autant le teinter.

La méthode retenue pour la collecte de données est l'entretien semi-dirigé. Cette étude s'est basée sur une première grille d'entretiens conçue à partir de nos lectures, et qui a évolué au fil des discussions avec les personnes interviewées. Une fois la matière récoltée, cette structure thématique a été revisitée et bonifiée d'éléments visuels pour organiser un entretien de groupe final. Il s'agit donc d'une analyse de contenu thématique, menée de manière inductive, inspirée par la théorisation ancrée (Paillé, 1994). L'analyse qualitative met en valeur la subjectivité de la personne participante et du chercheur ou de la chercheuse. Elle s'adapte à la culture, au vécu, au contexte et aux phénomènes sociaux et humains pour faire ressortir un sens commun entre plusieurs témoignages individuels. L'analyse inductive générale, telle que décrite par Blais et Martineau (2006), guide cette analyse. Une fois la collecte de donnée effectuée, l'objectif a été de condenser les données pour les réduire et permettre d'établir un lien entre les différents témoignages et vécus. Le but était de faire émerger des croisements, des similitudes, des résonances communes dans le discours des participant-e-s, ou du moins, voir sur quels aspects ils se rejoignent ou se divisent. L'analyse inductive générale a permis une condensation des données pour avoir une vue d'ensemble des différents vécus. Elle passe du spécifique vers le général ; du témoignage des participant-e-s à la normalisation des différents vécus. D'après Thomas (2006), l'analyse inductive doit répondre à un certain nombre de principes pour analyser efficacement des données qualitatives. L'analyse des données doit être guidée par les questions de recherche. Il est nécessaire de lire à plusieurs reprises les données brutes pour les interpréter. Les résultats émergent de l'analyse des données brutes et non des réponses souhaitées, par exemple pour répondre à une hypothèse. Ils évoluent au même rythme que les données reçues. Les données doivent être classées en catégories. Ces catégories créent le cadre de

référence de l'analyse. Le cadre d'analyse évolue au fur et à mesure de l'interprétation des données et il ne se restreint pas à un cadre fixé dès le début de la recherche. La rigueur de ce type d'analyse qualitative repose dans la cohérence de l'utilisation des catégories et dans la validation soit par des pairs ou par les participants pour assurer un rendu véridique des vécus.

À l'instar de la recherche par théorisation ancrée (Paillé, 1994), le raffinement des catégories et la mise en commun des résultats permettent de dégager du sens des premiers entretiens. Au fur et à mesure qu'une idée commune commence à se tracer, cette ligne aide à guider les nouveaux entretiens pour creuser de plus en plus le phénomène. L'ajout de données nous permet de construire un certain modèle du phénomène et de placer peu à peu les traces d'une théorie quant à notre objet de recherche. À terme, le travail du chercheur est de faire ressurgir la théorie à partir de l'expérience des participants, comme le ferait un archéologue avec un squelette fossilisé. L'objectif est de creuser le discours des participants pour reconstruire une réalité commune.

Afin de circonscrire le groupe de personnes qui constitue le corpus et afin de m'assurer qu'ils partagent des réalités semblables, j'ai sélectionné sept hommes s'identifiant comme homosexuels et cisgenres, vivant à Montréal et ayant consommé de la télévision sur une base quotidienne à l'adolescence et pendant la jeunesse, périodes que l'OMS situe entre 10 et 24 ans (Dadoorian, 2007). L'objectif est de recueillir l'expérience de réception de sept hommes homosexuels, nés entre 1990 et 1995, dans leur parcours identitaire et leur affirmation de soi à travers la télévision. La période de 5 ans a été choisie pour favoriser les référents télévisuels communs entre les participants. Par souci de cohérence dans la collecte des données, les hommes étudiés ont grandi au Québec. Au fil de mes réflexions, j'ai choisi de considérer uniquement les personnes qui ont consommé de la télévision majoritairement en français. Les émissions peuvent avoir été produites à l'extérieur du Québec, mais ont été traduites en français pour diffusion sur nos chaînes locales. Une personne avec qui j'ai échangé sur le sujet m'a expliqué que, dans sa jeunesse, elle consommait davantage de télévision en anglais tout en évoluant dans un milieu francophone et a noté une certaine barrière de langue avec son entourage de l'époque. Les références n'étaient pas les mêmes et son humour était parfois mal compris par ses ami-e-s. C'est dans le but de centrer mon attention uniquement sur le développement identitaire lié à l'orientation sexuelle que j'ai choisi de considérer principalement la télévision diffusée en français.

J'ai choisi également de considérer autant les émissions que les films diffusés à la télévision traditionnelle (linéaire) et les séries Web. Pour le bien de cette recherche, je considère un contenu télévisuel comme ceci : contenu audiovisuel qui a connu un procédé de production, scénarisation, réalisation et diffusion à la télévision (câblée ou plateforme de diffusion en ligne), et qui est consommé dans un espace privé ou familial, soit généralement dans son foyer ou celui d'un proche. Je veux me pencher sur une réception dans un contexte d'interaction du quotidien et de socialité primaire. J'exclus donc les salles de cinéma et leur contexte de réception publique où nous nous déplaçons dans le but de vivre une expérience commune d'écoute de film.

L'analyse inductive générale permet de mettre en commun les témoignages des participants et d'identifier les points de convergence et les points de divergence. Si une grille d'entretien a été établie dès le début du processus, son utilisation a évolué au fil de la recherche, notamment dans l'ordre de présentation des thématiques. Les questions par rapport à l'attraction physique et affective des participants se sont rapprochées de la thématique des représentations constructives, comme certains liens entre les deux notions étaient souvent faits par les participants. Il a également été nécessaire de préciser les questions quant à la performativité et à l'impact des représentations dans le développement identitaire comme les deux thématiques étaient parfois confondues et manquaient de nuances. Les résultats sommaires des entretiens individuels ont permis d'identifier les zones d'ombres et de construire la grille du groupe de discussion pour valider ou éclaircir certains aspects de leur parcours. Le groupe de discussion a également servi à valider l'utilisation des catégories auprès des participants pour assurer une interprétation juste.

Faisant moi-même partie du groupe de personnes étudiées, ceci me positionne en cohérence avec la *standpoint theory* qui est d'abord apparue dans les études féministes et qui a ensuite été sollicitée dans plusieurs recherches s'intéressant à l'identité culturelle, aux statuts de classe, à la sexualité et aux études postcoloniales (Harding, 2009). Cette perspective épistémologique stipule que la situation sociale d'une personne affecte sa perception de la réalité (Hekman, 1997). Cela dit, il n'existerait pas une seule réalité objective, mais plusieurs interprétations d'une même réalité. Les personnes marginalisées porteraient un regard différent sur les phénomènes de marginalisation qui les touchent. Certains chercheurs et certaines chercheuses proposent l'idée de considérer cette vision rapprochée de la marginalisation comme une force en recherche. La personne aurait une meilleure compréhension des dynamiques à l'œuvre, les expérimentant elle-même, et permettrait une lecture plus nuancée de la situation. En d'autres mots, il s'agit d'une recherche par et pour une communauté marginalisée précise. Dans le cas de cette recherche,

par mon identité d'homme homosexuel millénial ayant consommé des contenus télévisuels quotidiennement à l'enfance, ma compréhension des dynamiques de marginalisation des hommes homosexuels, notamment à travers les représentations télévisuelles, m'apporte une compréhension plus nuancée des dynamiques de pouvoirs liées à l'identité sexuelle. Cette vision de l'intérieur permet une interprétation qui prend en compte une plus grande partie du contexte dans lequel évolue un homme homosexuel en société. Cette perspective nous amène à effectuer les analyses dans un processus autoréflexif.

La méthode décrite ici s'inspire d'autres recherches qualitatives s'intéressant à la réception. On pense entre autres à l'étude de McInroy et Craig (2017) sur la réception des adultes émergents LGBTQ des représentations à la télévision traditionnelle et sur les médias numériques qui emploie une méthodologie semblable. Les chercheuses, deux femmes blanches s'identifiant respectivement comme queer et lesbienne, ont utilisé la théorisation ancrée pour analyser les expériences de représentations médiatiques chez les jeunes adultes LGBTQ. Les 19 participants avaient entre 18 et 22 ans au moment de l'étude, s'identifiaient comme appartenant à la communauté LGBTQ et consommaient plus de 20 heures de contenu sur les médias traditionnels ou numériques par semaine. Le recrutement s'est tenu avant et pendant la tenue des entretiens jusqu'à saturation des données. Les participant-e-s ont participé à des entretiens semi-dirigés allant de 45 minutes à 3 heures pour un total de 33 heures d'entretiens. Les entretiens ont été structurés avec 5 questions ouvertes sur le parcours de consommation de contenus médiatiques. Dans une analyse par théorisation ancrée, les verbatims ont été analysés par 3 personnes chacun. Les personnes analysant les données se sont entendues sur des catégories communes au cours de l'analyse.

La recherche s'inspire d'autres études de la réception, dont l'analyse par Eric Maigret (1995) de la construction de la sentimentalité et de la masculinité des lecteurs de bandes dessinées. On pense également à l'analyse de Vivianne Albenga (2019) de l'appropriation des rapports de genre dans les relations amoureuses à travers des films, livres et séries. La chercheuse a passé des entretiens avec 77 lycéens et lycéennes pour mieux comprendre leur rapport aux histoires d'amour dans les médias de divertissement et leur impact dans le développement des jeunes adultes. Enquête semblable chez Albenga et Bachmann (2015) qui se sont intéressées à la réception par les femmes de classes moyennes d'idées féministes dans la lecture. Elles sont alors allées à la rencontre de participant-e-s à des cercles de lecture pour analyser leur pratique et l'impact des idées diffusées dans leur développement. On pense également

à l'étude de Dominique Pasquier (2002) du rôle des médias, tout particulièrement la télévision, comme procédé d'apprentissage intragénérationnel. La chercheuse constate l'impact de la programmation télévisuelle, et d'autres médias, sur la manière de se comporter par imitation chez les personnes étudiées.

3.2 Méthodes de collectes de données

La démarche de recherche concrète repose sur deux types d'entretiens : sept entretiens individuels semi-dirigés et un groupe de discussion. Comme elle s'intéresse aux émissions de télévision consommées durant la jeunesse, entre 10 et 24 ans, je m'attendais à ce que les candidats soient confrontés à une limite de mémoire. Il était fort probable que certaines émissions ou certains personnages aient eu un impact à une certaine époque, mais que ces représentations ne leur viennent pas à l'esprit sur le champ. J'ai donc fait le choix de commencer les entretiens par un premier bloc brise-glace avec des questions plus informelles comme « Avais-tu le câble quand tu étais jeune ? » ou « Étais-tu plutôt un enfant de Canal-Famille, Vrak.tv et Télétoon ou Radio-Canada et Télé-Québec ? » pour activer la mémoire. Les entretiens individuels d'environ 60 minutes chacun ont reposé sur 7 thématiques :

Thématique	Questions	Relances	Thèmes abordés
Habitudes de consommation télévisuelle à la jeunesse, donc entre 10 et 24 ans ;	À quelle fréquence écoutiez-vous la télévision quand vous étiez jeune ? Quelle place prenait la télévision dans votre quotidien ? Comment cette place a-t-elle évolué avec le temps ?	Aviez-vous un horaire de télévision stricte ? Est-ce que la télévision était toujours allumée ?	Rapport à la télévision
Souvenirs forts de télévision à la jeunesse ;	Racontez-moi un souvenir fort de télévision...	Est-ce qu'il y a un moment de télévision qui vous a	Moment de télévision marquant

		particulièrement marqué ?	
Représentations constructives : émissions, histoires ou personnages télévisuels marquants ;	<p>Parlez-moi d'une émission, d'une histoire ou d'un personnage auquel vous vous êtes particulièrement identifié...</p> <p>À quels personnages pensez-vous quand on vous demande quelles figures ont été marquantes ?</p> <p>Qu'avaient-ils de spécial ?</p>	<p>Quel était votre émission ou votre personnage de télévision préféré ?</p> <p>Pourquoi ?</p>	Attraction envers certaines représentations
Représentations repoussoirs : émissions, histoires ou personnages qui créaient déception, frustration ou malaise ;	<p>Au contraire, quelles émissions, histoires ou personnages n'aimiez-vous pas ?</p> <p>Quelles émissions ou personnages vous causaient un malaise ?</p> <p>Qu'est-ce qui vous repoussait ?</p>	<p>Quelles émissions refusiez-vous d'écouter ? Pourquoi ?</p> <p>Y a-t-il des émissions ou des personnages que vous aimiez détester ?</p>	Rejet de représentations

Attirance affective ou sexuelle envers des personnages ;	Avez-vous déjà ressenti de l'attirance envers un personnage d'une émission ?	Rêviez-vous d'être l'ami ou l'amoureux d'un personnage ? De vouloir prendre la place d'un autre personnage ?	Influence dans l'affirmation de son orientation sexuelle ;
Performativité : traits de personnalités tirés ou inspirés de personnages de télévision ;	Pouvez-vous relier certaines de vos habitudes ou des manières d'agir à des représentations que vous auriez vues à la télévision ? Avez-vous des « modèles » à la télévision ?	À quel personnage auriez-vous voulu ressembler en grandissant ? Vous êtes-vous approprié des répliques tirées de la télévision ?	Appropriation des traits d'une représentation
Impact des représentations dans le développement de sa présentation de soi.	Sentez-vous, aujourd'hui, que la télévision a eu un rôle à jouer dans votre développement personnel ? Voyez-vous des traits que vous auriez tirés	Avec du recul, pensez-vous ressembler à un personnage d'une émission que vous avez déjà écouté ?	Impact dans le développement personnel

	d'un personnage de télévision ?		
--	---------------------------------	--	--

Les thématiques ont visé à provoquer graduellement une réflexion et une introspection chez les personnes interviewées. Au fil des entretiens, l'ordre des thématiques a été revu pour faciliter la réflexion du participant. Le thème de la performativité incitait naturellement le participant à poursuivre son discours vers l'impact des représentations dans son développement. Il était donc illogique de couper son discours pour le questionner sur l'attirance affective ou sexuelle qu'il a ressentie envers son personnage. Cette dernière s'est donc insérée après les représentations constructives et repousseurs dans les derniers entretiens.

L'objectif de la séquence de thématiques est d'amorcer d'abord la réflexion autour des représentations (émissions et personnages) envers lesquels les candidats ont senti instinctivement un intérêt ou de l'attirance. Le but est ensuite de mettre en relation ces émissions ou ces personnages avec leur propre performativité de genre. L'influence pourrait aussi se trouver dans des moments marquants de leur développement, par exemple, lors du coming out. Les thématiques s'intéressent aussi aux personnages, émissions ou histoires qui ont créé un désintérêt ou même un malaise chez les candidats. Ces représentations peuvent être tout aussi parlantes sur l'identification du candidat à certains arcs narratifs ou certains traits de personnalité. Par exemple, lors d'une première discussion avec un candidat test, la personne interrogée a affirmé s'être toujours désintéressée des histoires mettant de l'avant des équipes sportives. Il dit que ces histoires valorisaient un type de masculinité auquel il n'aspirait pas et même, qui le dérangeait. Il dit au cours de l'entretien :

Je pense que j'avais déjà un certain radar pour la masculinité toxique pis je pense que c'était déjà très très représenté dans les émissions pour enfants. [...] Pis j'étais vraiment pas quelqu'un de très compétitif faique je pense que cet aspect-là d'une émission qui se concentrait sur le sport ou sur des personnages qui faisaient des sports et qui étaient compétitifs, je pense que ça entrainait un peu dans cette identité-là de personnes un peu toxiques.

Les entretiens ont été tenus dans des endroits calmes et dénués de distraction, soit le local de l'Atelier de chronotopie urbaine à l'UQAM et une salle de conférence de l'entreprise Spritz, social + numérique. Tous les entretiens se sont déroulés en présentiel. Bien que l'entretien en ligne puisse faciliter l'enregistrement

et la prise de notes, les rencontres de personne à personne ont été préférées pour générer des conversations plus organiques, engagées et chaleureuses.

Le son des entretiens a été capté à partir d'un ordinateur portable et d'un téléphone portable, sur approbation du candidat. Les enregistrements ont ensuite été exportés dans l'environnement sécurisé OneDrive pour être convertis en verbatim. Les enregistrements et les verbatims seront ensuite détruits à la fin de l'évaluation du présent mémoire.

Dans un deuxième temps, les participants ont été réunis dans le cadre d'un groupe de discussion. La conversation a permis de valider et d'invalidier des constats tirés des entretiens. Afin d'éviter tout risque de contamination entre les candidats, cette conversation de groupe a été tenue après les entretiens individuels, lorsque chacun a pu s'exprimer seul librement. La grille d'entretien a été bâtie à partir des constats sommaires de l'analyse des entretiens individuels pour confirmer des pistes ou creuser des aspects qui auraient manqué lors des premières rencontres. Elle a permis de questionner le groupe sur les phénomènes observés lors des entretiens. Le groupe a également permis une certaine validation externe des candidats les uns sur les autres. Les candidats se sont inspirés entre eux et ont fait ressurgir des représentations que certains avaient oubliées. Ils ont également pu entendre le parcours des autres et s'identifier à certains vécus en faisant des liens qu'ils n'avaient pas encore faits à ce stade.

La conversation de groupe a été animée avec les thématiques suivantes :

Thématique	Question	Résultat attendu
Brise-glace	Le sujet de l'humour par imitation est ressorti dans plusieurs entretiens, par exemple, de répéter une blague d'une émission. Lesquelles vous ont le plus marquées ?	Activer la mémoire en groupe
Humour comme procédé d'acceptation	Plusieurs ont dit avoir utilisé l'humour comme moyen d'acceptation ou d'intégration à	Vérifier comment l'humour a pu être utilisé pour être accepté par un groupe.

	un groupe. Quelqu'un souhaite en témoigner ?	
Humour comme tactique d'affirmation	De la même manière, plusieurs ont dit avoir développé leur répartie à travers des personnages de femmes fortes comme une sorte de tactique d'affirmation face au groupe dominant. Comment vous reconnaissez-vous dans cette affirmation ?	Vérifier comment l'humour a pu être utilisé pour se défendre.
Distinctions entre les représentations constructives et repousseurs	<p>Racontez les différences dans votre perception de ces deux émissions :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le cœur a ses raisons vs Les feux de l'amour • Lance et compte vs La petite vie • Buffy contre les vampires vs Le loup-garou du campus • One Tree Hill vs Virginie • Histoires de filles vs KM/H 	Préciser ce qui distingue une représentation constructive d'une représentation repousseur

Impact sur le coming out Diffusion d'une scène de coming out de <i>Degrassi : La nouvelle génération</i> (2001-2015)	Après l'écoute d'une scène de coming out tirée de l'émission <i>Degrassi : La nouvelle génération</i> , racontez-nous comment votre coming out a-t-il été affecté par une ou des scènes de télévision comme celle-ci.	Développer sur l'impact de la télévision dans le coming out des participants.
Absence de modèles	Qu'auriez-vous souhaité voir à la télévision quand vous étiez adolescent ?	Comprendre quelles figures les participants auraient voulu avoir comme modèle.

La discussion autour des distinctions entre les représentations constructives et repoussoirs a été basée autour des exemples d'émissions données par les participants lors des entretiens individuels. Les émissions ont été présentées en opposition en présentant aux participants les affiches ou des captures d'écrans en duo. Ils étaient alors invités à discuter sur les différences de perceptions entre ces deux émissions, qui joignaient des thématiques, des esthétiques ou des contextes semblables. Cette démarche a permis de s'attarder un peu plus à l'aspect esthétique des séries ou de la manière de présenter les représentations. Un extrait d'une scène de coming out tirée de l'émission *Degrassi : La nouvelle génération* (2001-2015) a été projetée. Les participants étaient ensuite invités à mettre leur propre coming out en relation ou en opposition à la scène visionnée, afin de faire ressortir les aspects jugés crédibles ou non crédibles.

Comme l'étude s'intéresse aux représentations télévisuelles, une courte recherche sur les émissions ou personnages nommés par les participants a été nécessaire pour observer ce à quoi ils faisaient référence. Sans pour autant se lancer dans une analyse de discours, l'écoute d'extraits des émissions a permis d'illustrer les propos des participants et de mieux saisir les dynamiques qu'ils ont décrites. Les participants ont été questionnés à savoir s'il y a un moment clé de l'histoire d'une émission (une saison, un épisode,

un arc narratif) qui les a particulièrement impactés, permettant de retrouver plus facilement les épisodes en question. Concrètement, le terrain a été facilement accessible puisqu'il se situe dans des émissions de télévision qui sont généralement soit bien archivées, déjà étudiées ou disponibles en ligne. Il est donc souvent possible de retrouver au minimum des extraits en ligne, notamment sur YouTube ou sur les plateformes d'écoute sur demande. Il existe également plusieurs résumés d'épisodes ou de saisons sur des sites comme IMDB.com. Les candidats ont été recrutés à Montréal, dans des cercles 2SLGBTQIA+ en ligne ou physique. Le recrutement n'a donc représenté aucun obstacle de distance.

Le terrain n'a pas présenté de risque direct ni pour les personnes étudiées ni pour le chercheur. Toutefois, tout dépendant du vécu du participant, il aurait été possible que l'étude le confronte à des souvenirs d'expériences douloureuses, voire même à des traumatismes. Je me suis assuré en amont de bien expliquer que l'étude s'intéresse à la période de la jeunesse, de 10 à 24 ans, en rapport avec l'orientation sexuelle du candidat. J'ai également expliqué que l'entretien serait anonymisé, que les résultats ne permettraient pas d'identifier la personne et que les enregistrements seraient détruits lorsque l'étude serait terminée. Lors des entretiens, je me suis assuré d'être à l'écoute des participants et de valider leur état au fil de la discussion. Même si la nécessité ne s'est pas présentée, il aurait été possible d'interrompre les entretiens si le participant avait éprouvé des difficultés. Une liste de ressources d'aide de première ligne était disponible vers lesquelles un participant aurait pu être dirigé au besoin.

3.3 Méthode d'analyse

Comme expliqué plus haut, je m'appuie sur la méthode d'analyse thématique inductive telle que décrite par Blais et Martineau (2006) afin de structurer et d'analyser les verbatims des entretiens. Celle-ci permet de condenser les données cumulées et de les rassembler en grandes catégories pour tirer des tendances entre les participants. Les verbatims ont d'abord été retranscrits sous forme de texte intégral dans un document de texte (Microsoft Word). Les segments significatifs ont ensuite été sélectionnés et classés par thématique dans un chiffrier électronique (Excel). Comme les participants ont touché à plusieurs thématiques lors d'un même témoignage, il a été nécessaire de reclasser les segments sous la bonne thématique. Chaque entrée de texte a ensuite été annotée d'une classe pour résumer le propos des participants. Après relecture des entrées de textes et des classes, ces dernières ont été raffinées et rassemblées sous de grandes catégories par thématique. Les mêmes catégories ont été utilisées pour tous les entretiens. À ce stade, toutes les entrées de texte classées et catégorisées ont été mises en commun dans un même document pour rassembler les propos par classe. Au final, entre deux et quatre catégories

ont été retenues par thématique, pour un total d'environ 20 catégories, et ont été rassemblées sous cinq grands constats, présentés au Chapitre 5 — Discussion des résultats. Les autres catégories ont principalement servi à résumer le propos des participants et expliquer leur vécu sous chacune des sept thématiques.

Les résultats du groupe de discussion ont été analysés de la même manière, en conservant les mêmes catégories. Lors de l'analyse des entretiens individuels, les catégories qui comportaient peu d'entrées ou qui manquaient de nuances ont été identifiées pour nourrir la grille d'entretien.

En termes d'éthique, les données ont été anonymisées pour qu'aucun participant ne soit identifiable à partir des informations disponibles. Dans les verbatims, les extraits qui permettraient d'identifier le participant ont été retirés, par exemple lorsqu'une personne nommait son nom, son métier, ses activités, la mention du nom d'une personne de son entourage, son lieu de vie, etc. Les participants ont consenti à partager leur expérience avec les autres participants lors du groupe de discussion. Toutefois, les informations tirées des entretiens individuels n'ont en aucun cas été attribuées à une personne ou à une autre lors de la discussion de groupe, à moins que le participant se soit dévoilé lui-même. De même sorte, les codes attribués à chaque participant n'ont pas été dévoilés au groupe pour qu'une personne ne puisse pas associer un propos à un participant. Les données sont sécurisées sur un serveur en ligne et toutes informations permettant d'identifier un participant seront détruites à la fin de l'étude.

3.4 Présentation de l'échantillon

Le recrutement des candidats s'est fait dans la communauté d'hommes homosexuels à Montréal. La méthode boule de neige a été utilisée pendant le recrutement des participants. En partant de messagerie des réseaux sociaux Instagram et Messenger, et par l'intermédiaire de mon cercle social, j'ai demandé à chaque personne recrutée une référence d'un autre homme que je pourrais contacter. Les étapes de recrutement ont été les suivantes :

- 1) Rédaction d'un descriptif du projet de recherche et diffusion sur mon profil Instagram personnel ;
- 2) Identification des candidats potentiels et validation des critères (hommes homosexuels milléniaux) après un court échange par messages avec les personnes intéressées ;
- 3) Validation de l'intérêt de participer à la recherche auprès des personnes référées ;
- 4) Envoi de la description longue du projet et du formulaire de consentement ;

- 5) Prise de rendez-vous ;
- 6) Signature du formulaire de consentement en personne et entretien semi-dirigé ;
- 7) Retour sur l'entretien une journée ou deux plus tard pour récolter les commentaires de la personne et valider l'intérêt à participer au groupe de discussion ;
- 8) Coordination des disponibilités des participants pour le groupe de discussion ;
- 9) Animation du groupe de discussion.

Au terme de l'étape de recrutement, sept personnes s'identifiant comme hommes homosexuels, nées entre 1990 et 1995, se sont proposées et ont été sélectionnées pour participer à l'étude. Ils ont tous démontré un intérêt marqué pour la télévision et une ouverture à explorer leur découverte identitaire.

Le recrutement s'est tenu exclusivement sur les réseaux sociaux en réponse à une publication sur Instagram. L'intérêt était tel qu'en l'espace d'une heure, toutes les personnes avaient démontré leur intérêt et certaines ont dû être écartées. Ces dernières ont été conservées en banque au cas où un participant aurait un empêchement ou si des données supplémentaires avaient été nécessaires à l'étude. Le recrutement a généré de l'intérêt auprès de personnes à l'extérieur des critères identifiés : des personnes nées avant 1990 et des femmes queers principalement, montrant la facilité de conduire une nouvelle étude à l'extérieur du groupe sélectionné ici, soit des hommes homosexuels nés entre 1990 et 1995.

Une fois les participants ayant démontré leur intérêt à participer à l'étude, j'ai envoyé individuellement la description complète de la recherche et le formulaire de consentement. Tous les participants ont d'abord été rencontrés individuellement dans des entretiens de 60 à 90 minutes en novembre et décembre 2024. Tous ont consenti à participer à un entretien de groupe qui s'est tenu au mois de janvier 2025. Pour la plupart des participants, une partie de l'entretien individuel a d'abord servi à activer la mémoire et réveiller les souvenirs liés à la télévision. Plusieurs ont exprimé au fil de l'entretien que les souvenirs remontaient et qu'ils se remémoraient des moments auxquels ils n'avaient pas pensé depuis des années. La limite de mémoire semble toutefois être un enjeu récurrent chez les participants qui disent avoir oublié plusieurs émissions ou personnages qu'ils ont affectionnés dans leur jeunesse. L'entretien de groupe a permis de contourner en partie cet enjeu, comme les participants s'inspiraient les uns des autres. L'attention a également été mise sur le ressenti et le vécu des participants à travers leur parcours global de consommation médiatique.

Afin d’anonymiser les résultats, chaque participant a sélectionné un nom inspiré d’un personnage de télévision qui l’a particulièrement marqué. Par souci de concision, uniquement les prénoms sont utilisés dans le cadre de ce mémoire.

Numéro	Nom choisi	Nom utilisé
Participant #1	Peter MacDouglas	Peter
Participant #2	Huguette Delisle	Huguette
Participant #3	Justin	Justin
Participant #4	Valence	Valence
Participant #5	Criquette	Criquette
Participant #6	Chace	Chace
Participant #7	Merton J. Dingle	Merton

Quatre participants ont grandi à l’extérieur du Grand-Montréal (Lac-Saint-Jean, Côte-Nord, Îles-de-la-Madeleine et Estrie) et trois ont grandi dans les environs de Montréal. Tous habitent maintenant à Montréal même. Un seul participant est enfant unique. Deux participants font maintenant carrière dans le milieu de la télévision. Tous les participants affirment avoir un intérêt accru pour la télévision et l’avoir écoutée sur une base quotidienne dans la période de l’enfance.

Les verbatims des entretiens individuels et de l’entretien de groupe ont été classés en sept thématiques. Nous verrons dans les prochaines pages que, bien que chaque participant ait une réalité singulière, les vécus se recoupent et se ressemblent sur plusieurs aspects. L’entretien de groupe a permis de valider que les sept participants ont une perception semblable de la télévision de leur jeunesse et d’aujourd’hui. Instinctivement, ils se sont tous rassemblés vers les mêmes types de figures et ont rejeté les mêmes. Par volonté de conserver la plus grande authenticité possible dans le témoignage des participants, les fautes

de français liées au langage parlé n'ont pas été corrigées dans les citations directes. Les hésitations ont également été consciemment conservées pour protéger un certain degré de nuance dans le discours des participants. Plongeons dans le résultat de ces entretiens.

CHAPITRE 4

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

4.1 Habitudes de consommation de télévision — la télévision comme rituel

Quand on demande aux participants leurs habitudes de consommation de télévision dans la période de l'enfance, les réponses sont presque unanimes : le matin avant d'aller à l'école, sur l'heure du midi pour ceux qui retournaient manger à la maison, après l'école avant ou après les devoirs, après le souper en famille, les week-ends et pendant les journées de congé. Bref, dès qu'il y avait des temps libres. Les réponses varient en soirée, puisque certains participants avaient des activités parascolaires, par exemple la pratique d'un sport. Toutefois, tous les participants s'entendent pour dire que la télévision était omniprésente dans leur environnement familial. Celle-ci était centrale dans la plupart des espaces, elle était allumée en mangeant, en s'habillant ou même pour s'endormir.

Le choix des émissions durant cette période était dicté par l'horaire de télévision, qui est logiquement aligné avec la programmation des chaînes. Le matin on regarde davantage des dessins animés ou des émissions jeunesse. Les personnes rencontrées ont mentionné entre autres *X-Men* (1992-1997), *Pokemon* (1997—), *Sailor Moon* (1991-1997), *Totally Spies* (2001-2008). Le midi on regarde des reprises sur les chaînes spécialisées jeunesse ou à la télévision publique (Radio-Canada et Télé-Québec). Puis le soir on visionne des émissions jeunesse pendant que les parents préparent le souper. Ici, on nomme plutôt des émissions comme *Radio-Enfer* (1995-2001), *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001), *Une grenade avec ça ?* (2002-2011), *Le Loup-garou du campus* (1999-2002), *Buffy contre les vampires* (1997-2003), *Charmed* (1998-2006). Quand les tâches sont terminées, toute la famille se réunit devant la télévision pour les émissions plus familiales. C'est à ce moment que le participant « perd » le contrôle sur le choix des émissions : il suit les habitudes des parents. Ceci donne écho à *Living Room Wars* de Ien Ang (1995), où il est mentionné des rapports de pouvoir quant aux émissions regardées en famille. C'est souvent le père qui décide et qui détient la manette.

Le rendez-vous familial du mardi soir ressort chez plusieurs participants. On enchaîne les sitcoms tels que *Catherine* (1998-2006), *Histoires de filles* (1999-2009) et *Km/h* (1998-2006). C'est d'ailleurs la soirée où on note le plus d'exceptions dans la routine et où les participants peuvent aller au lit plus tard pour écouter les émissions. Dans les rendez-vous télévisuels marquants en soirée, on note également *La petite vie* (1993-1999), *Le cœur a ses raisons* (2005-2007), *Un gars une fille* (1997-2003), *Star Académie* (2003—),

La fureur (1998-2007), *La galère* (2007-2013). Certains participants disent avoir été conscients des changements dans l'habitude de consommation des parents quand ils la regardent avec ou sans les enfants. Une fois les enfants couchés, ils écoutent plutôt des émissions destinées aux adultes, comme des téléromans plus dramatiques ou des émissions en anglais.

On remarque que l'horaire de télévision dicte les habitudes télévisuelles des familles consultées dans cette recherche, et plus largement, leurs rythmes quotidiens et hebdomadaires (McInroy et Craig, 2017). La télévision accompagne une routine de semaine où s'entremêlent les tâches ménagères. Un exemple classique de cette routine familiale impliquerait qu'on va déjeuner et s'habiller devant la télévision, on écoute certaines émissions spécifiques en faisant la vaisselle ou en aidant à faire à souper. Quand toutes les tâches sont terminées, c'est le moment pour se rassembler en famille avec comme point de convergence la télévision. Elle apporte donc une occasion de se réunir et de connecter ensemble autour d'un élément commun. On parle de notre journée pendant les pauses publicitaires, on parle de ce qu'on aime et ce qu'on aime moins et on apprend, par la même occasion, ce qui est bien ou mal, ce qui est permis ou interdit, ce qu'on accepte et ce qu'on rejette. Nous verrons dans les prochaines pages comment ces habitudes ont pu causer, plus tard dans le développement du participant, des clivages dans les relations familiales ou une mécompréhension de ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. Dans le sujet qui nous intéresse ici : l'homosexualité. Il est important de noter que la dynamique familiale est mise au cœur de cet exemple-ci, mais que l'implication de la famille à toutes les étapes de cette routine change selon les participants.

Les moments et les lieux où la télévision est visionnée impactent la perception de certaines émissions par les participants. Par exemple, les feuilletons d'après-midi sont associés à une journée de maladie et sont perçus plus négativement. Certaines émissions disponibles seulement sur les chaînes du Canada anglais ou aux États-Unis sont perçues comme étant plus spéciales parce qu'elles pouvaient être écoutées seulement en voyage. Plusieurs participants disent d'ailleurs avoir écouté de la télévision en anglais même s'ils ne parlaient pas la langue parce qu'ils s'attardaient uniquement aux images. « Je ne comprenais rien, mais je regardais les [superhéroïnes] se transformer. » (Valence)

Toujours dans les habitudes de consommation de télévision de mon échantillon, on constate une évolution dans la perception des participants par rapport à certaines émissions et l'importance de la remédiation dans la redécouverte de contenus. Plusieurs participants disent avoir développé un intérêt pour des

émissions à l'adolescence ou à l'âge adulte par le biais d'une expérience de remédiation. Ils pouvaient être trop jeunes lors de la diffusion originale ou l'émission ne s'inscrivait simplement pas dans les habitudes d'écoute familiales. C'est par les rediffusions, la production de DVD ou les plateformes de diffusion en ligne comme YouTube ou Netflix que les participants ont redécouvert ces contenus et les ont regardés d'un œil nouveau. Le participant Huguette Delisle l'exprime ici avec la série *Tout sur moi* :

Moi c'est à cause de ma mère je pense. Je commençais à me coucher plus tard à ce moment-là puis *Tout sur moi* c'était à 9 heures [pm]. Pis j'ai embarqué dans la saison 3 pis je me suis dit « Eille c'est bon ça ! » Pis moi j'étais un gros acheteur de DVD pis chez Walmart il y avait la saison 1 et la saison 2. Pis après il y a eu un gap entre la saison 3 et la saison 4. Quand la saison 4 est revenue, je peux tu te dire que quand la gang de *Tout sur moi* est allée à *Bons baisers de France*... Je l'ai enregistré l'épisode pis j'ai beaucoup écouté l'extrait de l'épisode qu'ils ont montré. Genre moi sur le site Web de Radio-Canada qui regarde l'extrait qu'ils montraient de la saison 4.

Dans cet exemple, le participant a découvert la série à mi-chemin de sa diffusion (3^e saison sur 5) et a consommé du contenu complémentaire à la série sur d'autres plateformes (*Bons baisers de France* (2005-2010), site Web de Radio-Canada). On observe ici une expérience transmédiatique du participant, telle que décrite par Jenkins (2008), avec la participation des actrices et acteurs principaux à un talk-show ou à la diffusion de contenus exclusifs sur le site de Radio-Canada, qui produit néanmoins du sens. Non seulement le participant développe un intérêt accru pour la série et attend impatiemment la diffusion des nouveaux épisodes. Il consomme de manière récurrente les épisodes des saisons passées et les extraits disponibles sur le site de Radio-Canada en attendant d'avoir accès à de nouveaux épisodes complets. Ces écoutes et réécoutes créent un attachement fort pour les personnages et pour la série dans lesquels le participant se reconnaît et se construit. Selon Thoër, Fabre et Le Berre (2021), la pratique de réécoute dans ce cas-ci serait « une stratégie pour “rester dans la série” et continuer à vivre avec les personnages avec lesquels elles et ils ont tissé un lien. » (par. 28). Elle permettrait également de gérer ses humeurs en tentant de retrouver les émotions de la première écoute. L'étude montre entre autres que cette immersion dans la réécoute de séries a permis à certaines personnes de traverser des périodes de questionnement identitaire, imagé ici par l'exemple de Victor (21 ans) avec la série *Sex and the City* :

Quand j'ai atteint l'adolescence, je ne parlais pas de mes amours et de mes expériences sexuelles à mes amis sachant qu'ils allaient me juger. Je ne parlais pas de mes vrais goûts et je ne regardais aucun garçon. La série m'a aidé à me sentir bien dans mes différences, malgré que les jugements venaient de partout. [...] Elle a répondu à beaucoup de mes questionnements. Elle m'a donné le pouvoir de m'affirmer, de me respecter dans ce que j'aime et n'aime pas. Avec chaque visionnement, mon attachement s'est endurci. Cette série,

ça me rend juste heureux de voir que je suis pas si différent, qu'il y a pas de bons modèles de vie.

Nous verrons dans les prochaines pages que, bien que certains participants de cette étude disent aussi avoir trouvé du courage et du réconfort dans la télévision pour affirmer leur identité sexuelle, la télévision a également pu donner une image erronée ou teintée de la réalité homosexuelle, notamment dans le drame entourant l'annonce à ses proches, plus couramment nommé « *coming out* ».

On remarque un phénomène semblable de réécoute à un âge plus jeune chez certains participants, avec la réécoute d'émissions d'une autre époque. C'est entre autres par ce procédé qu'un participant découvre des émissions jeunesse des années 60 et 70 comme *Franfreluche* (1968-1971), *Le pirate Maboule* (1967-1971) ou *Marie Quat'Poches* (1967-1968). Le participant est alors exposé à des représentations où les valeurs et la réalité appartiennent à une autre époque et ont pu évoluer avec le temps. Ces représentations ont toutefois participé à parts égales à sa compréhension du monde et à sa représentation personnelle.

4.2 Souvenirs liés à la télévision — des images qui restent

Lorsqu'on questionne les participants sur leurs souvenirs forts liés à la télévision, ils se remémorent autant des émissions que des expériences de visionnement de la télévision. Par exemple, le participant Criquelette dit :

Ben c'était pas nécessairement ce qui se passait dans l'émission, mettons quand quelque chose qui nous faisait ben rire. C'est plus ces moments-là que tu te souviens d'avoir ri fort. Je me souviens qu'il y avait des moments dans *Dans une galaxie près de chez vous* où qu'il y a tellement quelque chose de stupide qui se passe que tu peux pu arrêter de rire, tu peux pu regarder l'émission tellement t'es crampé. Pis mon frère, on a à peu près le même style d'humour, mais lui aime les trucs un peu plus absurde, faique lui ça le partait pis moi ça me faisait rire aussi.

L'humour est un des aspects qui a le plus marqué les participants. Ils se remémorent les moments drôles passés devant la télévision et de partager ces fous rires avec leur famille ou leurs ami-e-s. L'humour dans les émissions participe également activement à un procédé de connexion entre le participant et son entourage. Ils écoutent les mêmes émissions et se partagent les meilleurs moments le lendemain, à l'école ou dans leurs activités. Les deux émissions les plus citées dans ce procédé sont *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001) et *Le cœur a ses raisons* (2005-2007) où le texte absurde peut facilement être

mémorisé et répété. L'émission agit alors à titre de référent commun comme agent liant dans le groupe social du participant.

L'humour pouvait également servir de refuge dans les moments difficiles que vivaient les participants. La télévision permettait de s'immerger dans un monde à part pour oublier les problèmes du quotidien. Le participant Chace mentionne, entre autres choses, avoir vécu des expériences difficiles au secondaire où il vivait de l'intimidation. Un autre, Merton, dit avoir tenté d'échapper à la dynamique de conflits dans sa famille en se plongeant pleinement dans ses émissions préférées :

Ça faisait le bruit. Je prends l'exemple des parents qui [se] chicanent continuellement dans une maison. Quand j'allais écouter la télé dans ma chambre, tu ne penses plus à la chicane, tu ne l'entends pas, tu es obsédé [par] une émission. Puis il y a une histoire qui est généralement beaucoup plus stimulante, beaucoup plus intéressante, avec un dénouement positif qui guide tes réflexions, qui guide ta pensée, fait que tes problèmes à toi, puis ce que ça pourrait faire, ils sont [envoyés] à l'arrière de ta tête. T'es comme tout focus sur autre chose.

Le choix des émissions de ces participants a également été teinté par ce désir de se sauver de la réalité, préférant davantage les dessins animés, les émissions fantastiques ou les télérealités qui étaient loin des problèmes qu'ils vivaient au quotidien. Sur le sujet, le participant Chase dit : « Ça m'a pris longtemps, [...] dans ma vie je trouve en comparant avec mes amis, de lâcher tout ce qui était émission en animation vers des émissions avec des personnes, avec des acteurs. Des petits bonhommes, de lâcher les petits bonhommes. » Les dessins animés étant plus sécurisants que les émissions avec de vrais acteurs. Merton apporte la notion de « séries collections », principalement associées aux dessins animés japonais comme *Pokemon* (1997—), *Digimon* (1999-2023) ou *Sailor Moon* (1991-1997), où la grande quantité d'épisodes lui permettait de se couper complètement du monde. Il dit n'avoir voulu manquer aucun épisode, connaître tous les personnages et comprendre toute l'histoire. Les émissions de télérealités ressortent aussi dans ce contexte. Les participants les considèrent comme des émissions plus légères, en surface, qui permettent d'arrêter de réfléchir et de simplement se laisser divertir par les péripéties de la vie d'autres personnes.

À un niveau plus large, la télévision a agi comme source de réconfort chez la majorité des participants. Elle offrait une présence rassurante qui les calmait. Le participant Valence dit par exemple s'être endormi toute son enfance, même encore aujourd'hui, avec la télévision allumée. Le contenu avait peu d'importance — s'endormant souvent devant télé-achat — mais la télévision offrait cette présence

rassurante l'aidant à s'endormir. Même son de cloche du côté du participant Peter qui se souvient de se lever en catimini la nuit, quand il était incapable de dormir, pour aller écouter la série animée de *X-Men* (1992-1997) et ainsi se rendormir.

Pour d'autres, la télévision remplaçait une présence humaine dont ils ne bénéficiaient pas autrement. Prenons l'exemple du participant Chace qui préférait écouter la télévision que fréquenter ses collègues de classe à l'extérieur de l'école. Ou encore Justin qui était enfant unique et se faisait garder par son oncle et sa tante. La télévision le divertissait et lui tenait compagnie dans ses moments libres. Plus tard, lorsqu'il a quitté sa région natale des îles-de-la-Madeleine et qu'il a déménagé à Montréal pour le cégep, la réécoute d'émissions de télévision l'a accompagné dans cette transition et lui a permis de passer à travers son intégration à sa nouvelle ville.

Oui oui c'était *tough*. C'était refaire des repères au complet. Encore aujourd'hui, il y a une brisure d'abandon qui est *fuckée*. Encore aujourd'hui dans les séries, s'il y a un départ ça me casse d'une façon qui est pas normale. C'est une *core memory* de comme arriver, mes parents qui viennent me porter aux résidences pis de faire « Eille salut on se revoit dans 6 mois ». Là je suis aux résidences, je suis assis dans mon lit pis demain je commence une nouvelle vie, j'ai personne que je connais autour de moi. Pis c'est des résidences en plus où les personnes passaient du secondaire au cégep. La plupart du monde se connaissait déjà. Ben c'est sûr que oui [se réfugier dans la télé], au début c'est ça que j'ai fait parce que j'avais rien d'autre. J'écoutais mes séries...

Ces exemples font écho à la pratique de réécoute de gestion de l'humeur, documentée par Thoër, Fabre et Le Berre (2021), où la personne s'immerge dans une série pour échapper au monde extérieur.

Si pour certains, la télévision était une échappatoire aux problèmes du quotidien, pour plusieurs, elle était également une récompense, par exemple pour avoir terminé ses devoirs ou avoir fait ses tâches ménagères. Elle est donc associée à un succès, au travail accompli et à la bonne conduite. On sent une image très positive et réconfortante de la part des participants.

Toujours dans les moments de télévision ayant laissé des souvenirs forts chez les participants, plusieurs notent des émissions qui appelaient à l'imaginaire et où la transformation était centrale. Quand on les questionne à savoir ce qui les a marqués dans leur jeunesse, les décors, les costumes, et les maquillages sont souvent mentionnés. Tous ces éléments esthétiques stimulaient l'imagination et permettaient de s'évader. Peter l'explique comme ceci : « Il y avait beaucoup de costumes. Il y avait beaucoup de marionnettes aussi des décors très théâtraux. [...] J'ai l'impression que le fait que c'était des décors ou des

fois comme Sol et Gobelets, qui était dans une boîte noire carrément avec juste des éléments de décor, j'ai l'impression que ça m'a stimulé l'imaginaire, que tout est possible et que tout peut arriver. » On remarque un aspect semblable avec les émissions où la transformation était centrale, dans des émissions comme *Sailor Moon* (1991-1997) ou les *Power Rangers* (1993-2023) par exemple. L'aspect de revêtir un costume et de vivre une double identité semblait particulièrement plaire aux participants. Cet aspect n'est pas sans rappeler les études sur la télé-réalité *Rupaul's Drag Race* (2009—) où l'art de la drague permet une émancipation au vécu queer chez de jeunes artistes en quêtes identitaires (Shetina, 2018). On voit ici un parallèle avec l'identité homosexuelle que les participants ont tenté de cacher ou d'étouffer. Les costumes, les perruques, les masques, les maquillages apparaissent comme une espèce de façade pour camoufler la personne qui est encore en train de se découvrir. Et comme la transformation dans plusieurs séries vient avec des pouvoirs supplémentaires, le costume donne une certaine force à la personne pour affronter le monde et se protéger des menaces extérieures.

À un jeune âge, on constate que les souvenirs forts sont particulièrement liés à une identification des personnages et à une exploration de l'empathie (Davis et Needham, 2008). Un exemple qui revient souvent est celui d'un épisode de *Pokemon* (1997—) où le personnage principal, Ash, laisse partir son partenaire Butterfree après en avoir pris soin dès sa plus jeune forme. « Butterfree, on a failli mourir tellement on a pleuré. » (Chace). Le participant Huguette nomme la mort du personnage du père dans *Le monde de Charlotte* (2000-2004). Un autre, Justin, la découverte identitaire homosexuelle du personnage de Willow dans *Buffy contre les vampires* (1997-2003). Sans avoir les mots pour le nommer à l'époque de la première écoute, les participants disent avoir ressenti une connexion avec les personnages et se sentir près d'eux après ces épisodes.

Enfin, parmi les souvenirs forts de télévision, on dénote une ouverture sur le monde et une découverte de réalités autres. En rafale, on nomme entre autres la découverte de la mode avec les robes à *Star Académie* (2003—), des handicaps avec une prestation de Martin Deschamps à une émission de variétés, de la performance de drag queen avec *Rupaul's Drag Race* (2009—), de l'homosexualité avec le personnage joué par Daniel Thomas dans *Annie et ses hommes* (2002-2009) ; de la sexualité homosexuelle avec Alex Perron dans *3 fois rien* (2003-2006).

4.3 Les figures constructives — l'attrait pour l'image de la femme forte

Quand on demande aux participants quelles figures télévisuelles les ont particulièrement marqués, tous s'entendent pour dire que les représentations féminines ont eu un plus grand impact dans leur parcours que les représentations masculines. Inconsciemment, les sept participants se sont attachés davantage à des personnages féminins. La mention « femmes fortes » ressort dans presque tous les entretiens. Par « forte », les participants entendent des personnages de femmes qui prennent leur place et qui tiennent tête aux personnages masculins notamment par leur répartie et leur humour.

« Les femmes ! C'était vraiment les femmes. T'sais mettons dans *Degrassi* c'était les histoires de filles qui m'intéressaient. » (Valence)

« De façon générale les personnages féminins très fort. [...] Les filles fortes qui ont pas peur de dire ce qu'elles ont à dire. Même dans les superhéros, exemple les *X-Men* à Télétoon la nuit, c'était les personnages féminins qui me marquaient. » (Peter)

« Cet attrait pour les femmes qui osent, qui sortent du cadre. J'aurais pas mis les mots dessus à cet âge-là, mais oui, cette provocation. » (Huguette)

« Je pense en général qu'il y avait plus d'attrait du côté des personnages féminins forts que des personnages masculins. » (Justin)

« Même, je me souviens pendant la pandémie, j'étais genre, je veux même pas écouter la voix d'un homme. Ça me tente même pas. On les entend déjà assez parler, c'est sûr. Je veux dire, on les entend tout le temps parler. On va laisser parler les femmes. » (Criquette)

« Ouais. Des films avec des femmes fortes, des femmes... qui se laissent pas marcher sur les pieds. » (Merton)

On sent dans les propos des participants un désir de prendre sa place et de tenir tête aux hommes dominants, généralement cishétérosexuels. Ce sentiment semble faire écho aux travaux de Dhaenens (2012) dans la présentation des personnages queers de l'émission *Glee* (2009-2015) en confrontation avec les personnages cishétérosexuels. Les représentations féminines dans les séries agissent comme une sorte de modèle ou d'exemple de prise de pouvoir. La force de ces personnages n'est pas physique, mais surtout verbale : « Souvent ces femmes-là n'étaient pas des "péteuses de gueules", c'était juste des femmes humoristiques qui pouvaient faire des répliques [cinglantes], mais qui n'avaient aucun autre moyen de défense. » (Justin)

On nomme entre autres les personnages féminins de la série *Km/h* (1998-2006), série d'abord axée sur deux personnages masculins cishétérosexuels. Les femmes de cette série confrontent constamment les hommes, avec des répliques assassines et un humour grinçant, allant jusqu'à ridiculiser la figure masculine. Nous verrons dans un deuxième temps comment ces personnages ont influencé l'attitude des participants homosexuels, se retrouvant dans une situation semblable de marginalité dans un milieu dominé par des hommes cishétéros.

Du côté des dessins animés et des émissions fantastiques, on admire plutôt les femmes pour leur réelle force physique, souvent surnaturelle. Dans les figures nommées, on retrouve Rogue dans la série animée *X-Men* (1992-1997) qui, après avoir aspiré les pouvoirs d'une autre superhéroïne, a développé une force surhumaine ; les guerrières de *Sailor Moon* (1991-1997) qui héritent de pouvoirs magiques pour sauver la terre des forces du mal ; Maeve, une sorcière qui accompagne Sinbad dans ses aventures (1996-1997) ; Sabrina, qui doit cacher son identité de sorcière à ses camarades de classe dans *Sabrina, l'apprentie sorcière* (1996-2003) ; Buffy et Willow, respectivement une tueuse de vampires et une sorcière tentant de sauver la ville de Sunnydale de créatures démoniaques dans *Buffy contre les vampires* (1997-2003) ; les trois superhéroïnes de l'émission *Totally Spies !* (2001-2008) qui agissent à titre d'agents secrets à Los Angeles ; les sœurs Halliwell, sorcières centrales de la série *Charmed* (1998-2006). Ici, les femmes sont admirées pour leur grande force physique et leur pouvoir hors du commun. La notion de fantastique n'est pas anodine puisqu'elle active davantage l'imaginaire, voire le fantasme, qu'une série réaliste. Les participants rêvaient d'acquérir ces pouvoirs pour se défendre dans le monde.

Les personnages de femmes semblent intéresser davantage les participants pour leur complexité et leurs histoires plus nuancées. Les participants ont l'impression que les histoires de femmes sont traitées avec plus d'intériorité que les histoires d'hommes, qui s'arrêteraient généralement au premier degré. Ils disent avoir été attirés davantage par des femmes imparfaites qui assument ou apprennent à vivre avec leurs défauts. On note entre autres le personnage joué par Hélène Bourgeois-Leclerc dans *Annie et ses hommes* (2002-2009) : « C'était ma préférée. Femme un peu excessive, mais t'sais je pense qu'on aurait dit une femme « folle » autrefois, elle était un peu folle. Mais il y avait quand même quelque chose de plus grand que nature dans son personnage, dans ses réactions. » (Valence) Ou encore les personnages joués par Sylvie Moreau et Marie-Hélène Thibault dans *Catherine* (1999-2003), où leur exubérance et leurs réactions démesurées ont fait l'humour de la série. Huguette dit que même si ce sont des personnages dans la trentaine ou dans la quarantaine, il y avait quelque chose dans l'absurde des situations qu'elles

vivaient à quoi il pouvait s'identifier. Même son de cloche du côté d'*Histoires de filles* (1999-2009) où on suit quatre femmes dans leurs péripéties du quotidien. Dans les séries dramatiques, on nomme *Fortier* (2000-2004) et *Grey's Anatomy* (2005—), deux séries où les personnages principaux, des femmes, accomplissent leur métier tout en apprenant à vivre avec leurs démons. On remarque le même phénomène dans la télé-réalité : « Annabelle dans *Mixmania*, c'était mon idole. Je l'adorais. Je la trouvais chipie. Mais c'était ma préférée. » (Valence)

Les émissions *La Galère* (2007-2013) et *Les Hauts et les bas de Sophie Paquin* (2006-2009) sont toutes deux ressorties pour leurs représentations de femmes imparfaites qui doivent vivre avec les épreuves que la vie leur apporte et faire de leur mieux. Valence raconte entre autres s'être identifié aux personnages de *La Galère* alors qu'il s'est retrouvé dans une situation semblable à celle présentée dans la série. Après la 2^e séparation de ses parents, il s'est retrouvé à aller vivre dans un petit appartement (4 ½) avec ses deux tantes lesbiennes, sa mère, sa grande sœur et son petit frère. *La Galère* est arrivée au même moment avec le même esprit de communauté et a créé un sentiment de proximité avec les personnages qui vivaient une histoire semblable. On pardonne les maladresses des personnages parce que, bien qu'elles fassent de leur mieux, leurs erreurs les rendent attachantes. Histoire semblable du côté de Peter avec la série *Les Hauts et les bas de Sophie Paquin* (2006-2009) :

Moi j'ai gardé une petite fille de 6 mois à 6 ans. Sa mère, quand j'ai commencé à la garder, un mois après ils se sont séparés parce que le père avait trompé la mère avec la meilleure amie de la mère pis il était parti avec. Avec la madame, on n'arrêtait pas de parler de *Les Hauts et les bas de Sophie Paquin* et ça nous faisait rire à quel point c'était une situation similaire puis était comme « J'ai l'impression qu'ils se sont inspirés de ma vie ! » Mais on a ri ! Elle se sentait très interpellée par ça.

Ici aussi, le fait de se reconnaître dans une série a créé une force chez les personnes touchées pour passer à travers l'épreuve qu'elles vivaient. Même si Peter n'a pas été impliqué directement dans la situation, son attachement pour l'émission a quand même grandi parce qu'il développait la même empathie pour les femmes de la série que pour la femme qu'il côtoyait.

On remarque ici que les participants sont attirés par des contenus typiquement destinés à un public féminin. Comme nous l'avons vu chez Delaporte et Vovou (2014), le simple choix d'un contenu télévisuel dicte une forme de performativité de genre, les hommes choisissant généralement des contenus destinés aux hommes et les femmes, des contenus destinés aux femmes. On voit ici l'écart dont traitent les chercheuses dans leur recherche : les participants homosexuels, ne s'identifiant pas aux valeurs transmises

dans les contenus typiquement masculins, s'attachent davantage à des représentations destinées à un public féminin. On observe alors une négociation des normes de genre pour un public masculin homosexuel.

Très peu de représentations masculines sont ressorties dans les figures constructives. La seule ayant eu un grand impact chez les participants est celle de Marc Labrèche dans *Le cœur à ses raisons* (2005-2007), où il interprète à la fois des personnages masculins et féminins, ayant tous les clichés associés à leurs sexes respectifs dans un milieu ultraprivilégié et dans des situations de pouvoirs. Cette représentation a été marquante pour plusieurs participants puisque c'était un homme affiché comme hétérosexuel qui se mettait en drag queen dans une émission de grande écoute. L'impact est d'autant plus fort que la série était à sa deuxième saison et profitait du succès retentissant de la première. (Paré, 2025) De par l'humour absurde de la série, même les personnages masculins interprétés par le même comédien plaisaient aux participants parce qu'ils étaient une sorte de caricature de l'image qu'on se fait de l'homme hétérosexuel en situation de pouvoir : manipulateur, égocentrique, violent, dominant. Le comédien Marc Labrèche était alors perçu comme un modèle d'homme bienveillant qui, non seulement, acceptait d'interpréter un personnage féminin, mais utilisait l'humour pour ridiculiser une domination masculine.

Quelques autres représentations masculines ont été nommées par le participant comme les personnages de Tommy Dawkins et Merton J. Dingle dans l'émission *Le Loup-garou du campus* (1999-2002). Ces personnages sont perçus comme étant des figures constructives parce qu'ils s'éloignent des codes qu'on associe généralement à la masculinité hégémonique, de par leur gentillesse, leur sensibilité et leur désir d'aider leur entourage. Enfin, d'autres représentations masculines ont été nommées davantage dans une optique d'attraction sexuelle ou émotionnelle, comme nous le verrons à la section 4.5 — L'attraction physique et affective.

4.4 Les figures repoussoirs — l'homme hétérosexuel et le drame

4.4.1 Le rejet de la masculinité hégémonique

Les représentations masculines sont davantage nommées dans les figures repoussoirs, c'est-à-dire que le participant tentait d'éviter ou rejetait. Les participants y voyaient la représentation de l'homme qu'ils étaient attendus d'être, mais n'étaient pas. Certains peuvent même les percevoir comme une menace. Quand on questionne les participants à savoir pourquoi ils se détournaient de ces personnages masculins, presque exclusivement cishétérosexuels, ils disent qu'ils ne se reconnaissaient simplement pas en eux :

« Puis toutes les représentations d'hommes classiques, l'homme viril, qui tombe dans la violence, qui peut être le *bum* de l'école. Je n'arrivais pas à me mettre à leur place. [J]e pense pas que ça m'attirait tant que ça parce que j'arrivais pas à comprendre qu'est-ce qui se passait dans leur tête pour qu'ils agissent comme ça non plus. » (Criquette)

Les participants font un lien direct entre les représentations qu'ils voyaient à la télévision et leur entourage proche (Buetti, 2016). Pour la plupart, les participants ne pratiquaient pas de sports d'équipe et avaient des cercles sociaux principalement féminins. Ils n'avaient donc pas d'intérêt à écouter des histoires d'hommes hétérosexuels puisqu'ils étaient incapables de s'identifier : « Je voyais pas d'intérêt [dans la représentation de masculinité hégémonique] pis je pense que mes amies étaient plus des filles, t'sais je jouais pas à des sports, le hockey m'intéressait pas faique toutes les séries d'hockey m'intéressaient pas. C'est sûr qu'il y avait un lien entre ce que je vivais à l'école pis ce que je vivais dans la vie pis mes intérêts à la télé. » (Justin)

Même dans les émissions appréciées par les participants, on constate une priorisation en fonction des représentations dans l'émission. En parlant de l'émission *Une grenade avec ça?* (2002-2011), généralement appréciée par les participants, Huguette dit : « C'était pas Pat ou Norbert qui me donnaient le goût d'écouter ces émissions-là. » Si on reprend l'exemple des séries du mardi soir avec *Catherine* (1999-2003), *Histoires de filles* (1999-2009) et *Km/h* (1998-2006), certains participants disent préférer les deux premières parce que *Km/h*, « c'était des monsieurs. » (Valence) Le participant Justin l'exprime également comme ceci : « Je trouve que je ne me suis pas reconnu dans les propositions pendant longtemps de gars qu'on voyait à la télé québécoise. T'sais *Km/h* je l'écoutais, mais je ne me suis pas reconnu beaucoup en Gildor Roy je t'avoue. »

Si on s'attarde davantage aux thématiques de ces émissions rejetées par les participants, ces derniers ont systématiquement mentionné sport, violence, drogue, domination : des éléments que l'on associe traditionnellement à la masculinité hégémonique selon plusieurs chercheur·e·s (Connell, 2015). De plus, plusieurs chercheur·e·s ont démontré que, historiquement, les représentations médiatiques ont eu tendance à naturaliser et à reproduire cette masculinité hégémonique. Les répondants expriment en grande majorité cette résonance d'une masculinité hégémonique dans les contenus de fiction télévisuels consommés. On s'éloigne donc des personnages incarnant ces valeurs associées à une masculinité catégorisée de « toxique » par certains participants : « Ça encourage le cliché aussi d'une hétérosexualité.

Il y a quelque chose de très négatif autour de... j'allais dire comme l'espèce de terreau de sexualité toxique de genre. Ah ça c'est un gars. Ah oui, il joue à la guerre. » (Peter) On inclut ici les émissions de sport, de voiture, l'horreur, les drames policiers et les histoires de guerre.

Le sport arrive en tête de liste quand on questionne les participants sur les thématiques des émissions dont ils se détournaient. Si tous s'entendent pour dire qu'ils n'avaient pas d'intérêt pour les émissions sportives, les motivations, elles, varient. En majorité, les participants ne s'identifiaient pas à ces représentations parce qu'ils ne pratiquaient pas de sports d'équipe eux-mêmes et qu'ils associaient le sport aux « gangs de gars » de l'école, dont ils ne faisaient généralement pas partie. On sent même une certaine frustration dans le discours des participants en parlant de ces émissions : « T'sais *Lance et compte* j'en ai rien à chier. Je comprends que c'est important, mais j'ai aucun intérêt envers *Lance et compte*. J'ai aucun intérêt [envers] *Les Boys*. Je les ai écoutés là, je les ai écoutés les films, mais j'ai aucun intérêt. » (Justin)

Le participant Criquette, toutefois, a vécu une situation inverse : il pratiquait des sports, mais ne souhaitait quand même pas écouter des émissions sportives. Ces émissions pouvaient même agir comme agent stressant :

J'aimais le sport en tant que tel, mais je sais pas. En fait, je pense que mes parents, des fois aussi, me mettaient de la pression. Ils étaient comme « Ah, on va regarder les championnats de natation, tu vas pouvoir voir qu'est-ce qu'ils font. » Pis j'étais comme, je peux bien voir qu'est-ce qu'ils font, mais ça veut pas dire que mon coach va vouloir que je fasse la même chose ou que ça s'applique à moi. Des fois, j'avais l'impression que ça me mettait plus de pression qu'autre chose.

Le sport est souvent lié à la violence selon les participants. Que ce soit dans un esprit de compétition ou d'attitude générale, le personnage masculin cishétérosexuel qui pratique un sport était perçu comme étant davantage dominant, agressif et violent. Toutes des caractéristiques que les participants associent à une « masculinité toxique » à laquelle ils ne s'identifiaient pas :

La violence... ben je n'étais pas quelqu'un qui était dans des équipes de sport. À la limite, même le concept d'équipe de sport... pas me faisait peur, mais je n'étais pas interpellé. Les gens qui en faisaient, je n'avais pas d'affinité avec eux. Je n'étais pas quelqu'un de violent. Je jugeais un peu les gens qui l'étaient. J'avais un côté jugement. Si tu fais de la drogue et que tu es violent, tu es responsable de toi-même. Je ne veux pas avoir de pitié, donc je ne veux pas écouter ton histoire. (Merton)

Les participants ne disent pas directement « les émissions de sport étaient plus violentes », mais les incluent conjointement dans leur discours. En commençant à parler de sport, le discours tourne vers la violence et vice-versa. Il semble y avoir une association de sens entre ces deux thématiques, ou du moins, une construction de sens semblable.

Le participant Justin apporte une nuance dans le traitement des figures masculines à la télévision québécoise. Il note avoir observé une transition dans la représentation de l'homme hétérosexuel entre l'époque de *Lance et compte* et celle des *Invincibles*, passant d'une image d'homme dominant, compétitif et violent à une image d'homme immature, avec des défauts et des faiblesse et une masculinité en crise :

Faique je pense que justement des personnages de Catherine, de Marie-Hélène Thibault, qui étaient des femmes un peu plus fortes, un peu plus *punchys, funnys*... ça je me suis plus attaché à ça qu'à des personnages comme François Papineau là-dedans qui est juste un trou d'cul. Qui est l'HOMME. Pis on a essayé ensuite avec les *Invincibles* d'emmener un côté looser à ces gars-là pis cette chire-là, on est allé *all in* au Québec là-dedans jusqu'à la fin des temps. *Trois petits cochons* pis toute ça... On était trop masculinité toxique faique là on était gars *loosers* mais c'est encore toxique quand même.

Ce changement de représentation de l'homme homosexuel n'a quand même pas permis au participant de s'identifier à ces personnages. L'homme est alors présenté comme niais et victime de sa condition d'homme et des traits qui y sont associés. Il agit comme étant soumis à la puissance féminine et tente de retrouver son pouvoir, un arc narratif auquel le participant ne croit pas. Au contraire, on y voit une tentative sournoise de retrouver une domination en agissant comme le parti faible, ce qui peut irriter le public marginalisé. Cet exemple fait écho à l'étude de Stéfany Boisvert (2017) qui s'intéresse à la nouvelle représentation de la masculinité en crise. Ayant perdu ses repères identitaires masculins, l'homme serait présenté comme maladroit, tentant de se reconstruire dans une masculinité qui répond aux nouvelles attentes découlant des transformations sociales.

4.4.2 Entre représentations trop proches de la réalité et représentations non crédibles

Outre les figures d'hommes hétérosexuels, les participants nomment également les représentations trop proches de leur réalité dans les représentations repoussoirs. Par exemple, en parlant de son parcours difficile au secondaire, le participant Chace dit : « Ben moi j'aimais pas mon secondaire. Pourquoi j'écouterais une émission de secondaire ? J'ai aucun intérêt à réécouter quelque chose qui me traumatise en ce moment. » Comme l'école est une expérience négative à ce moment de son parcours, il refuse d'écouter des émissions où il retrouverait les mêmes codes que ce qu'il vivait à cette période. Au contraire,

pour lui, la télévision a une fonction d'échappatoire. Il préfère les dessins animés ou les télérealités pour se sortir complètement de son quotidien et oublier ses problèmes. Le rejet n'est donc pas lié aux normes de genre ici, mais à une situation ou un contexte centraux dans plusieurs émissions. Expérience similaire du côté du participant Merton qui utilisait la télévision comme moyen de se couper de ses problèmes du quotidien. Une émission trop près de la réalité le ramenait à son quotidien et brisait ce sentiment de refuge que lui apportait la télévision.

Dans cette catégorie, les participants nomment surtout les téléromans que leurs parents écoutaient. On pense entre autres à *Virginie* (1996-2010) qui suivait le quotidien d'une professeure dans une école secondaire et qui enchaînait la gestion des problèmes des étudiants. On constate par contre une certaine dichotomie dans la perception des participants sur ce type d'émissions : si plusieurs disent n'avoir eu aucun intérêt pour une émission comme *Virginie*, plusieurs ont connecté avec les problématiques des personnages dans *Degrassi : La nouvelle génération* (2001-2015) où la représentation de la réalité d'un adolescent était perçue comme étant plus crédible et à laquelle les participants pouvaient davantage s'identifier.

Les participants notent également avoir ressenti un malaise, lorsque confronté à des représentations d'homosexualité, soit par manque de crédibilité ou par refus d'être confronté à leur propre réalité. Les avis ici varient selon les participants. Par exemple, certains vont être rebutés par des représentations d'adolescents joués par des adultes, qu'ils jugent de caricaturées. Chacun l'exprime comme ceci :

Ils disent qu'ils sont au secondaire et les acteurs ont genre 30 ans. C'est comme moyen *believable*. Ils ont des enjeux de personnes de 30 ans, mais ils disent qu'ils ont 16 ans. Tu es comme « *I'm not sure* ». Justement, *Elite*. Moi qu'il y ait des meurtres pis de la drogue pis tout, je suis comme à 16 ans, le plus qu'il s'est passé à mon école secondaire c'est qu'il y a une fille qui a été enceinte.

Pour d'autres, c'est plutôt les représentations de l'homosexualité qu'ils jugent non crédibles, avec des personnages comme Jean-Lou dans *La petite vie* (1993-1999), qui incarne par la caricature tous les clichés de l'homme homosexuel. Il s'agit davantage d'une reproduction de normes hétérosexistes que de représentations qui contribuent à faire évoluer les mentalités (McInroy et Craig, 2017). De son côté, le personnage d'Alex Perron dans *3X Rien* (2003-2006), qui joue son propre rôle, est perçu comme étant trop extravagant pour pouvoir s'y identifier. Même si l'acteur divertit, les jeunes hommes en découverte identitaire expriment un malaise de tout de suite d'identifier à un modèle aussi assumé. Ces

représentations, aux yeux de certains participants, sont perçues comme servant uniquement à alimenter les procédés humoristiques de l'émission et ont peu de fonctions centrales. Les participants concernés se désolent de ne pas avoir eu plus de modèles à travers des représentations d'hommes homosexuels plus nuancés :

Pendant longtemps, on n'a pas eu de modèle. Les modèles qu'on avait c'était les *butt of the joke*. T'sais pendant longtemps, Jean-Lou, je le comprenais pas. Je m'associais pas à Jean-Lou parce que je le comprenais pas. Pis je pense qu'il me repoussait. Il y avait quelque chose de pas l'fun là-dedans. Alex Perron dans *3X Rien* même chose. Faique ces modèles-là ne m'intéressaient même pas. (Justin)

D'un autre côté, certains participants ont également rejeté des représentations plus crédibles de l'homosexualité parce qu'ils ne voulaient pas être confrontés à cette réalité dans leur expériences d'écoute télévisuelle. À la vue de ces représentations, les participants sont pris dans un jeu de balancier entre curiosité et rejet. Ils souhaitent écouter le contenu pour en apprendre plus sur l'histoire et sur le sujet de l'homosexualité, mais ont peur de soit se faire surprendre ou de s'identifier à ces représentations. « Peut-être plus de "Ah j'ai le goût d'en savoir le moins possible." Même si la question est là depuis toujours, j'étais pas dans l'affirmation encore. Il y avait de la curiosité, mais du rejet aussi. De la curiosité en tête, mais du rejet... ben jamais nommé à voix haute. Mais oui oui, il y avait une curiosité c'est sûr. » (Valence)

L'exemple le plus discuté est celui du film *C.R.A.Z.Y.* (2005) dans lequel plusieurs participants ont découvert une réalité homosexuelle différente de ce à quoi ils avaient été exposés jusqu'à présent. Le film leur présente une réalité qu'ils découvrent à peine et leur offre un premier contact avec une histoire entière d'affirmation homosexuelle. Pour la plupart, les participants n'avaient pas encore fait leur coming out et étaient en pleine quête identitaire. Sur le sujet, Merton dit : « *C.R.A.Z.Y.*, la première fois je l'ai vu, on dirait que je me suis forcé aussi à ne pas m'attacher parce que j'étais sûr que ça allait être trop proche de moi. » Son propos fait écho aux discours des autres participants qui disent avoir redécouvert le film avec les années et s'y être identifiés après avoir vécu leur parcours identitaire.

Dans l'entretien de groupe, lorsque questionnés à savoir quelles représentations les participants auraient aimé avoir en grandissant, le participant Chace avance le point que même si des émissions comme *Rupaul's Drag Race* (2009—) ou *Sex Education* (2019-2023) avaient été disponibles dans son adolescence, il ne croit pas qu'il aurait été confortable de les écouter par peur de dénoncer son homosexualité ou simplement « d'avoir l'air gai ». Ce commentaire a résonné dans l'entretien collectif et a fait discuter les participants :

Chace : Mais vous dites tout ça, et je ne veux pas être négatif, mais je me dis « J'aurais tu été à l'aise d'écouter ça ? »

Valence : Parce qu'en bout de ligne, Drag Race, c'était accessible quand même.

Chace : C'était accessible ! Mais même si c'était accessible, j'ai pas écouté ça avant d'avoir 20 ans. Mais je me dis, s'il y avait eu tout ça plus jeune, je l'aurais tu regardé ou j'aurais été encore « lih, je ne veux pas me faire prendre. » ?

Criquette : Même affaire que « Je ne veux pas regarder C.R.A.Z.Y. parce que je sais qu'ils sont gais. »

On remarque donc que, même si les participants avaient été exposés à des histoires homosexuelles plus près de leur réalité, ils entretenaient tout de même un malaise à les écouter. On peut toutefois s'imaginer qu'ils étaient pris dans une sorte de cercle vicieux où, par manque de représentations d'homosexualité, le peu de représentation disponible semblait risqué, tandis qu'une plus grande représentation de l'homosexualité aurait exposé une plus grande partie du public à cette réalité et aurait, possiblement, diminué le tabou entourant ces contenus.

4.5 L'attirance physique et affective — la télévision comme découverte du désir

4.5.1 Attirance physique

On distingue deux types d'attirance des participants envers des personnages à la télévision : une physique, qui touche au fantasme et au désir, et une qui touche une dimension plus affective, comme l'attachement ou l'amitié (Avila-Saavedra, 2009). La première, bien que jugée plus esthétique ou superficielle par les participants, les a quand même attirés vers des émissions qu'ils n'auraient peut-être pas écoutées autrement. La deuxième tire plus du modèle ou de l'idole.

Tous les participants s'entendent pour dire que, à un moment ou à un autre, ils ont ressenti du désir pour un personnage ou un acteur à la télévision. Pour certains, la télévision a participé à la découverte même du désir, particulièrement envers un autre homme. Même si, au moment de leur découverte, ils ne peuvent pas nommer qu'ils éprouvent du désir, ils ressentent tout de même une attirance et une curiosité pour la représentation masculine. Certains parlent d'« éveil sexuel » ou d'« éveil homosexuel » : « Peut-être que envers le comédien, une attirance parce que la personne est belle. T'sais Leonardo Dicaprio, je me rappelle qu'il avait fait une pub de parfum. Il était en chest dans une chute d'eau. Ben oui, ça a réveillé des affaires. » (Peter) Les exemples nommés sont nombreux et variés : Joey Scarpellino, Roy Dupuis, Daniel

Thomas, Philippe Touzel, Leonardo DiCaprio, Stéphane Rousseau, Jean-Nicolas Verrault, Eric Paulhus, Chad Michael Murray, Chris Evans ; et dans les personnages : Sinbad, Hercules, Guillaume Tell, Tommy Dawkins, les frères dans Zoboomafoo et le dessinateur de Macaroni Tout Garni. Les exemples nommés sont dans différents formats (télévision, cinéma et publicité) et à différents moments du développement du participant (de l'enfance à l'âge adulte). Pour certains, l'attirance physique envers un acteur ou un personnage a été l'occasion de discuter de leur homosexualité avec leurs parents : « Au moment de mon coming out, on écoutait *Prison Break*. Pis le gars, le personnage principal dans *Prison Break*, oh my god. J'en avais jasé avec ma mère dans ce temps-là. » (Chace)

Cette attirance pour un personnage ou un acteur a pu pousser un participant à écouter une émission pour laquelle il avait autrement peu d'intérêt. On remarque toutefois que le personnage devait respecter les attentes et les goûts du participant pour entretenir une certaine forme de fantasme. Criquette l'explique comme ceci :

Fabien parce qu'il était cute. Ouais je pense qu'il y a quand même une couple de fois où l'histoire m'intéressait pas, mais je trouvais qu'il y avait un personnage qui était attirant. C'était pas nécessairement un *comic relief* ou un personnage principal. Souvent, c'était pas le personnage principal parce que souvent le personnage principal a une espèce de relation directe hétérosexuelle genre « ah la femme qui est dans l'équipe, ça va être sa blonde. » Souvent ce sont les personnages secondaires qui ont l'espèce d'*homosexual side* histoire qui se passe avec eux autres. C'est ça qui me parle.

Justin l'exprime d'une autre manière ici : « Sinbad, sûr. Guillaume Tell, je me rappelle que finalement oui. Mais c'était un peu le même genre. Sinbad pis lui c'était exactement le même casting. Hercules aussi. Faique tous des jeunes monsieurs. Eux autres étaient gentils. » L'attirance n'était donc pas uniquement envers des hommes physiquement attrayants, mais envers des représentations qui respectaient un certain nombre de critères du participant. Si le personnage était en couple avec une femme ou avait une attitude dérangeante, l'attirance et la loyauté envers la série étaient moins grandes. On le remarque particulièrement dans les propos de Criquette qui entretenait l'espoir que le personnage pour lequel il ressentait de l'attirance soit en réalité homosexuel.

4.5.2 Attirance affective

En parallèle, les participants remarquent une certaine attirance pour des personnages, autant masculins que féminins, sur une dimension plus affective ou amicale. Ici, les participants ne ressentent pas nécessairement de désir sexuel pour le personnage, l'acteur ou l'actrice, mais auraient souhaité

développer une relation avec la personne et apprendre à la connaître. « Ben t'sais toute la gang de *Radio Enfer*, j'avais le goût d'être dans leur gang. Mais c'était vraiment pas coucher avec. » (Justin) « Le sentiment d'avoir... un peu de les voir comme... pas des amis, mais un peu de sentir que ces gens-là t'accompagnent ou au quotidien se sentir en sécurité devant ces personnages-là, ces histoires-là. » (Huguette) Par son omniprésence, la télévision agissait comme une sorte de soutien ou de repère pour le participant, à la manière d'une relation d'amitié. On touche également au terme du réconfort associé à la télévision. Même s'ils n'étaient pas en relation directe, les participants ressentaient un attachement et une empathie envers les personnages des émissions et ce qu'ils vivaient.

Cet attachement émotif est d'autant plus fort dans une pratique de réécoute, comme l'exprime Peter ici :

Je veux dire pas tomber en amour avec un personnage, mais vraiment aimer un personnage. Pas vouloir que ce soit la fin de la série, ben oui. Je pense que ça fait 8 ou 9 fois que j'écoute *Friends* en ligne. À chaque fois que ça finit, je le sais que ça finit, mais à chaque fois j'ai l'impression que je perds des amis. J'ai besoin d'eux autres dans mon quotidien. *Friends* ou *Golden Girls*. J'ai l'impression que quand je les écoute souvent, c'est dans le *background*, mais j'ai l'impression que je suis en train de me tenir à deux autres.

Cet extrait fait écho à la pratique de réécoute expliquée par Thoër, Fabre et Le Berre (2021) qui permet au spectateur de rester immergé dans la série et de ne pas couper la relation avec les personnages qui s'est formée à travers l'écoute de l'émission. Encore une fois, la série agit comme une sorte de refuge pour la personne et lui permet de passer à travers ses épreuves.

La plupart des participants disent avoir fait la distinction entre le personnage et l'acteur. « Après ça, j'ai jamais écrit à un comédien. J'ai jamais été un fan fini au point d'envoyer des cadeaux. Ça je trouve ça *heavy*. » (Peter) D'autres, à l'inverse, ressentaient un tel attachement envers les personnages qu'ils souhaitaient rencontrer les personnes qui les jouaient :

Pis moi qui est un peu groupie aussi, il y avait quelque chose de pouvoir aller parler à ces personnes-là, de les croiser. Moi quand j'allais voir du théâtre à Baie-Comeau, je restais à la fin de tous les spectacles pour jaser avec les acteurs. Béatrice Picard, Sophie Faucher, Patrice Coquereau. Ah Catherine-Anne Toupin ! Pas d'amitié, mais j'ai beaucoup écrit à Isabelle Langlois sur Facebook. Même quand j'étais fin secondaire, elle m'a déjà envoyé un texte de *Rumeurs* pour voir comment c'était écrit. Elle m'a toujours encouragé. Genre « non, mais écris-en une série toi ! » J'ai eu ce lien-là. T'sais Valérie Blais m'a encouragé quand j'ai voulu faire secondaire en spectacle. Faique elle a eu un peu cet effet motivateur de mon côté. (Huguette)

La représentation sort alors de son contexte télévisuel et se matérialise dans le monde réel. Le participant a accès à ces personnes pour qui il a développé de l'attachement et apprivoise la distinction entre l'acteur-riche et son personnage. On voit dans l'exemple ici que l'acteur ou l'actrice agit encore à titre de modèle, même sorti de son personnage.

Les types d'attachement varient grandement d'un participant à l'autre et d'une représentation à une autre, passant de l'identification, à l'amour, à la figure d'idole. On le constate entre autres chez un même participant, Valence, qui oscille entre les trois au fil de son parcours. Dans certaines émissions, le participant dit avoir été attiré par cet effet de « gang » d'amis et d'avoir souhaité en faire partie. Il était capable de se projeter dans leur réalité et souhaitait reproduire leur dynamique dans son propre cercle d'amis. Dans d'autres situations, le participant ressent quelque chose qui se rapproche davantage du sentiment amoureux, particulièrement dans des télérealités où la personne semblait plus accessible : « Mais moi je l'aimais Marc-André, j'étais amoureux de lui. C'est vrai, j'étais amoureux de Marc-André à *Star Académie* ! Oui j'étais tellement triste qu'il sorte avec Geneviève. » Enfin, à un autre niveau, le participant dit ne pas avoir pu s'identifier à des représentations, mais de les avoir idolâtré de par leur statut d'inaccessibilité : « *One Tree Hill*, tout ça ! Je me suis jamais vraiment identifié... Je les ai idolâtrés, mais je me suis rarement identifié, je pense. » Dans cet exemple, les personnages sont plus grands que nature, autant à cause de leur apparence physique, de leur statut social que des situations qu'ils vivent au quotidien. Le participant ne réussissait donc pas à se projeter dans leur réalité trop éloignée de la sienne, mais rêvait, ou fantasmaient, de vivre une vie semblable à la leur.

Au même titre que pour l'attrance physique, les personnages devaient, inconsciemment, répondre à une série de critères ou de valeurs pour être acceptés par le participant. Le participant développe de l'attachement pour un personnage au même titre qu'il le ferait pour un ami, étant attiré par quelqu'un qui partage les mêmes intérêts ou les mêmes valeurs que lui :

Dans les héros obscurs, j'ai le goût de dire des personnages comme Oz dans *Buffy* [contre les vampires], qui était le petit roux, comme mystérieux, mais genre super gentil, pis t'sais, pas menaçant. C'était vraiment comme quelqu'un de gentil, qui comprend l'autre, il y avait comme une attrance très émotionnelle là-dedans. [...] J'en parlais un peu avec Merton Dingle, t'sais, oui, il était weird, mais avec cette espèce de « je suis un bon *sidekick*, je suis là pour toi ».

Cette connexion sur le plan des valeurs permettait au participant de s'identifier au personnage et de s'en servir comme modèle. L'évolution du personnage dans l'histoire pouvait également servir d'inspiration au participant ou lui donner une forme de courage.

Oui je pense que je me voyais dans Willow dans ce côté-là pogné, pas bien encore. Pis t'sais au fil des saisons, oui c'est l'histoire de Buffy, mais c'est l'histoire de Willow aussi. C'est l'histoire de ce personnage-là qui sert à rien au départ pis qu'à la fin c'est une des plus puissante de toutes. Il y a quelque chose de fun de *relate* à ce personnage-là fait que c'est sûr que quelque part, moi je me suis reconnu là-dedans dans ce personnage qui peut prendre de la place au final. Ça me faisait du bien. Mais je sais pas si j'étais capable de mettre les mots sur une identification, je sais pas si je savais que c'était à cause de ça que j'aimais ça. Mais je trouvais ça fun de la voir, je trouvais ça fun de voir une personne plus pognée prendre sa place envers et contre tous.

Ici, le participant s'identifie au personnage parce qu'ils partagent des traits semblables, par exemple la gêne. Il la voit ensuite s'épanouir, sortir de sa coquille et commencer à s'imposer, lui montrant que c'est possible de s'émanciper. Le personnage devient alors un modèle pour le participant, de qui il peut s'inspirer et tirer certains traits dans son processus de transformation vers l'âge adulte.

4.5.3 Où tracer la ligne entre attirance physique et affective ?

Même si les participants reconnaissent en majorité avoir ressenti autant de l'attirance physique qu'affective pour des personnages de télévision, la ligne entre les deux reste assez floue. Les participants reconnaissent qu'à un jeune âge, avant leur quête identitaire, ils n'étaient pas capables de nommer explicitement qu'ils ressentaient du désir : « Non je pense que sur le coup je le savais que c'est parce que moi je le trouvais cute. Après ça c'est sûr qu'en bas de 10 ans, t'as pas vraiment de mots pour dire que c'est vraiment ça exactement. C'est sûr que ça vient un peu après. Mais je me souviens de m'être dit « je veux être collé avec » ou « j'aimerais ça lui parler », « j'aimerais ça être proche de lui ». (Criquette) Le participant, dès l'enfance, ressent donc un désir de proximité avec le personnage, sans nécessairement avoir de pensées sexuelles. Pour certains, cette confusion entre empathie et désir s'est prolongée jusqu'à l'âge adulte, comme l'exprime ici Justin : « Attirance émotive et sexuelle, c'est très confus encore pour moi aujourd'hui. Genre je voulais tu coucher avec ou je les trouvais beaux ou il m'impressionnait. Ça m'a pris beaucoup de temps avant de comprendre ça chez moi. » Toutefois, même si la distinction n'était pas claire pour les candidats, elle démontrait quand même une attirance consciente envers des hommes : « J'étais capable de le dire. Je pense que oui, entre émotif et sexuel, c'est cette distinction-là, peut-être pas, mais oui je savais que j'étais attiré par les gars, donc je savais que c'était à venir [être homosexuel]. » (Justin)

4.6 Télévision et performativité — une construction par imitation

Par « performativité », on entend ici l'acte conscient ou inconscient de faire advenir son genre d'une certaine manière de sorte à refléter une image de soi plus propre à son identité. Si Butler applique principalement ce concept au genre (Baril, 2008), on remarque chez les participants qu'ils utilisent ce procédé, oui pour performer leur masculinité, mais en tentant de trouver un équilibre qui reflète leur unicité homosexuelle tout en s'assurant de se faire accepter par le groupe dominant. D'un côté, les participants s'inspirent de modèles plus féminins pour développer une sorte de défense contre les groupes d'hommes cishétérosexuels, se créant ainsi un persona d'homme homosexuel qui se distingue des modèles d'hommes et de femmes hétérosexuelles, et d'un autre côté, ils cachent consciemment des traits ou des goûts jugés trop féminins pour se faire accepter dans ces mêmes groupes d'hommes cishétérosexuels. Cette pratique d'appropriation de traits, tout comme la motivation qui la dicte, est parfois consciente, parfois inconsciente.

4.6.1 L'apprentissage par imitation

Certaines émissions, comme *Le cœur a ses raisons* (2005-2007) ou *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001), ont particulièrement marqué les participants et leur entourage pour la force de leur texte. L'attachement était tel qu'il devenait un référent, voire un langage, commun. Les personnes retenaient les meilleures répliques des épisodes et se les répétaient entre elles : « T'as parlé de *Dans une galaxie* ou de *Radio Enfer*... je me rappelle que le rap de Jean-Loup, on le faisait dans la cour d'école. Le "Non Brad !", de petits agissements de même ou des formulations de phrases de ces séries québécoises là surtout... » (Peter) Ces répétitions permettaient d'adhérer au groupe et de se faire accepter par ses membres. Elles enlevaient également la pression à la personne de devoir penser à une blague qui ferait rire son entourage parce que la blague avait déjà été éprouvée. Elle assurait alors un effet comique et une réussite de la blague :

J'ai créé ma personnalité à travers ce ramassis de citations-là. Je me suis dit, OK, si je réponds à ça, c'est passable, parce que le monde va savoir de quoi je parle, puis on va avoir les mêmes référents, des choses comme ça. Puis en même temps, ça me protégeait dans un sens où c'était pas vulnérable parce que je reprenais quelque chose qui avait déjà été testé. J'avais pas à genre mettre ma couleur là-dedans. (Chace)

Et les citations restent, soit des répliques que les participants répétaient à l'adolescence pour connecter avec leur entourage font encore partie de leur vocabulaire aujourd'hui : « *Les Pierrafeux*, je les ai nommés rapidement, mais dans le quotidien, "Correct correct", je le dis encore. Il y a des choses que j'ai surécouté

et que ça fait partie quasiment de mon ADN. » (Peter) « Ou *Le cœur a ses raisons*. “Une enveloppe ? Moi qui croyais que c’était un joli chapeau.”, je le dis encore fréquemment. » (Valence) Chez certains, la répétition est si forte qu’ils en ont oublié la provenance :

Je réécoutais *Family Guy* l’autre jour, la saison 4 mettons, que j’avais en DVD quand j’avais 12 ans. Pis je l’avais pas revu depuis peut-être 15 ans. Pis j’écoute pis j’entends des blagues que je dis encore aujourd’hui ou des manières de parler que je dis encore aujourd’hui. Je suis comme, « ah christ ça m’a pas juste formé ! » Il y a des blagues que je dis encore aujourd’hui que je sais pas où j’ai pogné ça. Pis je les entends dans *Family Guy*.

Cette pratique semble se reconduire chez les participants en vieillissant. On l’observe entre autres dans des émissions comme *Rupaul’s Drag Race* (2009—) ou *Legendary* (2020-2022) : « Je quote *Drag Race* constamment. C’est comme quasiment un langage en tant que tel. Je pourrais penser toujours à juste dire quelque chose de *Drag Race* et ce serait genre mon monologue. » (Chace) La particularité de ces deux exemples est que les émissions utilisent un langage singulier né au sein de communautés queers. Cette manière de parler spécifique aux communautés queers est constituée d’expressions dont les personnes de l’extérieur de la communauté ne peuvent pas nécessairement reconnaître l’origine. Sur le sujet, Nathaniel Simmons (2013) a étudié le discours de la saison quatre de la télé-réalité de compétition *Rupaul’s Drag Race* (2009—) et a montré comment ce langage particulier traduit un système de valeurs, autant entre les compétitrices de l’émission que le public. C’est ainsi qu’on parle de l’importance de travailler pour atteindre ses buts (« you better work ») ou de la force des liens au sein de la communauté (avec la notion de « family » ou de « sisterhood »). Au fil des années, plusieurs citations sont ressorties de l’émission et ont été récupérées par les communautés de *fans*. Ce langage commun participe au sentiment d’appartenance et à la cohésion du groupe. On remarque un phénomène semblable à celui des participants à l’adolescence qui répétaient des répliques de la série *Le cœur a ses raisons* (2005-2007), à une époque où ils ont traversé leur quête identitaire et ont maintenant accès à des contenus propres à leur communauté.

À un niveau plus métatextuel, la télévision a également appris un certain rythme comique aux participants. On retrouve cet aspect principalement dans les personnages de femmes qui se tenaient droites face aux hommes et leur tenaient tête. Ici, la réplique n’est pas donnée « toute cuite dans le bec » du participant, mais lui donne une sorte de canevas à respecter pour avoir un impact dans une conversation. « Je pense que j’ai utilisé des répliques puis des intonations aussi au-delà des répliques, juste de s’inspirer de l’attitude de personnages. » (Peter) La notion de rythme semble particulièrement importante dans cet

exemple. Elle donne le tempo et enseigne au participant à répliquer au bon moment. Le participant Merton l'explique comme ceci : « Est-ce que j'ai été plus drôle à cause de ça ? Non, mais ça m'a appris à savoir quand parler. Quand c'est un bon moment pour faire un retour. [...] Je me dis "C'est là qu'il faut le faire." et ça peut vraiment dédramatiser une situation. » On constate donc que les représentations télévisuelles ont servi de modèle aux participants pour développer leur humour et leur répartie par imitation et par répétition.

Cet apprentissage par imitation n'est pas sans rappeler l'étude de Dominique Pasquier (1997) sur l'influence des séries de collègue sur les adolescent-e-s. À l'instar de cette étude, on remarque que les participants font des emprunts aux séries et aux personnages qu'ils affectionnent particulièrement et qu'ils s'en servent pour se présenter en tant que garçon. Toutefois, on constate ici que les emprunts se font aussi à des personnages qui se présentent avec un autre genre que celui auquel ils s'identifient, performant une masculinité plus près de leur identité homosexuelle.

4.6.2 L'apprentissage par opposition et le besoin de se cacher

Dans la situation inverse, les participants disent aussi s'être développés en opposition à certaines représentations, particulièrement dans un contexte où ils souhaitaient cacher leur homosexualité. Ils mentionnent qu'une attitude considérée trop efféminée aurait pu trahir leur secret et dévoiler leur identité, à une époque où eux-mêmes ne s'étaient peut-être pas encore découverts ou bien ne se sentaient pas prêts au coming out. Le réflexe était alors d'observer le comportement du personnage de qui ils souhaitaient s'éloigner, et d'agir inversement :

Des fois j'ai le goût de dire l'inverse. Au début, je voyais le personnage gai et j'étais comme je ne veux pas être ce personnage gai là, donc j'allais à l'opposé. Tout ce qui aurait pu être une coupe de cheveux un peu trop considérée comme efféminée ou des vêtements trop serrés, j'étais comme, non, non, non, je ne veux pas être associé à l'homosexuel de télévision, donc je vais aller dans l'autre opposé. Donc c'est plus par opposition. (Merton)

Cette pression de devoir se cacher se traduit également dans les choix de contenus télévisuels. Les participants étaient conscients des stéréotypes de genre associés aux émissions et ressentaient le besoin de cacher leur intérêt pour des contenus considérés plus « féminins », encore une fois dans une peur de s'exposer comme étant homosexuel. « T'sais *Glee* j'ai jamais embarqué là-dedans non plus. À l'adolescence j'ai comme un peu évacué tout ce qui aurait pu être... pas révélateur, mais qui aurait pu donner des signes si on veut de mon homosexualité. Je pense que c'est inconscient, mais c'était là. Parce

que musicalement je faisais pas attention, mais ouais plus au niveau télé. » (Hugette) Ce phénomène de rejet des contenus compromettants est d'autant plus fort avec les émissions présentant ouvertement des histoires homosexuelles. Comme si l'écoute de ces émissions aurait pu trahir leur propre vécu :

Ou s'il y en avait [des histoires homosexuelles], peut-être que j'aurais pas été nécessairement à l'aise de l'écouter parce que sachant que mes parents auraient pu entendre ce que j'écoute aussi. Fait que j'aurais pas voulu nécessairement qu'il y ait quelque chose de *obviously gay* qui passe à la télé, que je l'écoute, pis que mes parents me pognent à écouter ça. Je l'écoutais pas beaucoup, mais j'écoutais *Degrassi*. S'il y avait des storylines gays, j'allais trouver une excuse pour changer de poste ou aller faire d'autres choses. Parce que je voulais pas l'écouter devant mes parents, tu sais. » (Chace)

On observe ce phénomène autant auprès des amis que de la famille. Dans les deux cas, les participants mentionnent ne pas parler de leurs goûts considérés comme plus féminins. Toutefois, l'impact semble plus fort au sein de la dynamique familiale puisqu'on partage le même espace de consommation de télévision, et aussi les espaces personnels voire intimes. Le participant ressent donc le besoin de se détourner de certains contenus ou de se cacher pour l'écouter. Pour les participants ayant une ou des sœurs, la construction par opposition s'est faite principalement par rapport aux contenus que cette ou ces dernières écoutaient : « J'ai une passe où tout ce qui était *Gossip Girl*, *Les Frères Scott* comme ça ça m'intéressait vraiment pas. Oui parce que ma sœur tripait dessus. » (Hugette) Les traits plus féminins sont directement liés à une identité homosexuelle ici.

À un certain degré, ce désir de se cacher traduit des traits d'homophobie intériorisée chez les participants, une assimilation des biais négatifs liés à l'homosexualité, comme décrit par Newcomb et Mustanski (2010). Dans ce contexte, le participant internalise le discours dominant cishétéronormatif et exprime des pensées, des paroles, ou des préjugés négatifs envers une personne ou une représentation homosexuelle, même s'il est lui-même concerné. Cette pratique inconsciente peut être la répétition de propos entendus dans son entourage ou une tactique pour camoufler sa propre homosexualité. Dans le contexte de consommation de télévision, elle peut être déclenchée par un malaise face à une représentation ouvertement homosexuelle. Le participant Merton l'exprime comme ceci :

Moi, je voulais le voir [le personnage gai], mais j'aimais l'haïr. Souvent, il y avait une espèce de, si on en parlait avec des amis ou quoi que ce soit, j'allais être pas homophobe, mais négatif. Ou genre même une fois, après avoir fait mon coming out, je réduisais son expérience parce que je disais "c'est pas vrai, c'est pas comme ça que ça se passe".

Il poursuit en nommant l'exemple d'Alex Perron qu'il a longtemps considéré comme un anti-modèle, notamment après avoir entendu des commentaires de son père :

Alex Perron, des *Mecs comiques*. Je me souviens que ça, c'est vraiment une des seules fois que j'ai entendu mon père faire un commentaire un peu homophobe, genre « il est *too much*, ses cheveux... » Je ne sais pas s'il a utilisé un mot comme « tapette ». Dans l'époque, ça n'aurait pas été surprenant, mais je ne l'avais pas pris mal. C'est plus de voir son regard sur un personnage stéréotypé comme Alex Perron. J'ai comme fait, « oh mon dieu moi aussi j'haïs Alex Perron maintenant. » Et « effectivement, il me donne pas une bonne presse. » J'ai compris que des personnages comme ça, fictifs ou réels, allaient me nuire plus que m'aider, même si c'est de la représentation. [...] Je suis pas comme lui.

En plein processus d'affirmation, le participant ressentait un malaise d'être exposé à une représentation très assumée de l'homosexualité. Il entend les commentaires potentiellement homophobes de son entourage, ce qui l'empêche de s'identifier au personnage. Le participant considérait que ce dernier nuisait au mouvement d'acceptation en agissant d'une manière que certains pourraient qualifier de provocatrice. Ce type de représentations met les barèmes ou les limites à respecter pour être considéré comme un homme homosexuel convenable ou acceptable aux yeux du groupe dominant cishétérosexuel.

4.7 Impact de la télévision dans le développement personnel — entre émancipation et appréhension

Si les procédés de performativité agissent de manière plus consciente chez les participants, l'appropriation des figures dans leur développement personnel et leur présentation de soi est moins évidente à discuter (Bond et Compton, 2015). C'est d'ailleurs à ce moment que les participants entrent davantage dans un mode d'introspection et se questionnent sur quels traits ils auraient pu intérioriser de personnages de télévision.

4.7.1 Émancipation

Le thème le plus récurrent quand on parle d'impact de la télévision dans le développement du participant est l'émancipation. Les représentations télévisuelles auraient agi à titre de modèles pour les participants et leur ont montré concrètement des manières d'agir pour s'assumer et incarner ce qu'ils nomment leur « personne intérieure ». Plusieurs participants disent avoir été très réservés durant l'enfance. Certaines émissions leur ont montré des exemples d'affirmation et les ont poussés à se développer dans ce sens :

Je pense que ce que je vais rechercher ou ce que j'ai déjà cherché de la télé, souvent c'est la confiance et la manière d'exprimer la confiance ou c'est la manière d'interagir avec les autres.

[...] Si t'as jamais pensé que tu pouvais dire à quelqu'un que tu étais pas à l'aise avec telle ou telle affaire, mais que tu le vois, ça t'apporte quand même un outil par observation, même quand c'est pas la réalité ou un docuréalité... » (Peter)

Au contraire des procédés de performativité, cette transformation se fait de manière beaucoup plus lente et semble avoir été moins conscientisée. Le participant va répéter consciemment des paroles ou des gestes qu'il voit dans une émission pour se faire accepter par son groupe et va, en parallèle, s'inspirer de modèles pour développer son tempérament, son attitude et sa présentation de soi. Les deux sont liés, mais semblent agir à des niveaux différents. Le participant Justin prend exemple sur le personnage de Willow dans *Buffy contre les vampires* (1997-2003) : « Je sais pas si c'est lié... je pense que je me reconnaissais dans Willow parce qu'elle était réservée plus neutre, mais je sais pas si le côté *queer* de Willow était important. Willow était un peu nerd, un peu pognée, je pense que j'avais ça un peu quand j'étais jeune faique je me suis reconnu là. Je sais pas si le côté *queer* je le sentais ou je l'ai compris tant que ça. » Alliée principale du personnage de Buffy, Willow développe ses pouvoirs au fil de la série, l'accompagnant dans son processus d'émancipation personnelle, et en parallèle, découvre sa propre identité homosexuelle. Le participant revient à plusieurs reprises sur cette représentation dans une optique d'identification au personnage, à travers des traits de personnalités semblables, et de modèle d'émancipation personnelle. Il a toutefois de la difficulté à identifier si l'aspect *queer* du personnage lui a permis de connecter davantage avec elle à une époque où il ignorait encore son homosexualité. Il dit qu'avec du recul, à un âge où il s'était plus découvert, le personnage a été un modèle constructif d'affirmation et de prise de pouvoir. Toutefois, à l'enfance, on sent une attirance ou une curiosité envers cet aspect du personnage sans nécessairement être capable de s'y identifier.

Les participants notent d'ailleurs un manque flagrant de modèles homosexuels dans leur entourage, particulièrement les personnes ayant grandi en milieu rural :

Pis t'sais moi j'ai grandi au Lac-Saint-Jean. En plus de ne pas avoir tant de représentations à la télé, il n'y en avait pas tant non plus du monde flamboyant à côté de moi dans vie. Clairement que je suis allé chercher des qualités, des façons de se présenter avec la posture ou l'intonation, comment expliquer des choses. Clairement, je suis allé chercher des choses comme ça dans ce que je regardais par imitation. (Peter)

Comme les participants s'identifiaient peu aux histoires des personnages homosexuels, ces derniers ont plutôt tiré des traits de personnages féminins dans leur processus d'émancipation. On note entre autres des manières de parler, de se tenir ou une attitude générale confiante, nonchalante et fière.

Pour certains participants, le manque de modèles homosexuels était tel que l'homosexualité était presque considérée comme de la fiction, altérant leur manière d'interpréter une œuvre télévisuelle. La télévision et les films diffusés à la télévision étaient pour certains le premier contact avec l'homosexualité. Lors de l'entretien de groupe, le sujet a mené à une discussion entre les participants sur leurs différentes perceptions du film *C.R.A.Z.Y* (2005).³ et de ses représentations. À noter que la plupart des participants n'avaient pas encore fait leur *coming out* lors du premier visionnement et étaient en pleine quête identitaire.

Criquette : C'est cool parce que j'ai vu ce film-là aussi quand j'avais à peu près 13 ans, ça m'a marqué, mais pas autant que quand je l'ai réécouté. Parce qu'il y a des scènes qui n'étaient pas encore passées dans ma vie, qui se sont passées après que j'ai vu le film. Après quand je l'ai réécouté, ce film-là, c'est tout ce qui s'est passé dans mon adolescence.

Merton : Oui, effectivement, moi aussi. La première fois que je l'ai vu, on dirait que je me suis forcé aussi à ne pas m'attacher parce que j'étais sûr que ça allait être trop proche de moi.

Criquette : Mais même moi, je ne comprenais même pas la réalité d'être gai. Il y a plein de références que je n'ai pas comprises. Quand il partait en voyage, je me disais « pourquoi il part en voyage ? » J'avais jamais entendu l'expression « manger des graines ». J'étais comme « pourquoi il mange des graines ? »

Justin : Mais tu vois, ça m'a pris longtemps à comprendre que... Quand j'ai écouté *C.R.A.Z.Y.*, c'est ça, j'avais 12-13 ans, pis... La réalité n'était pas du tout normale. Il n'y avait aucune représentation chez nous. Il n'y avait tellement aucune représentation que je pensais que c'était normal, tellement que ce n'était pas parlé, que j'avais une blonde, mais je couchais avec des gars. Je pensais que tout le monde faisait ça. Il n'y avait pas de représentation. Je pensais que c'était normal. [...] Mais on a 14 ans. On couchait ensemble, on faisait des contacts. Quand je suis allé le voir, je me rappelle, c'est flou pour moi la fin, mais je me rappelle qu'il revient et que tout le monde fait « ça va être correct, ça va bien aller ». Mais je me rappelle qu'à la fin je m'étais dit « Ah, finalement il n'est pas gai. » Ma finalité que je me suis créée.

Criquette : Moi aussi, maintenant que tu dis ça, je me souviens qu'il finissait pas gai.

Justin : Parce que c'était vraiment pas une réalité qui se pouvait pour moi. « Ah ben oui, c'est correct, ça va bien aller si on n'est pas gais. »

³ Même si certains participants ont visionné le film pour la première fois au cinéma, plusieurs l'ont écouté pour la première fois ou réécouté à la télévision, ce pourquoi il est considéré dans le cadre de cette étude.

Les participants Justin et Criquette expliquent que c'est en vieillissant, après avoir été exposés à plus de réalités homosexuelles, que leur regard sur le film a changé et qu'ils ont réalisé que le personnage homosexuel se faisait finalement accepter par son père à la fin du film. Tout dépendant des perceptions et du vécu des participants, on sent autant une incompréhension qu'un rejet des messages véhiculés dans le film. Le drame entourant la sexualité du personnage principal était si grand que les participants le rejetaient et refusaient de s'y identifier. Le participant Valence dit que, malgré qu'il ait eu une famille très ouverte et que l'homosexualité ait toujours été explicitement acceptée dans son entourage, le film l'a quand même marqué en lui présentant l'idée que l'homosexualité pouvait être une menace et qu'elle pouvait, dans des contextes donnés, être l'objet d'exclusion ou de punition.

Selon les participants, des modèles plus inclusifs sont arrivés sur nos écrans dans les dernières années, et ont permis de valider plusieurs choses qu'ils avaient expérimentées par eux-mêmes au fil de leur parcours. On nomme entre autres les émissions *Rupaul's Drag Race* (2009—) et *Sex Education* (2019-2023) qui mettent de l'avant toute l'ampleur de la diversité sexuelle et de ses manifestations. *Rupaul's Drag Race* a entre autres créé des communautés de personnes queers entourant l'émission. Des groupes ont commencé à se rassembler chez des personnes ou dans des bars pour écouter l'émission, les fans se partagent des extraits ou des expressions tirées de l'émission. On y présente également une diversité de vécus et d'identifications sexuelles :

C'est toute venue plus tard. T'sais *Drag Race* ça a confirmé plein de choses. T'sais quand tu commences à écouter *Drag Race*. Quand tu vois ça, c'est là que tu vois tout ce qui t'a manqué, je pense. C'est genre osti c'est l'fun. T'sais le monde [dit] qu'il y en a trop, mais ça reste quand même la seule émission que je vais écouter que c'est une gang d'homosexuels ensemble, différents, comme une multitude. C'est là que tu vois ce qui nous a manqué jeune. Parce que ça ça correspond et on a plein de modèles de gars, de personnes non binaires, de diversité de sexe.

Dans la même ligne de pensée, *Sex Education* est souvent nommée pour avoir décomplexifié plusieurs aspects de la sexualité. Chaque attirance ou préférence sexuelle est présentée au même degré de normalité. Lorsqu'on tente de diminuer une préférence sexuelle, la majorité du groupe de personnages s'oppose pour ramener un équilibre entre les pratiques sexuelles.

J'aurais voulu avoir *Sex Education* à l'adolescence. Parce que tout est décomplexé, parce que tout est simple là-dedans, parce que les jeunes s'accompagnent. Il y a une solidarité entre ces jeunes-là. Juste la fille qui se fait agresser dans l'autobus, puis après ça toute sa gang qui l'accompagne avec pour reprendre l'autobus. Le fait que les adultes veulent aider les jeunes

à mettre en place des trucs pour qu'ils vivent une sexualité saine. [...] Pis, t'sais, la fille qui aime les aliens, qui trippe sur les aliens, est normale dans *Sex Education*. On normalise ces fantasmes-là qui sont un peu champ gauche en faisant comme « Mais c'est correct, t'as le droit d'être ça, t'as le droit d'être lesbienne, t'as le droit d'être trans, t'as le droit de tout. Ça, c'est franchement le fun. » (Huguette)

Ces deux exemples sont arrivés plus tard dans le parcours des participants, à un moment où ils avaient presque tous fait leur *coming out* et expérimenté avec leur identité sexuelle. Toutefois, une bonne partie de ce parcours s'est fait par déduction ou essais et erreurs. Ces représentations sont venues en quelque sorte valider leur vécu. Plusieurs soutiennent qu'ils auraient toutefois aimé avoir ces représentations plus tôt pour les accompagner dans leur parcours plutôt qu'à la toute fin. Ils croient qu'une plus grande quantité ou de meilleures représentations à la télévision leur auraient permis de voir plus tôt les possibilités et oser explorer davantage leur sexualité, avec moins de tabous ou de culpabilité.

4.7.2 Présentation de soi

Les représentations télévisuelles ont également aidé les participants à bâtir l'image qu'ils souhaitent présenter au monde et dans leur quotidien. Pour plusieurs, cette présentation de soi passe beaucoup par le sens de l'humour qu'ils ont bâti, entre autres, à travers la télévision. À force de répéter des citations ou d'écouter le même style d'émission, leur sens de l'humour s'est développé dans la même direction.

Bob l'éponge ça m'a formé en tant qu'humain. Ben je pense que *Bob l'éponge* pis *Le cœur a ses raisons*, mais il y avait quand même un lien dans cette espèce d'humour-là [champs] gauche. C'est bizarre *Bob l'éponge*. Je sais pas s'il y a une association à faire, mais même *Dans une galaxie près de chez vous...* je veux dire encore aujourd'hui c'est ce qui me fait rire. Je pense que si je réécoute *Bob l'éponge* aujourd'hui, je ris encore plus que je riais jeune. (Valence)

Le participant Criquette abonde dans le même sens en disant : « Tu sais, souvent, les émissions que j'écoutais, c'était plus des comédies, ça fait que ça a *shapé* un peu mon style d'humour. C'est des jeux de mots, des jeux de mots visuels, où il y a tout ce qui se passe dans le non-dit. » Si à la base, la répétition des procédés humoristiques des émissions était un procédé pour se connecter avec son entourage, à long terme, elle s'est intégrée dans la personnalité du participant jusqu'à faire pleinement partie de lui. Les participants semblent s'entendre sur le fait qu'ils ont développé ce style d'humour très spécifique inspiré des émissions qu'ils affectionnaient : un humour plus absurde ou qui tire sur l'arrogance, la « bitcherie ». Ce développement du sens de l'humour touche également la thématique de l'émancipation, puisqu'elle a permis à certains participants de passer à travers des périodes plus difficiles et de sortir de leur coquille :

L'humour, c'est quand même quelque chose d'important au niveau de ma personnalité. J'utilise vraiment l'humour comme... dans mes approches, dans mon charisme, mon charme. Puis il y a aussi quelque chose qui me permettait de passer à travers des moments plus difficiles dans mon adolescence. Avant de faire mon coming out, ce n'est pas nécessairement la période la plus... éclaircie, au contraire de sombre, de ma vie. C'était comme pas mal une période *dark* de ma vie, tu sais, comme avant mon coming out, fait que ça me permettait peut-être d'avoir ce moment-là plus léger dans mon quotidien, tu sais, d'avoir de l'humour. (Chace)

Pour d'autres, les représentations télévisuelles leur ont plutôt apporté une manière d'aborder la vie et ses problèmes. Elles ne leur ont pas nécessairement apporté une manière de se présenter, plutôt qu'un regard sur les situations problématiques et des tactiques pour les approcher : « Je pense qu'à la limite, je ressemble le plus à Meredith Grey et sa façon de *coper* avec les situations problématiques, c'est-à-dire boire de la vodka puis danser. C'est pas tant physiquement, c'est pas tant dans l'attitude. Je pense que c'est plus dans le regard par rapport à la vie. » (Merton) Ici, le personnage est un exemple de nonchalance ou de résilience, des traits qui parlent particulièrement au participant et qu'il a, avec le temps, adoptés. Ce dernier dit explicitement qu'il ne se reconnaît pas nécessairement dans le personnage, même qu'il aspirait plus à être comme elle, mais que son regard sur le monde qui l'entoure l'a inspiré et qu'il a travaillé à développer le même.

Enfin, la télévision a eu un impact sur la carrière ou la pratique artistique de certains participants. Dans le bassin de répondants, deux travaillent aujourd'hui dans l'industrie de la télévision et trois pratiquent un art de la scène (improvisation, humour et *drag queen*). Les représentations télévisuelles ont inspiré chacun d'entre eux, à différents niveaux, dans leur pratique respective.

T'sais j'en écris maintenant, c'est sûr que ça a été déterminant pour moi d'en consommer, ça se reflète dans mes univers, dans ce que j'ai le goût de traiter, dans les thématiques que j'ai le goût d'écrire dessus, c'est beaucoup sur la différence, sur l'acceptation, sur devenir une meilleure version de soi-même, accepter ses parties d'ombre. C'est sûr que tout ça vient de ce que j'ai consommé quand j'étais jeune. Pis ça a été influencé par ça. (Justin)

T'sais *fast forward* maintenant je suis *drag queen*. Devenir un personnage le temps d'une soirée, je pense que déjà avec ce que j'avais vu comme télé plus jeune, je pense ça me permettait de mettre des pions pour dire « Bon ben, je vais être capable de créer avec votre n'importe quoi. » (Peter)

J'étais le seul à l'école de l'humour qui était comme « Oh my god! Mon prof c'est Richard Fréchette ! ». Guillaume Chouinard aussi qui joue le designer de costume dans Sophie Paquin

avec qui Éric essaie d'avoir une date pis qu'il s'en va tout le temps. Moi je suis la personne qui va sortir des rôles minuscules de gens. (Huguette)

Les trois participants disent s'être inspirés de tout ce qu'ils ont consommé à la télévision pour construire leur sensibilité artistique. Au même titre qu'ils tentent de reproduire ce qu'ils ont aimé, ils essaient aussi de changer ce qui les a dérangés ou ce qui leur a manqué. La télévision leur a toutefois donné les outils pour développer cette vision de leur pratique et se démarquer dans celle-ci.

En somme, on constate que la télévision a accompagné les participants dans leur développement, rythmant une routine quotidienne. Les émissions de télévision comblaient les trous dans l'horaire et offraient une échappatoire à la vie de tous les jours. Plusieurs figures télévisuelles ont marqué l'imaginaire des participants à l'enfance, qu'ils affectionnent encore aujourd'hui. La télévision leur a permis de découvrir et raffiner leurs goûts. Les participants disent avoir eu peu de modèles d'hommes homosexuels avec qui ils ont connecté ; ces personnages étant souvent présentés de manières exagérées et caricaturales, ou au cœur de situations dramatiques surdimensionnées. Par manque de modèles inspirants, les participants se sont inconsciemment rattachés autour de la figure de la femme forte, qui tient tête aux hommes. À l'inverse, ils se sont détachés des figures représentant une masculinité plus valorisée en société : l'homme dominant, physiquement fort et ayant un potentiel violent. La télévision a également participé à leur découverte de l'attraction, autant sexuelle qu'affective, explorant le fantasme et le désir d'appartenance à un groupe social. Les participants ont navigué à travers ces représentations et se sont construits autant par imitation que par opposition, assimilant des procédés comiques et rejetant ce qui aurait été jugé trop féminin et qui aurait pu dévoiler leur identité sexuelle. Au fil de leur parcours d'affirmation, la télévision leur a donné certains modèles, constructifs et repoussoirs, en leur présentant différents scénarios d'expériences qu'ils allaient vivre. D'un côté, ils ont donc appris une forme d'émancipation à travers les représentations télévisuelles, et d'un autre, ils ont été exposés à des situations ultra-dramatiques particulièrement dans des histoires entourant le coming out.

Ces différentes thématiques font ressortir des expériences parlantes dans le vécu de découverte identitaire des participants, de manière isolée, voire anecdotique. Il est maintenant nécessaire de mettre en commun ces expériences et d'observer l'impact global des représentations télévisuelles dans la construction des participants.

CHAPITRE 5

DISCUSSION DES RÉSULTATS

À la suite de la présentation du contenu des entretiens par thème, on remarque des tendances partagées entre les participants telles que des expériences semblables de consommation télévisuelle et une appropriation de figures et de séries similaires. Sur l'ensemble des entretiens individuels, on constate cinq thèmes convergents : les référents comme procédé d'acceptation par le groupe dominant ; l'humour comme tactique d'affirmation ; une vision troublée du coming out ; la recherche, et le manque, de modèles homosexuels inspirants ; la télévision comme pont avec les stars de la musique. Ces tendances, émergeant des entretiens individuels, ont servi de base à l'entretien collectif pour valider et creuser certains constats. La discussion au cœur de ce chapitre sera structurée par ces thèmes, et tâchera de les approfondir sachant qu'ils ont permis aux participants homosexuels de se construire (personnellement et socialement) à travers la télévision et à partir de leur position marginalisée.

5.1 Adopter les référents dominants comme procédé d'acceptation

5.1.1 Acceptation par des groupes majoritairement hétérosexuels

Comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre précédent, les émissions populaires comme *Le cœur a ses raisons* (2005-2007) ou *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001) ont créé des référents communs chez les participants qui leur ont permis de connecter avec leur entourage, particulièrement le groupe dominant principalement constitué d'hommes cishétérosexuels. Ces deux émissions ont offert quantité de répliques et de scènes marquantes qui circulaient après le visionnement dans les familles et les groupes d'amis. Ces éléments de contenus devenaient ainsi des codes culturels par lesquels les participants ont pu performer une affiliation à un groupe (et un groupe de valeur, ou regroupement esthétique), et sans lesquels ils risquent aussi de s'exclure de ces groupes. Comme ces deux émissions ont connu une grande popularité et étaient écoutées par un bassin important de personnes, elles généraient des référents dominants adoptés par les participants pour se faire accepter socialement. Ce procédé fait écho au langage singulier utilisé par les participant·e·s de *Rupaul's Drag Race* (2009—) qui transmet un système de valeurs et qui est repris par le public fidèle de l'émission (Simmons, 2013). Le participant Justin compare ce procédé à l'intérêt pour le sport, qui peut avoir un effet semblable dans d'autres formes de

groupes. Il agit à titre d'intérêt commun et d'agent liant entre les personnes. S'il ne pratiquait pas de sport, il avait les référents de la télévision pour connecter avec le groupe.

On remarque dans les entretiens que cette tactique a permis aux participants d'éviter, en partie, la marginalité et de connecter avec les valeurs ou groupes dominants dans les environnements de leurs quotidiens. Il a été mentionné qu'une blague ou une réplique issue d'une série populaire était sécurisante puisqu'elle avait déjà été testée et éprouvée. Le participant n'a donc pas besoin de l'inventer de son cru, et risquer d'être mal perçu par le groupe. « Oui parce que, mettons tu écoutes *Dans une galaxie* pis qu'il y a une bonne joke, tu sais que c'est une émission qui est aimée. De réutiliser une intonation pis de te réapproprier une blague, tu sais qu'il y a comme un sentiment commun d'acceptation de ça et qui va faire dire "Ah, il est drôle lui !" » (Peter) En un sens, cet humour inscrit dans les séries a agi comme une sorte de carapace face au monde extérieur pour les participants. Si la blague ne fonctionne pas dans le contexte, la faute est sur la blague ou sur l'absence de la référence, et non sur la personne directement.

Cette connexion avec le groupe dominant se matérialise plutôt dans l'humour que dans le drame. On connecte autour de blagues ou des moments comiques. On semble développer un sens de l'humour commun dans lequel les personnes marginalisées et le groupe dominant se rejoignent. Pour plusieurs, ce processus leur a permis de sortir de leur isolement, ou de leur gêne, et d'amorcer un procédé d'émancipation. À force de répéter ce procédé d'imitation, ils ont développé leur propre style d'humour, inspiré des émissions qu'ils écoutaient, et ont peu à peu bâti une confiance et une aisance à s'exprimer plus librement. Certains disent l'avoir développé dans la pratique de l'improvisation théâtrale, d'autres dans les présentations orales à l'école.

Chez certains, ce procédé est si fort qu'ils n'ont pas nécessairement d'intérêt personnel pour l'émission en question, mais en utilisent les codes pour connecter socialement :

Merton : Personnellement, j'ai jamais trouvé [*Dans une galaxie près de chez vous*] si drôle que ça, mais tous mes amis de gars, ils étaient tellement fixés là-dessus que j'étais comme « Bon ben je vais les sortir, puis je vais les connaître, puis je vais les rire » parce que c'est ça qui est censé être drôle auprès de mes amis de gars, alors que moi, c'est pas les situations qui me faisaient rire. *Le cœur a ses raisons*, oui, je les riais sincèrement, mais d'autres émissions, écoutées par mes amis de gars, mes bros de secondaire, c'est comme... « Ok, c'est là qu'il faut rire. »

Intervieweur : Donc tu le répétais pour faire partie de la gang ?

Merton : Exact.

Dans l'exemple ici, l'action du participant est plus réfléchie qu'intuitive. Il observe un phénomène populaire chez ses amis et se force à y prendre part pour ne pas être exclu du groupe, ou du moins, pour connecter avec celui-ci. Ici aussi, on observe un parallèle fort avec la télé-réalité *Rupaul's Drag Race* (2009—) et la normalisation de l'art drag (Feldman et Hakim, 2020). Son succès a été si fort que des expressions ou des citations tirées de l'émission se sont inscrites dans la culture populaire, sortant même des cercles queers. Les personnes qui reprennent les expressions ne savent peut-être même pas la provenance, mais participent au phénomène de reproduction par la simple popularité de l'expression.

Pour Merton, la télévision est un reflet de la réalité adolescente de son époque. Il observe à la télévision ce que les autres aiment et comment lui-même devrait agir. Il en parle en nommant la chaîne Musique Plus, qu'il écoutait seulement chez sa meilleure amie puisqu'elle n'était pas disponible dans son foyer : « Quand j'attendais chez elle, je me disais "Wow, j'ai enfin accès à de la télé d'adolescent !" Ça fait que c'était le fun de pouvoir être au courant de ce qui se passe dans l'actualité des gens qui me concernent. Parce que sinon, c'était juste de la fiction. » À travers les émissions de Musique Plus, il observe et apprend comment être un adolescent « dans la norme ». La télévision prend un rôle d'éducation sociale dans ce cas-ci.

Pour d'autres, les référents télévisuels leur ont permis de connecter non seulement avec les autres personnes de leur âge, mais également de créer des connexions intergénérationnelles à l'école et à la maison (Bond et Compton, 2015). Les participants l'observent particulièrement avec les adultes qui les entourent : enseignant-e-s, parents d'ami-e-s, chauffeur-euse-s d'autobus, etc. Le participant Peter dit avoir eu l'impression de se faire donner un certain passe-droit parce qu'il était capable de connecter par l'humour avec les adultes qui étaient en position d'autorité. Il raconte par exemple avoir recréé dans le cadre d'un cours d'anglais l'entrevue de Céline Dion à *Larry King Live* lors de l'ouragan Katrina où elle urge les dirigeants d'aller secourir les sinistrés et où elle lance la phrase « Take a kayak! ».

J'étais embarqué à pieds joints sur le bureau de la prof. Elle était morte de rire... Je pense qu'avec la télé, avec ce que j'ai écouté et observé, ce que j'ai aimé des personnages. Je pense que ça m'a permis d'avoir comme un *free pass* parce que n'importe quel autre élève aurait monté sur le bureau la prof pis elle aurait été en sacrement. J'avais les pieds sur les examens des gens, c'était n'importe quoi. Mais elle a ri parce que c'était des références qu'elle avait aussi, qu'on avait tous parce que c'était momentané.

Pour lui, sa connaissance de l'actualité, par l'écoute d'émissions comme *Infoman* (2001—) et *Tout le monde en parle* (2004—), l'a aidé à connecter avec ses enseignant-e-s parce qu'ils partageaient des référents communs, à l'extérieur des référents partagés avec la plupart des personnes de son âge. Ce phénomène résonne chez plusieurs autres participants lors de l'entretien de groupe. Le participant Valence se souvient entre autres s'être lié d'amitié avec son enseignante d'art dramatique au secondaire à cause de leur intérêt partagé pour l'émission *Le cœur a ses raisons* (2005-2007). Expérience semblable chez le participant Huguette qui dit avoir développé des liens forts avec sa professeure de français au secondaire parce qu'ils parlaient chaque semaine de l'émission *Rumeurs* (2002-2008) après le cours. Il se souvient également s'être assis à l'avant de l'autobus à chaque trajet pour parler avec sa chauffeuse d'autobus des derniers rebondissements de l'émission *Occupation Double* (2003—). Il dit avoir développé un lien particulier avec les adultes qui l'ont entouré parce qu'il se sentait davantage compris par ces derniers et explique avoir entretenu certains de ces liens avec le temps :

Je suis allé prendre un café avec un prof du secondaire, pas plus tard qu'à Noël. Moi au secondaire, les gens de ma classe, oui c'était des amis, mais c'était des amis d'école. Je ne *boundais* pas autant avec eux, ils ne m'intéressaient pas, je les trouvais plates. Mais les adultes étaient le fun parce que les adultes embarquaient dans mes affaires, ils avaient des connaissances qu'on pouvait partager. Il y avait quelque chose de plus sécurisant d'être avec les profs pour moi que d'être avec les gens de ma classe.

On constate ici que les intérêts de chaque personne et le choix d'émissions qu'ils font dictent les relations qu'ils développent. Huguette dit avoir consommé beaucoup de téléromans et d'émissions destinées davantage aux adultes. Il pouvait donc être plus difficile pour lui de connecter au même niveau avec les personnes de son âge. Ses intérêts télévisuels l'ont emmené à connecter davantage avec les adultes qu'avec ses camarades de classe. Justin rebondit sur le sujet en ajoutant qu'il y avait quelque chose de gratifiant d'être considéré par les adultes qui les entouraient. Cette position était perçue comme un signe de maturité ou d'excellence.

Bien que le sujet ne semble pas avoir été étudié en profondeur, ces expériences s'alignent avec la croyance que les enfants queers développeraient un attachement particulier avec leurs enseignant-e-s (Greig, 2021). Cet arc narratif a d'ailleurs été exploité dans l'émission *English Teacher* (2024—), diffusée récemment sur la chaîne FX aux États-Unis. Si ce phénomène n'est pas le centre de cette recherche, il serait intéressant de le creuser et de tenter de comprendre la dynamique à l'œuvre. En se basant sur le témoignage des participants à cette étude, on comprend que la figure de l'enseignant offrait une source de réconfort et

participait au sentiment de sécurité. Peut-être que sa position d'autorité offre une protection à l'enfant queer qui sent une menace liée à sa marginalité. Si nous ne pouvons pas nous avancer sérieusement sur des conclusions ici, nous constatons que la télévision est un des liens qui offrent à l'enfant un accès privilégié à l'adulte en position d'autorité, et par le fait même, à un sentiment de sécurité.

5.1.2 Acceptation dans des groupes majoritairement homosexuels et création de familles choisies

On observe un procédé semblable d'acceptation par la télévision au sein de groupes majoritairement composés d'hommes homosexuels (Jackson et al, 2020). Ici, la fonction n'est pas nécessairement de connecter avec le groupe dominant, mais plutôt de se retrouver dans une communauté queer qui partage les mêmes intérêts et référents. Cette dynamique semble, en partie, motivée par le désir de retrouver un sentiment de bande d'amis comme dépeint dans des émissions particulièrement appréciées par les participants.

Radio Enfer a été important. C'était juste l'espèce de côté, même si c'était des comédiens beaucoup trop vieux pour jouer des jeunes, c'était des situations dans lesquelles j'avais envie d'être. C'était une espèce de gang, c'était un rendez-vous télévisuel où j'avais le goût d'être dans cette gang-là. Pis j'avais l'impression de graviter avec eux, que c'était un peu mes amis. Un peu comme le principe des femmes qui ont eu *La Galère*. Je pense que *La Galère* a été fédératrice pour ces femmes-là. Moi *Radio Enfer* a été ça, comme ma gang d'amis. J'en avais là, j'étais pas tout seul. Mais une sorte de modèle. (Justin)

Ce type de discours revient chez la majorité des participants. Plusieurs émissions mettant de l'avant des groupes d'amis ont marqué les participants pour leur représentation de relations d'amitié qui aident à traverser les épreuves de la vie. On pense entre autres à *Friends* (1994-2004), *How I Met Your Mother* (2005-2014), *Tout sur moi* (2006-2011), *Radio Enfer* (1995-2001) ou *La Galère* (2007-2013). Cette thématique résonne avec le concept de famille choisie (*chosen family*), particulièrement présent dans les communautés queers (Jackson et al, 2020). À force de vivre de la marginalisation au sein de leur propre famille, les personnes queers ont appris à développer des liens presque familiaux avec des personnes de l'extérieur de leur famille. Certaines études montrent que l'approbation de la famille choisie a souvent plus d'importance que celle de la famille biologique chez les personnes queers (Blair et Pukall, 2015). Les cinq émissions nommées plus haut montrent, à différents degrés, une forme de famille choisie, dans des cercles majoritairement cishétérosexuels. On constate toutefois une attirance, ou un confort, des participants homosexuels face à ces représentations. Elle donne le pouvoir aux personnes de choisir un entourage qui va les accepter pleinement dans leur marginalité et les accompagner dans les épreuves qu'ils vont traverser.

On observe une situation similaire dans certaines émissions fantastiques, particulièrement des histoires de sorcières où la sororité est au cœur de la série. On nomme entre autres l'émission *Charmed* (1998-2006), où trois sœurs unissent leurs pouvoirs pour défendre le monde des forces maléfiques. Plus récemment, *Agatha All Along* (2024) reprend les codes de la sorcière et du *coven*. Au même titre que les séries nommées précédemment, où les relations d'amitié sont centrales à l'histoire, la fascination pour ces émissions repose sur l'union des personnages et l'appartenance au groupe. Dans ces histoires, les personnages principaux, presque exclusivement féminins ou queers, sont marginalisés et doivent faire leur propre place dans le monde. Cette thématique semble particulièrement résonner auprès des participants homosexuels qui connectent avec cette quête d'appartenance et d'émancipation.

Dans les émissions fédératrices pour les familles choisies queers, *Rupaul's Drag Race* (2009—) est nommée par plusieurs participants pour avoir créé des communautés liées à l'émission. Quand la popularité de la série s'est développée, des bars ont commencé à organiser des visionnements publics des épisodes en direct. Les fans de l'émission ont commencé à se rassembler pour écouter la télé-réalité en groupe au moment même de sa première diffusion (Feldman et Hakim, 2020). Comme la série est connue pour ses rebondissements, elle était le théâtre de spéculations et de surprises au sein de ses fans. L'émission est devenue un référent commun qui a rassemblé des groupes d'hommes gais, comme le décrivent les participants Valence et Chace. C'est à travers les événements d'écoute de l'émission qu'ils ont rencontré d'autres hommes homosexuels et ont bâti des cercles sociaux. Au même titre que les émissions *Le cœur a ses raisons* (2005-2007) et *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001), *Rupaul's Drag Race* et ses nombreuses franchises ont créé un parler spécifique à la communauté de fans de l'émission et avec lequel les personnes peuvent échanger dans un langage bien à eux. Des expressions comme « Miss Vanjie » ou « slay the house down boots », emprunt à la culture de *ballroom*, permettent aux fans de l'émission d'afficher leur appartenance à cette communauté télévisuelle et de connecter avec ses autres membres. Ici, la volonté d'appartenir au groupe est toujours présente, mais dans une communauté précise où les membres vivent des marginalités semblables.

Autre fait notable, pour les participants ayant grandi à l'extérieur de Montréal, la télévision a participé à leur intégration à leur nouvelle ville. « Parce que dans la télé québécoise tout se passe à Montréal. Quand je suis arrivé à Montréal, je reconnaissais les places. Pis je réécoute des séries pis je réalise que cette scène-là a été filmée à côté de chez nous. Ça fait qu'il y a ce sentiment-là de faire partie de ce que je vois à la télé, ce que je n'avais pas chez moi. » (Huguette) La télévision a exposé les participants à la vie

montréalaise dès un jeune âge et a pu, pour certains, faciliter leur intégration après le déménagement. Le participant a déjà des repères et ne se sent pas complètement dépaycé à son arrivée. On remarque que le sentiment d'acceptation par la télévision est autant social que physique, facilitant la connexion de la personne au monde qui l'entoure.

5.2 L'humour comme tactique d'affirmation

5.2.1 L'humour comme défense face au monde

Pour les jeunes hommes homosexuels en pleine quête identitaire, la télévision a également été un modèle de prise de pouvoir, particulièrement à travers les personnages féminins. Dans le discours des participants, on constate que, par manque de représentations jugées crédibles d'hommes homosexuels (McInroy et Craig, 2017), ils se sont rassemblés autour des représentations de femmes. Ce sont ces personnages qui auraient eu le plus grand impact dans leur développement. On identifie toutefois des traits spécifiques aux personnages ayant eu un impact dans leur développement : la femme forte physiquement, la femme forte psychologiquement, l'effrontée, l'arrogante, la surdouée, la résiliente, la marginale. On observe aussi un refus des figures masculines qui répondent aux codes de la masculinité hégémonique : l'athlète, l'homme violent, le bandit, le dominant, le minable, le boss. Ces figures semblent trop proches des groupes dominants de leur entourage, les équipes sportives par exemple, ou de traits qui sont socialement attendus des hommes, mais qu'eux n'incarnent pas.

Dans une société dominée par l'homme cishétérosexuel blanc, les personnages féminins nommés plus haut réussissent à faire leur place et inspirent les participants homosexuels, qui se sentent exclus du groupe dominant. Marra (2020) nomme un phénomène semblable dans l'émission *Scream Queens* (2015-2016). Considérant que la force physique est plus longue à développer et que les pouvoirs magiques relèvent du fantastique, leur défense s'est principalement bâtie dans l'humour : un humour tranchant et sarcastique qui peut déstabiliser l'autre et devenir plus fort que les poings.

Tu prends les personnages de gars dans ces séries-là, c'était des personnages qui étaient en situation de pouvoir, qui étaient drôles parce qu'ils étaient là, mais les femmes qui étaient drôles avaient ce rôle de personnages qui était un peu en dessous, mais qui se remontent un peu avec ça, je pense que c'est peut-être plus ça qui moi personnellement me rejoignait inconsciemment de faire comme OK, cette personne-là même si c'est une femme, elle s'en laisse pas imposer puis elle prend sa place puis elle peut être drôle même si c'est pas ce que le monde attend d'elle. (Huguette)

On nomme entre autres le personnage de Roxanne, interprété par Chantal Baril, la patronne de l'émission *Km/h* (1998-2006), qui se démarque par son attitude prétentieuse et ses répliques cinglantes. Elle tient tête au personnage principal interprété par Michel Barrette qui entre souvent en confrontation avec son personnage. Certains participants disent avoir été attirés par cette force de caractère qui la laisse impassible, lorsque confrontée à des attaques des personnages masculins. Son statut hiérarchique dans l'entreprise présentée dans l'émission lui donne le pouvoir de répliquer au personnage principal, qui lui transgresse la hiérarchie, et de ne pas s'en laisser imposer. Pour les participants, il y a quelque chose d'inspirant dans l'attitude de supériorité du personnage. Une sorte d'ouverture sur une réalité où ils ne sont pas voués à être dominés. Ils découvrent que l'humour et la répartie deviennent à la fois une manière de divertir et un moyen d'affirmation.

J'allais pas nécessairement juste baser ma personnalité sur ces personnages-là, mais clairement des fois je savais que dans une situation donnée, je pourrais dire telle affaire et ça allait faire rire, donc clairement ça m'a influencé. La comédienne qui jouait la boss dans *Km/h*. Je fais un lien avec des personnages de femmes fortes ou en position de pouvoir même dans l'humour. C'est elle qui décidait pis elle avait des lignes assassines. Ça fait que dans l'humour autant positif que plus pour se défendre aussi. (Peter)

Ce phénomène fait directement appel à la notion de performativité du genre théorisée par Butler (Baril, 2008). Ici, les participants observent des comportements inspirants et tentent de les intégrer et de se les approprier dans un processus plus ou moins conscient. La performativité du genre associé à la personne est alors déviée en partie : malgré que la personne s'identifie comme homme, elle va emprunter des traits à la féminité pour adapter sa présentation de soi et s'affirmer tout en se rapprochant de son ressenti profond. C'est ce qui permet aux participants d'apprendre des traits de personnages féminins qu'ils affectionnent particulièrement pour se bâtir une confiance et une protection face au monde.

On retrouve le même phénomène avec des personnages comme Valérie Blais qui joue son propre rôle dans l'émission *Tout sur moi* (2006-2011). Elle se démarque par son attitude agressive, présentée avec humour, et à son insouciance face au monde qui l'entoure. Aux dires de participants, le personnage semble inarrêtable et dénonce les injustices avec ferveur. Nous la voyons entre autres pourchasser un étranger dans la rue pour lui lancer un muffin à la tête parce qu'il a fait un commentaire désobligeant à son égard (S1.E12). Nous la voyons user de techniques d'autodéfense sur une directrice de théâtre qui ne veut pas la laisser assister à une première parce qu'elle est arrivée en retard (S1.E6). Au cours de la troisième saison de l'émission, nous la suivons jusqu'en prison pour s'être attaquée à Guy A. Lepage parce qu'il a ridiculisé

un personnage qu'elle a joué. Même parmi d'autres criminelles plus imposantes, elle réussit à faire sa place en milieu carcéral.

Le participant Huguette mentionne son attirance pour ce trait que l'on retrouve aussi dans le personnage d'Hélène Charbonneau, interprété par Geneviève Brouillette, dans l'émission *Rumeurs* (2002-2008). « J'ai toujours rêvé d'avoir la spontanéité pis la *quickness* du *punch* d'Hélène Charbonneau dans *Rumeurs*. Il y a deux semaines, Geneviève Brouillette était au Mado pis j'étais encore impressionné. » Pour lui, la répartition du personnage lui offrait une protection supplémentaire, et il dit avoir travaillé cet aspect en se développant. Même principe avec le personnage interprété par Marie-Hélène Thibault dans *Catherine* (1999-2003), la colocataire blasée, arrogante et agressive.

On observe des traits communs chez tous les personnages nommés ici : ce sont toutes des femmes avec un caractère fort qui ne semblent pas se laisser déstabiliser par les autres. On remarque une agressivité chez ces femmes, un trait davantage associé à la masculinité (Campbell et Muncer, 1987). Il semble donc y avoir une interrelation entre la démonstration d'agressivité et le genre dans la réception des participants : chez l'homme, elle nous repousse ; chez la femme, elle nous attire. On sent quelque chose de libérateur dans l'expression de l'agressivité chez la femme. Comme si elle exprimait une résistance à la domination et une affirmation devant l'homme qui ne lui offre pas de validation juste ou satisfaisante. Même si les participants ne disent pas explicitement s'être sentis inférieurs à la majorité, ils disent avoir eu le sentiment d'être exclus du groupe dominant et de ne pas répondre aux codes de masculinité qu'on leur a appris. Cette façon d'asseoir son autorité sans toutefois glisser dans l'imitation d'expression typiquement masculine, mais plutôt inspirée de la colère de personnages femmes, leur a offert une voie performative, une manière de prendre leur place sans avoir à travestir leur sentiment profond ou leur identité.

5.2.2 L'humour pour traverser les périodes difficiles

D'un autre côté, les participants disent s'être approprié l'humour des personnages pour traverser les périodes plus difficiles, comme sorte de bouclier contre les épreuves, à l'instar des lecteurs de bande dessinée de superhéros chez Macé (1995). Selon le participant Merton, ce style d'humour se traduit par l'autodérision, autant envers la personne elle-même que ce qu'elle vit. Même si la personne doit surmonter plusieurs embûches, elle dédramatise la situation en diminuant le problème et en l'abordant avec légèreté. Il l'exprime ici avec le personnage de Meredith Grey, interprété par Ellen Pompeo, dans la série *Grey's Anatomy* (2005—) :

De jouer sur l'autodérision de certains personnages aussi, oui, je pense que ça peut avoir joué sur mon humour. Parce que c'est des gens qui, en bout de ligne, étaient drôles, même si c'était grave, même si ce qu'ils vivent est super problématique et qu'ils sont seuls, ils ont toujours gardé un sens de l'humour, ils ne s'apitoient pas sur leur sort, ils sont toujours à la limite de l'autodérision. Un côté d'autodérision par rapport à la vie en général pis ce qui se passe. Ça oui, je pense que ça a pu avoir un impact dans mon développement. C'est absurde. J'aime ça. [...] Des fois, elle est dans sa grosse dépression pis genre... elle va faire des jokes sur ça pis des jokes sur la vie alors que genre c'est super grave, ce qui se passe autour d'elle. Chez elle, il y a cette dédramatisation constante.

Pour le participant, cette attitude lui permet de prendre un recul sur la situation qu'il vit et de la remettre en contexte. Peut-être que dans le moment où il est plongé dans ce problème, il a l'impression que la vie s'arrête, mais en prenant un pas de recul et en regardant la situation avec autodérision, il se rappelle que la vie continue et que ça fait partie de l'absurdité de l'existence. Il le perçoit comme une sorte de mécanisme de défense pour ne pas s'effondrer à chaque épreuve : « Tu sais, c'est un mécanisme de défense à la base. Ben, je sais pas, on dirait que c'est comme une espèce de "Hey, je suis plus fort que tout ça", tu sais, je suis capable d'en rire, je suis capable de m'élever au-dessus de la mêlée grâce à ça. Pis ça me définit pas au bout de la ligne. »

On retrouve le même type de phénomène chez les participants qui ont nommé *La Galère* (2007-2013) dans les émissions qui les ont particulièrement marqués. Même si les femmes de l'émission traversent des moments difficiles, elles se tiennent et abordent les situations avec légèreté. Il y a quelque chose d'inspirant pour les participants dans leur choix de vivre une vie de famille atypique et de rejeter la présence masculine. Au fil des épisodes, nous observons les quatre femmes apprendre à jongler avec les exigences familiales, dans une sorte de microsociété matriarcale et dans le rejet de l'omniprésence de l'homme. Ici aussi, l'émission agit comme une sorte de modèle d'émancipation pour certains hommes homosexuels. Elle montre qu'il est possible de vivre à l'extérieur du cadre qui leur a été enseigné et qu'il est possible de trouver le bonheur à l'extérieur du modèle de famille nucléaire hétérosexuelle. L'humour de l'émission aide à dédramatiser les situations et rend cette réalité plus accessible.

En somme, on remarque que l'humour est le principal trait que les participants ont tiré de la télévision. À l'observation répétée de procédés humoristiques, ils ont réussi à l'intégrer à leur personnalité et s'en servir comme arme ou comme bouclier face aux dangers qui les entourent. Que ce soit de manière plus offensive, avec l'apprentissage d'une répartie ou d'un rythme comique, ou de manière plus défensive, en pratiquant l'autodérision, ils ont développé un système de présentation de soi où les mots s'opposent à la force

physique. Cet aspect de leur personnalité leur a permis de gagner en confiance et d'assumer les forces de leur marginalité, leur permettant d'échapper à certaines oppressions et de faire leur place dans une société où l'hétérosexualité est considérée comme étant la norme et où l'homosexualité peut être perçue comme une faiblesse.

5.3 Une vision troublée du coming out

5.3.1 Le coming out présenté comme expérience traumatisante

Lorsque questionnés sur les scènes de coming out dans les séries, tous les participants s'entendent pour dire que la télévision a eu un impact dans leur propre processus d'affirmation. Toutefois, la nature de cet impact varie grandement d'un participant à l'autre (McInroy et Craig, 2017). Si certaines représentations ont accompagné le participant dans l'annonce de son homosexualité à son entourage, d'autres ont participé à construire une vision biaisée du coming out, repoussant l'annonce et augmentant significativement le niveau de stress qui y était lié.

Pour la plupart, les participants percevaient l'annonce de leur homosexualité comme un moment beaucoup plus dramatique qu'il s'en est révélé, comme l'exprime ici le participant Merton :

Oui, je pense que j'ai eu beaucoup plus peur de le faire à cause de l'image qui était présentée à nous. Puis justement, j'ai dû prendre des pincettes et trouver dans ma tête des stratégies pour comment le dire, dans quels mots le dire, puis à quel moment. Même si techniquement, je savais que ça allait bien se passer. Oui, mais généralement, c'est pas censé. J'ai généralisé l'expérience du coming out à cause de la télé.

Cette image d'un coming out explosif et flamboyant a été construite notamment à travers des scènes comme celle du film *C.R.A.Z.Y.* (2005), où le personnage principal interprété par Marc-André Grondin hurle son aveu à son père (Michel Côté) en pleurant sous la pluie alors que la rumeur de son homosexualité vient de causer une bagarre au mariage de son frère, ruinant l'événement heureux. Son père lui demande alors de quitter, dans un acte de rupture du lien parental. On nomme également une scène de *Degrassi : La nouvelle génération* (saison 3, épisode 4, 8 octobre 2003) où le personnage de Marco (Adamo Ruggiero) est mis au pied du mur par son meilleur ami Spinner (Shane Kippel) alors qu'il vient de refuser un rendez-vous avec une étudiante populaire de l'école. Ici aussi : cris, larmes et rejet occupent l'écran quand le personnage de Spinner, ouvertement homophobe, rejette et abandonne son meilleur ami après l'annonce forcée de son homosexualité. S'ensuit une saison complète où le personnage vit de l'homophobie et du rejet au quotidien, lorsque tous ses collègues de classe apprennent son homosexualité. Ces scènes ont été

marquantes pour plusieurs participants, leur faisant croire que le coming out était, par défaut, une scène fondamentalement dramatique. Après la projection de la scène de *Degrassi* décrite plus haut, le participant Peter dit : « Je m’attendais à quelque chose de même. Ça a tellement été plate finalement ! ». Après avoir visionné ces deux exemples, ou d’autres histoires semblables à la télévision, les participants s’attendaient à devoir vivre un moment déchirant avec leurs proches et possiblement se voir abandonnés par ces derniers s’ils souhaitaient briser leur secret. Pour certains, cette perception du coming out a repoussé leur annonce par peur de vivre de grandes douleurs. Pour le participant Chace, réagissant lui aussi à la scène de *Degrassi*, ce moment a, au contraire, précipité son annonce : « J’avais peur, justement, de me rendre au point où est-ce que j’allais être mis au pied du mur, pis que genre j’allais exploser. Pis que quelqu’un me force à faire mon coming out. Il fallait que je le dise avant que quelqu’un le fasse pour moi, ou que quelqu’un m’oblige à le dire. »

Pour d’autres, le coming out a été repoussé parce qu’ils ne se reconnaissaient pas dans les personnages homosexuels qu’ils voyaient à la télévision. Ces personnages, parfois stéréotypés au profit de la série, causaient des commentaires ou des blagues déplacées de proches des participants, famille ou amis. Le participant Valence, par exemple, était attentif à la réaction de ses parents à la vue de ces personnages homosexuels :

Moi je me souviens d’avoir écouté la télé et d’avoir étudié la réaction de mes parents quand tu voyais Jean-Lou passer à la télé. Parce que je savais qu’il était gai et j’étais comme... Comment mes parents réagissent quand il y a une personne qui est gaie qui est à l’écran ? C’est l’une des raisons pourquoi j’ai fait mon coming out tard, parce que j’avais tellement des réactions contradictoires entre ce qu’ils disaient et leur réaction.

Le même participant se remémore également des blagues faites à l’égard des personnes homosexuelles dans des émissions animées pour adultes comme *Les Simpsons* (1989—) ou *South Park* (1997—). « J’ai tellement d’amis du secondaire qui faisaient des jokes sur les personnages qui étaient “fifs” là-dedans. Ça, je pense pas que c’était des représentations qui m’ont ben gros aidé. Je veux pas être caricaturé comme ces personnages-là. » Donc même si le participant avait un entourage présent, il craignait que l’annonce de son homosexualité change la perception de ses proches à son égard, se basant sur ce qu’il voyait à la télévision. De son point de vue, il aurait à subir le poids de ces commentaires et blagues qu’il entendait sur les personnages homosexuels suite à son annonce. Ne souhaitant pas être exclu de ses groupes sociaux, il a préféré garder son orientation sexuelle secrète pendant quelques années avant de faire l’annonce à son entourage. Expérience semblable du côté du participant Merton qui observait les situations

dramatiques entourant le coming out et qui se demandait si, par défaut, il allait être ostracisé s'il annonçait à ses proches son homosexualité :

Parce que beaucoup d'émissions de télé abordaient le coming out comme étant quelque chose d'effrayant, de gros, et souvent il y avait beaucoup d'histoires négatives. Tu te prépares au pire dans ces situations-là, pis ça crée un peu plus de stress. Aussi, je me retrouvais pas nécessairement dans les personnages gais parce qu'ils étaient très... Souvent, ils étaient très efféminés ou très... avec de nombreux problèmes, pis... T'sais, ils étaient déjà *bullied* avant de faire leur coming out, souvent, pis moi, j'étais comme, ben, c'est pas ma situation. Est-ce que ça devrait l'être ? Donc je vais prendre des précautions pour ne pas être comme le personnage.

Les participants notent également que les représentations dramatiques du coming out et du rejet de la personne homosexuelle ont aussi un impact sur les parents ou sur leurs proches. Certains disent que, par souci de protection, les parents étaient inquiets de l'annonce de l'homosexualité de leur enfant par peur qu'il se fasse ostraciser. « Maman m'a dit qu[e mon père] n'a pas dormi de la nuit après parce qu'il travaillait en usine pis comme, t'sais, lui des commentaires homophobes, il entendait ça constamment dans son milieu de travail. » (Hugette) D'après le participant Valence, cette perception viendrait elle aussi, du moins en partie, de représentations télévisuelles :

Des fois, des représentations comme ça où, mettons, les gais sont mis en danger, j'ai l'impression que ça a eu un impact sur mes parents aussi. Il y a plein d'arguments que mes parents [ont dits], quand j'ai fait mon coming out, c'était beaucoup genre « Maintenant on sait comment les autres vont te percevoir. » Pourquoi vous ne faites pas des représentations où les parents et où tout le reste de la société vont accepter ces personnes-là pour ne pas être en danger ?

Ce témoignage a été appuyé par d'autres participants lors de l'entretien collectif, clamant qu'ils ont eu à expliquer à leurs parents que l'annonce était plus paisible que ce qu'ils voyaient à la télévision et qu'ils ne se sentaient pas en danger. On constate que les représentations queers ont un impact et sur les personnes directement touchées, ici, les hommes homosexuels, mais également sur leurs proches et que ces derniers participent à la construction de sens autour de leur orientation sexuelle. Dans les témoignages, on entend un désir de ne pas vouloir déranger ou choquer la famille lors de l'annonce, d'éviter qu'elle s'inquiète, de ne pas briser l'ordre établi.

L'impact est d'autant plus fort puisque les personnes touchées et leurs proches ne partagent pas nécessairement les mêmes intérêts télévisuels, et ne sont donc pas exposés aux mêmes représentations. (Buetti, 2016). Par exemple, certains participants ont nommé avoir développé peu d'intérêt pour les

téléromans dramatiques, qui étaient plutôt écoutés par leurs parents. Ces émissions pouvaient aussi inclure des représentations d'homosexualité, plus ou moins dramatiques, et participer à la construction d'une compréhension de la réalité homosexuelle par la famille. L'homme homosexuel et sa famille ont alors leur propre perception de l'homosexualité et du coming out dans les médias, mais ne partagent pas nécessairement les mêmes référents. L'un peut être plus dramatique ou plus léger que l'autre, créant un décalage entre la personne touchée et ses proches, ou simplement une incompréhension de son vécu. Dans son témoignage, le participant Valence dit souhaiter voir davantage d'histoires homosexuelles dans une famille où la personne est traitée comme toutes les autres et où l'histoire n'est pas centrée sur son orientation sexuelle, son annonce et sa marginalisation. Ces représentations pourraient, à son avis, faciliter l'acceptation de l'homosexualité autant par la personne concernée que par sa famille.

Et cette vision dramatique du coming out ne se limite pas uniquement à la télévision de divertissement, mais s'applique également aux médias d'actualité (Raymond, 2003). Le participant Criquelette se remémore un moment qui a bouleversé son annonce à sa famille après avoir vu un témoignage dans les nouvelles :

J'ai fait [mon coming out] le jour de ma fête et je me suis dit qu'il fallait que je donne une date. [...] J'étais tombé sur un article, peut-être un an avant que je fasse mon coming out. C'est un monsieur qui racontait qu'il avait 55-60 ans et qu'il a fait son coming out à cet âge-là. Il avait une femme, 2-3 enfants, une maison. Pas détruit sa vie, mais ça a complètement chamboulé sa vie. Puis j'étais comme, je peux pas me rendre à ce stade-là parce que sinon ça va être bien trop de changements, ça va être bien trop rough.

5.3.2 Des discours constructifs à propos du coming out

Même si les participants disent s'être construit une image biaisée du coming out en réaction aux histoires qu'ils voyaient à la télévision, plusieurs disent que certaines séries ou émissions les ont accompagnés dans leur démarche vers l'annonce. Le participant Criquelette nomme entre autres la télé-réalité *Rupaul's Drag Race* (2009—) pour la pluralité des vécus mis de l'avant. Dans chaque épisode, un segment montre les artistes drags qui se confient sur leur vie personnelle, sur leur parcours et sur les embûches qu'ils ont dû surmonter (Shetina, 2018). On aborde notamment le coming out sous de multiples facettes, passant de l'abandon total par les familles à des histoires inspirantes d'acceptation des parents. Et comme il est courant que des participant-e-s reviennent dans d'autres saisons ou d'autres franchises, leurs histoires évoluent et les fans de l'émission peuvent suivre le développement des artistes auxquel-le-s iels se sont attaché-e-s lors de leur première participation. On voit alors des personnes se réunir avec leur famille après avoir été séparées ou des personnes ayant développé une paix d'esprit avec leur orientation sexuelle ou

leur identité de genre, notamment avec le coming out et la réaffirmation de genre de personnes trans. Cette multitude de vécus montre qu'il y a plus qu'un chemin vers l'acceptation et apprend aux personnes concernées qu'il est impossible de pleinement contrôler son coming out. Et si certains participants ont commencé à écouter cette télé-réalité après leur annonce, ils disent s'être sentis accompagnés dans le début de leur vie homosexuelle. L'émission les a aidés à faire la paix avec leur marginalité.

Pour d'autres, l'inspiration est venue de la fiction, dans des émissions plus marginales où la diversité sexuelle était abordée de front (Avila-Saavedra, 2009). On nomme entre autres l'émission *Queer as Folk* (2000-2005) qui a été un pilier pour un groupe d'hommes homosexuels, dont le participant Justin qui s'est reposé sur cette série pour faire son coming out :

Au début des années 2000, que ça soit sur un diffuseur... je pense que c'était un diffuseur public. Pis moi je faisais mon coming out en même temps que je commençais à écouter cette série-là faique je me suis reconnu dans ce personnage-là de Justin, qui était le petit bébé qui découvre son homosexualité qui va faire sa place là-dedans, qui est dans une gang qui est pas de son âge, ce que moi aussi je vivais. Faique je me suis beaucoup reconnu pis j'ai fait mon coming out avec cette série-là. C'est sûr que pour moi ça reste un attachement émotif à cette série-là super super important.

Cette série a été charnière pour quelques participants pour sa représentation plus crédible des vécus queers. Ici, l'homosexualité et le coming out sont des thèmes centraux à la série, mais sont présentés du point de vue des personnes queers. Les adeptes se sont davantage reconnus dans les personnages comparativement aux histoires queers qu'ils avaient l'habitude de voir dans les émissions de grande écoute. Le personnage gai n'est pas caricaturé pour le bien de l'histoire ayant comme seule fonction d'être un moteur comique ou dramatique. Les vécus sont perçus comme ayant plus de nuances et présentés avec une plus grande sensibilité envers les personnes touchées.

D'autres se sont tournés vers des contenus en ligne pour trouver des histoires de coming out auxquelles se rattacher, notamment en suivant des créateurs de contenu sur YouTube (Davis et Needham, 2008). Comme ces youtubeurs créent des contenus récurrents, les personnes qui les suivent développent une sorte de relation de confiance avec eux. C'est le cas entre autres du participant Criquette qui trouvait dans ces vidéos une ouverture sur le monde homosexuel et un modèle auquel se rattacher dans son processus d'affirmation :

Ça, ça m'a aidé dans mon coming out. Parce que justement, c'était des personnes, des vraies personnes qui vivaient des vraies affaires pis qui faisaient des vrais coming outs. Fait que je trouvais que c'était plus intéressant que dans des histoires. Pis dans des histoires, on n'en voyait pas beaucoup. Pis quand t'en voyais, ben c'est ça. C'est genre, c'est le *comic relief*, ou t'sais, une histoire un peu bof où tout le monde rit de lui.

Ce témoignage fait écho à l'étude de McInroy et Craig (2017) qui ont constaté que les adultes émergents LGBTQ connectent davantage avec les créateurs de contenu en ligne puisque ces contenus sont créés directement par les personnes touchées. Elles parlent ou sont influencées par leur propre vécu, et l'histoire n'est pas imaginée, scénarisée, produite puis jouée par des personnes à l'extérieur de la communauté queer. Le cas qui nous intéresse ici parle directement de l'étape du coming out. Le participant s'est nourri de témoignages d'autres jeunes hommes homosexuels qui racontent leur parcours et expliquent comment ils l'ont vécu : les étapes, les appréhensions, le moment de l'annonce et les répercussions. Le participant s'est développé un cadre qui lui a permis de se projeter et de sentir qu'il appartient à une communauté de personnes qui ont toutes traversé cette étape, trouvant le courage de faire sa propre annonce. Dans le cadre de cette étude, les participants ont uniquement été questionnés sur les contenus audiovisuels, répliquant partiellement les codes de la télévision, sur des plateformes d'écoute gratuite comme YouTube. Les contenus créés et publiés pour les réseaux sociaux n'ont pas été considérés.

Au final, tous les participants s'entendent pour dire que les représentations télévisuelles ont eu un certain impact sur leur coming out, leur apportant parfois du courage, parfois de l'appréhension. Et même dans les histoires fictives très dramatiques entourant l'annonce de l'homosexualité d'un personnage, certains y ont trouvé une sorte de contre-inspiration : « Je ne peux pas dire que ça a été difficile, c'est un impact positif. Voici les guidelines, voici comment ça devrait se passer. Ça peut juste mieux aller que dans la télé. » (Valence)

5.4 À la recherche de modèles homosexuels inspirants

Sur le sujet, les participants notent un manque de représentations qu'ils nomment comme étant crédibles ou provoquant un sentiment d'authenticité, particulièrement à la télévision traditionnelle. Selon leur perception, les histoires d'hommes homosexuels ont manqué de nuances et ils ont l'impression que ces personnages ont été instrumentalisés au profit de l'histoire, soit pour y ajouter un aspect comique ou un aspect dramatique. Ils ont trouvé difficile de s'identifier à ces personnages parce qu'ils étaient incapables

de se projeter dans leur vécu. « C'est pour ça je pense que je me suis raccroché à des personnages féminins forts plus qu'à des personnages queers, c'est parce que je les trouvais grotesques. » (Justin)

Cette instrumentalisation des personnages homosexuels a été observée et analysée par d'autres chercheurs et chercheuses, dont Avila-Saavedra (2009) qui s'est attardé au personnage de Will dans *Will and Grace* (1998-2020). Pour l'auteur de cette étude, le personnage principal reflète le traitement des hommes homosexuels à la télévision de cette époque : le personnage adhère aux valeurs capitalistes, il appartient à une classe privilégiée et sa vie sexuelle est sous-entendue, mais jamais montrée.

L'image homosexuelle est présentée d'une manière acceptable pour une audience hétérosexuelle en renforçant les valeurs traditionnelles de famille, monogamie et stabilité. La plupart des connotations érotiques d'homosexualité ont été éliminées. Les personnages gais en particulier sont seulement bienvenus dans l'espace médiatique de masse tant qu'ils n'induisent aucun désir ou pratique sexuelle. [Traduction libre, p. 8]

Pour l'auteur, lorsque présenté de cette manière, le personnage homosexuel n'apparaît pas comme une « menace » et peut être plus facilement accepté par le public majoritaire hétérosexuel. Les histoires homosexuelles sont diluées pour éviter de se couper d'une partie du public, et conséquemment, d'une source de revenus publicitaires. Dans ces cas, l'homme homosexuel est réduit à un outil scénaristique au profit de l'histoire.

C'est ce phénomène que les participants semblent observer quand ils décrivent un manque de représentations d'hommes homosexuels crédibles à la télévision. Mais au-delà de l'histoire, ces derniers sentent une déconnexion entre les personnes qui produisent les émissions, les scénarisent et interprètent leurs personnages et leur propre vécu. Les équipes de production n'appartenant pas à la communauté queer dépeigneraient leur propre vision de l'homosexualité, jouant sur les stéréotypes, plutôt que de s'intéresser au réel vécu des personnes homosexuelles. Cet aspect se refléterait souvent dans le jeu, avec une interprétation trop grosse, voire caricaturale. « On dirait que cette espèce de gang-là de personnages, c'est vide. En même temps, c'est du comique, mais je trouvais qu'il manquait d'intériorité, il manquait un petit peu de sérieux, de *struggle*. » (Merton) Les participants expliquent avoir été à la recherche de personnages auxquels se raccrocher qui leur donneraient l'impression d'être vus et compris. Lorsqu'ils sentent que l'interprétation ou la scénarisation est superficielle, ils décrochent et se referment sur leur marginalisation.

L'une des premières figures homosexuelles phares est le personnage d'Éric Bernier dans *Tout sur moi* (2006-2011) (Chanady, 2020). « Il est gai. C'est [dépeint] comme gai, mais il n'est pas *over the top*. Il est *over the top* parce que c'est Eric Bernier, mais il n'est pas... Il a d'autres caractéristiques que d'être gai. On ne parle pas du coming out. C'est juste ses aléas de sa vie de comédien gai. » (Justin) Dans cette émission, l'acteur joue son propre rôle dans des situations inspirées de sa propre vie et de celles de ses amies Valérie Blais et Macha Limonchik. Au cours des cinq saisons, nous pouvons l'observer dans son quotidien d'homme homosexuel, acteur et vivant à Montréal. Cette série est particulière puisqu'elle brouille la limite entre l'acteur et son personnage. L'aspect métatextuel est important ici puisque les trois acteur-ric-e-s principaux-ales jouent dans des émissions de fiction en parallèle et sont reçu-e-s en entrevues pour parler de la série. Pour que l'effet soit réussi, leur interprétation doit être la plus fidèle possible à leur personnalité de tous les jours. C'est la crédibilité de cette représentation qui a permis au public d'hommes homosexuels et à certains participants de s'identifier au personnage d'Éric Bernier. Soudainement, ces derniers partagent des référents de l'émission qu'ils ne voient pas ailleurs : les noms des bars du Village gai de Montréal, les défis de rencontrer dans la communauté gaie, vieillir comme homme gai, les quiproquos dans des milieux masculins majoritairement hétérosexuels, les lieux de rencontres, les saunas, les *darkrooms*, etc. Le public homosexuel peut alors se projeter dans la vie du personnage et partager ses joies, ses peines et ses défis.

Par manque de modèles homosexuels inspirants, les participants affirment s'être imaginé des relations homosexuelles impliquant des personnages hétérosexuels. Ils espéraient qu'un de ces personnages soit en réalité homosexuel.

Mais, tu vois, maintenant que j'y réfléchis, j'avoue que j'avais quand même une envie de *storyline* gai, par contre. Je me souviens que je voulais qu'il y ait des personnages gais dans ce que j'écoutais. J'étais comme, voyons, je peux pas croire que tout le monde est hétéro, pis comme, je m'imaginai justement que ça serait le fun si lui pis lui, ils se ramassent ensemble un moment donné pis qu'ils s'embrassent. (Chace)

Le participant Huguette renchérit en citant la série *Les Parent* (2008-2016) : « J'aurais aimé ça qu'un des trois gars des Parent soit gai. Il y en avait trois. Pourquoi les trois, faut qu'ils soient straights ? Pourquoi tu peux pas nous en donner un dans cette famille-là, qui sortait de ce rôle hétéronormatif de comme, les trois gars avec le père qui aiment la pizza, pis le hockey, pis blablabla. » Au cours de l'entretien, on sent dans son discours une frustration de se sentir écarté de ces modèles familiaux classiques. Comme si un enfant homosexuel dans une émission familiale devait obligatoirement devenir le centre de l'histoire.

Donc plutôt que d'attendre de se faire présenter des histoires homosexuelles, les participants ont préféré s'inventer leurs propres histoires à partir des personnages qu'ils affectionnaient particulièrement.

Cet aspect est d'autant plus fort que certaines émissions entretiendraient, de manière volontaire ou involontaire, des indices d'une attirance entre des personnages de même sexe. Ce phénomène de *queerbaiting* a notamment été observé dans les séries *Sherlock* (2010-2017) (Sheehan, 2015) et dans l'univers des films *Marvel* (Jankowski, 2022). Dans son court article *Queerbaiting in the Marvel Cinematic Universe*, Elizabeth Jankowski explique que, par manque de représentations queers dans les médias, les personnes 2SLGBTQIA+ tendent à s'attacher à des personnages qui répondent à certains codes queers plutôt qu'à des représentations plus explicites. Plusieurs films ou séries par exemple vont entretenir une connexion particulière, voire intime, entre deux personnages de même sexe sans jamais les présenter comme étant clairement homosexuels. C'est ce que Jankowski définit comme étant du *queerbaiting*, qu'on pourrait traduire par « appât queer ». Le procédé peut s'exécuter à travers de petits indices camouflés dans le scénario, des interactions entre certains personnages ou même par l'allusion à la possible identité sexuelle d'un des personnages lors de la tournée de presse pour faire la promotion du film. Un test que propose l'auteurice pour reconnaître le *queerbaiting* est de changer le sexe d'un des deux personnages. Si la même situation est perçue comme de la romance entre un homme et une femme, c'est qu'on est fort probablement confronté à du *queerbaiting*.

L'auteurice avance que Marvel utiliserait consciemment ce procédé pour attirer un public queer sans avoir à se mouiller et possiblement aliéner son audience la plus fidèle, voire de se couper d'un marché mondial. Elle le nomme comme suit : « Queerbaiting is used to bring in a queer audience and take their money without giving them actual representation. » (p.83) Il est donc attendu qu'une partie de l'audience se sente flouée ou utilisée en lui proposant constamment des histoires queers des plus diluées. Il est encore plus choquant pour les fans queers que certains personnages présentés dans les films ou dans les séries soient des adaptations directes de personnages queers dans les bandes dessinées. On note entre autres les exemples de Loki, présenté comme étant bisexuel et fluide dans son identité de genre dans les bandes dessinées, à qui on a coupé presque entièrement son identité queer dans la série éponyme sur Disney+ (2021-2024). On note également les personnages d'Okoye et de Valkyrie, deux femmes queers dans les bandes dessinées. Les actrices respectives affirment avoir filmé des scènes mettant de l'avant leur diversité sexuelle, mais que ces scènes ont toutes été coupées au montage final pour ne laisser qu'un sous-entendu très subtil de leur identité queer. Les raisons soulevées par les créateurs des films et séries sont

généralement que l'arc narratif n'avait pas sa place dans le film et qu'il était une diversion au propos principal. Une autre relation souvent nommée par les auteurs et autrices est celle de Steve Rogers (Captain America) et Bucky Barnes qui reproduisent une sorte d'archétype de « demoiselle en détresse », où Captain America est toujours en train de se battre pour sauver son ami qui a été cérébralement reprogrammé pour servir le clan ennemi. En interchangeant le sexe de Bucky, on y voit directement l'histoire type du chevalier qui sauve la princesse du dragon.

De son côté, Maria Meluso (2020) parle plutôt d'*homoerotic gaze* dans l'univers cinématographique Marvel, une sorte de compromis ou d'intersection entre le *queerbaiting* et le *queer male gaze* (Piontek, 2021). Également inspiré du *male gaze* de Mulvey (1975), l'*homoerotic gaze* mettrait l'importance non pas sur le désir du public envers les personnages, mais plutôt sur la relation d'intimité entre des personnages de même sexe. L'érotisation des personnages passerait davantage par des connexions exclusives, mais platoniques. Nous l'avons vu dans l'exemple nommé plus haut de la série de films *Captain America* (2011-2025) où les personnages de Steve et Bucky vivent une relation d'amitié très forte depuis plus de 100 ans, les personnages ayant été préservés dans un sommeil profond pendant une bonne partie du siècle puis réanimés. Les deux personnages vivent une complicité exclusive, voire intime. Malgré ces arcs narratifs homoérotiques, Meluso avance qu'ils servent, en fin de compte, à renforcer l'hégémonie hétéronormative. Les deux personnages masculins sont finalement séparés et Steve Rogers retourne dans le temps pour retrouver la première femme de qui il est tombé amoureux et qu'il pensait ne jamais retrouver.

Un autre exemple significatif est celui du superhéros Thor qui est présenté comme étant très confiant dans sa sexualité et flirtant avec le personnage de Star-Lord, dans le but unique de faire rire le public. Tous deux sont pris dans des peines d'amour interminables après avoir perdu leur amour dans des films précédents, ce qui les pousse à prendre des décisions impulsives qui vont fortement affecter l'histoire des films. Thor se voit présenter un potentiel amoureux féminin, le personnage de Valkyrie qui est connu dans la base de fans comme étant un des principaux personnages queers des bandes dessinées. Malgré leur grande complicité, chacun des deux personnages masculins aspire à des idéaux purement hétérosexuels et renforcent l'histoire type de « regagner » l'amour qui leur a été enlevé, la femme étant ainsi présentée comme un trophée ou comme l'aboutissement ultime de la quête du héros.

Si on applique ces deux procédés à un niveau plus général, on peut observer le même type de dynamiques dans les émissions nommées par les participants, telles que *Le Loup-garou du campus* (1999-2002), *Les*

Frères Scott (2003-2012), *Une grenade avec ça ?* (2002–2011), *How I Met Your Mother* (2005–2014) ou *Friends* (1994–2004). Ces émissions présentent des duos ou des groupes d'hommes hétérosexuels qui vivent des amitiés privilégiées, voire intimes. L'allusion à l'homosexualité est toujours présentée de manière comique, tenant pour acquis que les personnages ne sont pas attirés l'un envers l'autre. Toutefois, si on fait le test de Jankowski (2022) et qu'on change le genre d'un des deux personnages, une romance hétérosexuelle serait fort possible dans la plupart des émissions nommées ici. Ces dynamiques fortes entre personnages masculins ont entretenu le désir des participants d'être exposés à des relations homosexuelles dans les émissions qu'ils affectionnaient particulièrement.

Il nous semble important toutefois de noter une évolution dans la présentation de la masculinité dans des séries plus récentes. On parle entre autres de la série *Scream Queens* (2015-2016), parodie des *slasher movies*, qui s'est amusée avec les codes d'identités sexuelles et de genre dans un contexte de comédie-horreur (Marra, 2020). Le participant Crique cite entre autres des scènes qui se déroulent dans les douches de l'école où des personnages masculins se présentant comme hétérosexuels explorent leur attirance l'un envers l'autre. On nomme également l'émission *Elite* (2018-2024), série dramatique espagnole qui suit les tensions entre deux groupes d'étudiants, un de la haute classe sociale et l'autre de classe sociale ouvrière, au sein d'une école secondaire. La série s'est fait remarquer pour sa nouvelle représentation de l'hétéronormativité, les personnages principaux hétérosexuels se retrouvant à plusieurs reprises dans des relations sexuelles ou affectives homosexuelles (Díaz-Fernandez, 2022). Ici aussi, les participants se sont accrochés aux représentations d'affection entre hommes qu'ils n'avaient pas l'habitude de voir dans d'autres séries. Ces deux séries proposent des représentations d'homosexualités beaucoup plus explicites que les autres émissions auxquelles les participants ont été exposés lors de leur développement. Elles sont également arrivées à un stade plus avancé de l'exploration de leur identité sexuelle.

Dans leur recherche de représentations homosexuelles crédibles, les participants ont exploré d'autres types de séries ou de médiums. Le participant Chace par exemple dit avoir écouté la série *Física o Química* (2008-2011), série dramatique espagnole, dans laquelle il retrouvait des représentations d'homosexualité même s'il ne parlait pas la langue de la série. L'émission n'étant pas disponible sur les chaînes de télévision au Québec, il la cherchait sur des sites d'écoute en ligne étrangers : « J'ai trouvé ça sur des affaires qui auraient pu te donner 183 virus. Mais à un moment donné, je suis tombé là-dessus et j'étais comme, ayoye, enfin des personnages qui me rejoignent un peu plus, même si c'est en espagnol. » Comme nommé plus

haut, le participant Criquelette lui s'est plutôt tourné vers les créateurs de contenu sur YouTube. Il était abonné à des chaînes et retournait voir les vidéos des mêmes créateurs qui documentaient leur vie en vidéo.

C'est dans le temps où il y a eu vraiment un *boom* de *channels*, de youtubeurs. Il y en avait une couple là-dedans qui étaient gais ou qui étaient en processus de faire un coming out. Je me souviens, il y avait Connor Franta, qui était un youtubeur aussi, qui l'était pas et qui disait à tout le monde qu'il l'était pas, qu'il n'était pas gai. Et il a fait son coming out. Ah ben, on suit à peu près la même histoire, il a à peu près le même âge que moi pis genre il est en train de vivre son coming out en ligne. Ça a été comme des... des histoires le fun parce que j'ai vraiment l'impression qu'on se suit. On a le même âge, on a le même... pas nécessairement toujours le même parcours, mais presque.

Ici, le participant s'est attaché davantage au contenu parce qu'il était créé par une personne directement concernée. Le contenu ne passait pas par un processus de transformation, de production et de scénarisation, mais était raconté par une personne qui vivait en ce moment ces enjeux. Cette recherche de contenu par et pour des personnes queers rappelle l'étude de McInroy et Craig (2017). Pour d'autres, la recherche d'un sentiment d'authenticité dans les représentations homosexuelles s'est faite du côté de télérealités qui mettaient de l'avant des participant-e-s de la diversité sexuelle. On nomme entre autres *Tila, célib et bi* (2007-2008), une télérealité dans laquelle l'animatrice, Tila Tequila, cherchait l'amour autant auprès de participant-e-s hommes que femmes. Le participant Chace dit avoir trouvé l'émission « complètement nulle », mais il continuait de l'écouter pour voir des personnes ouvertes à explorer leur sexualité à l'extérieur de la norme. Il ajoute que la pornographie homosexuelle a davantage participé à sa conception de l'homosexualité que la télévision traditionnelle, n'y trouvant pas de représentations explicites d'homosexualité pour l'aider dans son développement. « À part des modèles de gars que je trouvais beaux ou qui m'intéressaient, est-ce que j'ai vu, genre, des couples ? Ça a vraiment été long, je pense, avant d'avoir vraiment des exemples. »

Au final, l'ensemble des participants partagent le manque de modèles de personnes ou de relations homosexuelles à la télévision dans leur développement. Ils ont l'impression d'avoir bricolé leur compréhension de l'homosexualité à partir des bribes d'histoires qui leur étaient données. C'est à l'âge adulte, après avoir fait leur coming out, qu'ils ont réellement embrassé leur identité sexuelle en intégrant des groupes d'hommes homosexuels et/ou en trouvant des représentations télévisuelles plus marginales. Ils observent toutefois beaucoup plus d'histoires queers à la télévision aujourd'hui et disent qu'ils auraient souhaité avoir ces modèles en grandissant. Ils n'ont pas nécessairement l'impression que leur parcours

d'affirmation aurait été complètement différent. Leur affirmation se serait toutefois peut-être faite plus rapidement et avec moins d'anticipation s'ils avaient été exposés à davantage d'histoires positives et inspirantes entourant l'homosexualité.

5.5 Quand la télévision fait corps avec la musique populaire

En parallèle de la télévision, plusieurs participants disent avoir construit leur personnalité à travers la musique qu'ils écoutaient, autre aspect des *cultural studies* (Dhaenens, 2015) qui n'est pas central dans le cadre de cette recherche. Toutefois, on remarque que la télévision a agi comme pont entre les participants et les pop stars qu'ils admiraient. La chaîne Musique Plus revient dans presque toutes les habitudes d'écoute des participants à l'enfance et à l'adolescence. « J'ai été plus influencé, je te dirais, au niveau de la musique que des émissions, de manière générale, dans mon adolescence. C'est vraiment là qu'il y a eu un shift. Toutes mes questions au niveau homosexualité, c'est là aussi que ça s'est forgé. C'est pour ça qu'il y a eu un intérêt plus fort au niveau musical. Justement, avec des émissions à Musique Plus, ça nourrissait un peu ce besoin-là. (Chace) »

Cette chaîne diffusait entre autres les nouveautés musicales et les meilleurs vidéoclips de l'heure. Certains participants avaient une écoute assidue pour voir le dernier vidéoclip de leurs idoles musicales. « Le jeudi soir, c'était *Quoi de neuf* je pense, c'était les nouveaux vidéos pis à toutes les semaines j'espérais qu'il y en ait un nouveau d'Avril Lavigne. » (Valence) Pour le participant Merton, c'était également l'endroit pour être exposé à la culture de masse et voir ce qui était *cool* chez les jeunes de son âge à cette époque. Il y développait des référents communs pour continuer à être accepté et à se démarquer dans son groupe social.

La grande différence que notent les participants dans leur rapport à la télévision et à la musique, c'est qu'ils pouvaient apporter avec eux les chansons qui les faisaient sentir bien et les écouter dans une plus grande intimité, même si les artistes qu'ils écoutaient étaient davantage associés à des goûts féminins et auraient pu trahir leur identité sexuelle : « On a été dans le début de l'âge de l'Internet aussi. Fait qu'on commençait à aller trouver ces chansons-là sur Internet et les mettre sur son MP3. Je pense qu'il y a plus d'éléments qui viennent de la musique qui aurait shapé ma vision de l'homosexualité. » (Valence) On nomme entre autres Rihanna, Britney Spears, Beyoncé, Lady Gaga, Avril Lavigne, Katy Perry : toutes des artistes qui ont accompagné les participants dans leur découverte identitaire. Le participant Valence se souvient d'avoir trouvé du courage dans l'écoute de l'album de Rupaul, qu'il voyait aussi à la télévision :

« Quand t'es gai pis t'es pas out encore pis c'est la seule espèce de voix que tu entends qui te dit que c'est correct, que tu n'es pas différent, que tu es fort, que tu es capable, que tu es bon. Ça m'avait quand même pas mal supporté. » Ici aussi, comme auprès des représentations télévisuelles, les participants se rattachent davantage à des figures féminines. Ils disent avoir trouvé une certaine force dans ces chansons et un modèle pour faire leur place dans un contexte dominé par l'hétéronormativité. Contrairement à la télévision, qui devait généralement être écoutée dans une pièce commune, un endroit où d'autres personnes pouvaient observer ce qu'ils écoutaient, la musique pouvait être consommée de manière plus solitaire, sur un lecteur MP3 ou un lecteur de disques. Les participants retrouvaient donc un refuge plus sécuritaire pour consommer les artistes qu'ils aimaient à l'abri des regards des personnes qui les entouraient.

Et lorsque les participants pouvaient écouter la télévision en toute intimité, plusieurs se sont réfugiés dans les vidéoclips. C'était l'occasion de voir leurs idoles musicales en action et de mieux comprendre l'histoire derrière les chansons. Ce format aurait été plus propice à aborder de front des sujets marginaux, comme l'homosexualité.

Pour moi, c'est vraiment l'époque genre *Fireworks* et *Born This Way*. Ça a vraiment été comme l'expression de soi, « sois toi-même, tu peux être qui tu veux ». C'est la première fois justement qu'ils abordaient des sujets comme l'homosexualité. Justement, si on regarde plus en télé, le vidéoclip de *Fireworks* : première fois qu'il y a deux gars qui s'embrassent pis ça fait des petits *fireworks*. *Born This Way* aussi, je ne l'ai plus en tête le vidéoclip, mais beaucoup de représentations de la communauté, de la diversité sexuelle et de genre. Fait que c'est ça aussi les premiers, mes premiers en tout cas, exemples visuels. Je te dirais que ça a creusé mon intérêt par rapport à ça, parce que je me reconnaissais peut-être plus. (Chace)

La représentation de la diversité sexuelle semble plus commune dans le format du vidéoclip et ces vidéos participeraient à négocier l'hétéronormativité, comme l'explique Dhanaens (2015). Comme le vidéoclip est plus éphémère et qu'il n'y a pas de nécessité de développer un arc narratif de longue envergure, on semble y permettre davantage de représentations de la diversité sexuelle. Le protagoniste queer est presque anonyme puisqu'il n'existe que le temps de la vidéo, s'il n'est pas interprété par l'artiste de la chanson. Pour les participants, le clip musical a donc été un nouvel endroit où ils pouvaient être exposés à des modèles qui reflétaient davantage leur vécu homosexuel.

Pour d'autres participants, la musique à la télévision a été l'occasion de développer leur culture musicale et de raffiner leurs goûts. On note entre autres l'émission *La Fureur* (1998-2007) et la version québécoise

de *Star Académie* (2003—) qui ont été phares pour plusieurs participants. En plus de les exposer à une culture musicale populaire, ces émissions prenaient souvent le rôle de rendez-vous télévisuel familial et étaient une occasion de célébrer devant la télévision. Il y avait un aspect rassembleur d'écouter les chansons du moment et de les chanter en chœur avec les personnes à la télévision. Le quatrième mur était partiellement brisé et l'émission s'invitait dans le foyer des participants. Plus particulièrement avec des émissions comme *Star Académie* (2003—), c'était également l'occasion de découvrir le showbizz et les arts de la scène. On y voyait défiler des personnes connues, on y observait les rouages d'un spectacle, on voyait la progression des participant-e-s. On observe le même type de fascination pour des émissions comme *Mixmania* (2002-2014) et *Phénomia9* (2003) qui invitaient des jeunes à apprendre les aléas des métiers de chanteur et de danseur dans des spectacles de variété ou de comédie musicale. Comme les protagonistes de ces télé-réalités étaient près en âge des participants à l'étude, ils et elles agissaient comme modèles et comme guides dans les métiers de la scène. Ces derniers sont d'ailleurs nommés à quelques reprises dans les représentations pour lesquelles les participants ont développé une attirance sexuelle ou émotive. Ils pouvaient facilement se projeter dans leurs histoires et s'identifier à leurs parcours.

Le cas de l'émission *Glee* (2009-2015) est intéressant puisqu'il semble diviser les participants sur deux aspects analysés dans le cadre de cette étude : si la présence centrale de la musique dans l'émission les attire, les représentations non crédibles du vécu queer les repoussent. Pour le participant Huguette, la représentation caricaturale des personnages queers et l'aspect exagéré ou *camp*, d'après la définition de Susan Sontag (1964), auraient pu être trop révélateurs de sa propre homosexualité. Il a donc préféré se distancier de cette émission malgré son attrait pour les numéros musicaux. Pour le participant Valence, l'émission avait des aspects intéressants, mais comme il n'était pas attiré par les numéros musicaux, l'exagération des situations la rendait difficile à écouter : « *Glee*, j'ai écouté une ou deux saisons, mais je pense que je n'ai pas embarqué non plus parce que je n'étais pas dans le genre *musical theatre camp*. Mais c'était bon. Je n'ai pas haï ça, mais c'est d'avoir à faire forcer l'histoire pour qu'elle tourne vite. Ça commence à être un peu intense. Le *storyline* fait pas trop de sens. » Leurs propos font écho à l'étude de Dhaenens (2012) qui s'est intéressé à la représentation de l'homosexualité dans l'émission. Au terme d'une analyse textuelle, il avance que les personnages homosexuels se présentent soit en victime du système hétéronormatif ou aspirant à ces valeurs hétéronormatives. Les personnages homosexuels qui réussissent sont ceux qui adhèrent à l'hégémonie de genre et rejettent les traits qui seraient associés à l'homosexualité ou au queer. Le chercheur reconnaît que quelques personnages réussissent à s'affranchir de l'oppression hétérosexuelle et vivre heureux dans leur marginalité après plusieurs saisons d'embûches

et d'intimidation. Cette représentation de l'homosexualité viendrait nourrir les valeurs hétéronormatives avançant que le chemin le plus facile est celui de la soumission au modèle dominant. L'émission est donc le théâtre de situations exagérées, voire loufoques, où les personnages homosexuels sont constamment intimidés ou dénudés de traits queers, ce qui a inconsciemment rebuté une partie des participants à cette étude.

À terme, on constate que la musique a joué un rôle important dans l'attrait des participants pour certaines émissions ou chaînes, et que c'est à travers cette musique qu'ils ont trouvé le plus de représentations homosexuelles auxquelles se rattacher. La musique a également contribué à leur attachement à la télévision et au développement de leur propre culture musicale. On voit que, bien que cette étude se concentre spécifiquement sur les représentations télévisuelles, les différentes formes de culture populaire sont poreuses et communiquent entre elles. On ne peut pas isoler un candidat dans une seule forme médiatique puisqu'il évolue dans une réalité complexe où s'entrecroisent différentes formes de divertissement incluant la télévision et la musique, mais aussi le cinéma, la littérature, la bande dessinée, le théâtre, etc. Il est toutefois intéressant d'observer les ponts entre ces différentes formes d'art et de constater le rôle de la télévision dans cet écosystème médiatique.

On constate que les représentations télévisuelles ont eu un impact à différents niveaux dans le processus d'affirmation des participants homosexuels. Comme ils n'étaient pas majoritairement représentés dans la culture populaire, ils ont dû apprendre, de manière détournée, à se faire accepter dans le groupe dominant avec leur marginalité. Cette acceptation a entre autres passé par des référents communs populaires. En partageant les mêmes anecdotes, c'est comme si les personnes homosexuelles montraient qu'elles parlaient le même langage que le groupe dominant. Le groupe de participants a aussi dû bâtir la confiance d'intégrer, ou parfois d'affronter, le groupe dominant masculin cis-hétérosexuel. Cette confiance, ou cette défense, s'est développée par l'intégration de l'humour tranchant et parfois effronté des personnages féminins à la télévision. À l'inverse, la télévision a aussi participé à ralentir le processus d'affirmation de certains participants par la présentation de scènes particulièrement dramatiques, notamment entourant le coming out. La télévision a cette tendance à présenter l'annonce de l'homosexualité dans des scènes dramatiques où l'annonce est la cause d'un émoi, certaines émissions utilisant ce filon dramatique sur plusieurs

épisodes. À force d'être confrontés à ce type de scène, les participants ont développé une grande anticipation quant à leur propre annonce, la retardant pour certains.

Les participants s'entendent pour dire qu'ils ont manqué de modèles d'hommes homosexuels avec lesquels connecter. À leurs yeux, les histoires tournant autour de l'homosexualité ont dépeint l'homme homosexuel comme un simple instrument comique ou, au contraire, comme le créateur de drames. Ils n'ont pas eu l'impression d'avoir accès à des histoires où l'homme homosexuel était présenté dans toute sa complexité humaine et où l'homosexualité n'était pas son seul facteur d'identification. Enfin, comme les *cultural studies* sont un champ d'étude transdisciplinaire, on remarque un pont entre la télévision et la musique populaire. Les participants se servaient de la télévision pour observer leurs stars de la musique préférées et se bâtir à travers ces dernières.

CONCLUSION

À terme, et à l'instar de plusieurs analyses de représentations télévisuelles, je souhaite que les résultats de l'étude puissent aider à sensibiliser les producteurs, réalisateurs, scénaristes et diffuseurs à l'impact des figures télévisuelles sur les jeunes personnes queers et à l'importance de faire des choix de production réfléchis. Toutefois, cette recherche ne prend en compte que le vécu des milléniaux gais au Québec. Il serait intéressant de poursuivre ces travaux et de tenir la même recherche avec des personnes appartenant à d'autres segments de la communauté 2SLGBTQIA+.

Cette recherche a pour objectif de comprendre comment les hommes homosexuels milléniaux ayant grandi au Québec se sont construits à travers la télévision et également d'identifier les figures qui ont eu un impact particulier. Des entretiens semi-dirigés avec sept hommes homosexuels nés entre 1990 et 1995 nous ont permis de faire ressortir des tendances dans leur parcours d'affirmation identitaire quant à leur sexualité.

À la lecture de la littérature traitant des représentations queers à la télévision, on constate que peu d'études se sont intéressées spécifiquement à l'impact de l'absence de représentations crédibles sur le public touché. Plusieurs auteur·rice·s notent le manque de représentations de certains groupes de minorités sexuelles, mais peu creusent les chemins afférents dans la construction identitaire. Par exemple, la construction de l'humour par les personnages féminins est fortement ressortie lors des entretiens, mais n'a pas été particulièrement élaborée dans les autres études consultées. On voit ici que les participants ont dû prendre des chemins secondaires et défricher des sentiers dans leur quête identitaire, le chemin principal ne les représentant pas.

Il est intéressant de noter l'attraction des participants pour les mêmes contenus télévisuels, principalement québécois et américains. La popularité des émissions nommées semble avoir canalisé une grande attention médiatique, ce qui fait que les participants ont, en grande partie, des référents communs. On voit donc des titres se répéter d'une personne à l'autre : *Dans une galaxie près de chez vous* (1999-2001), *Le Loup-garou du campus* (1999-2002), *Buffy contre les vampires* (1997-2003), *Histoires de filles* (1999-2009), *Km/h* (1998-2006), *Le cœur a ses raisons* (2005-2007). À ma connaissance, ce type d'étude qui part des habitudes de consommation du public étudié et qui analyse globalement les ponts dans le traitement de plusieurs émissions aux styles différents n'a pas été tenu au Québec. Elle permet une

meilleure compréhension de la culture queer de cette génération au Québec qui s'est construite à travers un assemblage d'émissions québécoises et américaines, principalement comiques et fantastiques.

Par un amalgame des concepts de représentations et de performativité, on observe comment les participants ont tiré des traits de personnages et se les sont appropriés pour développer leur présentation de soi. Ce procédé leur permet de retenir uniquement ce qui leur plaît chez les personnages et de se faire accepter dans le groupe dominant tout en échappant à une posture hégémonique dans laquelle ils ne se reconnaissent pas. Les concepts de médiation et de remédiation nous permettent d'observer comment les participants s'approprient des figures de l'extérieur de leur génération, des émissions en rediffusion par exemple, ou de leur culture première, dont des contenus américains et internationaux. Ces procédés leur permettent de partager des référents avec des personnes d'autres générations ou d'aller chercher des représentations qui reflètent davantage leur vécu dans des contenus plus marginaux.

Sur le plan méthodologique, la combinaison d'entretiens individuels et d'un entretien de groupe a permis de recueillir d'abord le vécu de chaque participant, puis de valider ce parcours avec d'autres personnes semblables. Ce dernier entretien a mis les participants en discussion et en confrontation sur leurs parcours respectifs. S'il a permis de valider plusieurs pistes, par des discours semblables et une approbation commune, il a aussi servi à mettre en lumière la singularité de chaque vécu queer. Pour une même représentation, nous avons accès à sept perceptions, ou réceptions, différentes. Au final, le sentiment face à la représentation pouvait se ressembler d'une personne à l'autre, mais la compréhension pouvait être complètement différente. La discussion a aussi provoqué une plus grande réflexion et une plus grande introspection. Les participants se voyaient et se découvraient dans le discours des autres personnes.

L'accent mis sur la langue française ne semble pas avoir causé de frein ou de questionnements chez les participants. Ils ont tous dit avoir écouté la télévision en français dans leur jeunesse, visionnant également des émissions anglophones traduites en français. L'écoute d'émissions en anglais est venue plus tard dans leur parcours. Aucun participant n'a exprimé de différence de perception par rapport à la langue. Toutefois, comme tous les participants venaient d'un milieu francophone, ils partageaient sensiblement les mêmes référents.

Dès les entretiens individuels, on remarque que la télévision a eu une place privilégiée dans le développement des participants, agissant parfois comme refuge pour se couper du monde extérieur. Les

représentations du quotidien, jugées plus banales, sont rejetées au profit d'émissions fantastiques ou de comédies à travers lesquelles les participants peuvent davantage s'évader. Certaines figures télévisuelles ont servi de modèles pour les participants, qui ont appris à se développer à travers des procédés d'imitation et d'opposition. L'humour prime dans le choix d'émissions des participants, leur donnant des outils d'affirmation personnelle pour briser les barrières de leur marginalité et connecter avec le groupe dominant. Par manque de représentations crédibles d'hommes homosexuels, les participants se sont davantage rattachés à des figures de femmes fortes, rejetant la figure d'homme hégémonique perçu comme étant dominant, sportif et parfois violent. Les participants disent avoir voulu s'éloigner des modèles dominants de masculinité auxquels ils étaient appelés à répondre. Ils ont également rejeté les figures homosexuelles au comportement caricatural ou vivant des expériences trop douloureuses par incapacité de s'y identifier. D'ailleurs, tous les participants observent un manque flagrant de modèles constructifs d'hommes homosexuels à la télévision au cours de leur développement.

À défaut de miser sur la force physique, les participants ont appris l'humour et la répartie des personnages de femmes qui tiennent tête aux hommes comme procédé d'affirmation face à la domination hétéronormative. C'est en développant ces armes verbales qu'ils ont pu s'émanciper avec plus de confiance. Les référents communs, fruits des émissions particulièrement populaires du moment, ont permis aux participants de connecter avec leur entourage et de se faire accepter dans des groupes plus dominants. Ces référents ont aussi permis de tisser des liens intergénérationnels et de connecter avec les adultes en position d'autorité.

La télévision a été un espace d'exploration du désir et de l'attirance sexuelle pour les participants. Si certains personnages masculins ont agi comme fantasmes, d'autres ont plutôt été des modèles de relations amoureuses ou amicales qu'ils ont souhaité reproduire. La télévision a eu cet effet d'émancipation chez les participants qui ont tiré des modèles pour construire leurs propres goûts et leur propre personnalité. Elle a servi de vitrine sur les stars de la musique pop du moment, participant à développer leurs goûts musicaux à travers la télévision. Toutefois, cette émancipation est venue avec un sentiment de devoir cacher ses goûts, pouvant être jugés trop féminins ou révélateurs de leur homosexualité, avant d'avoir pleinement accompli leur parcours de découverte identitaire. Ce sentiment s'est d'ailleurs reflété au moment du coming out que les participants ont particulièrement anticipé après avoir écouté des scènes dramatiques entourant l'annonce de l'homosexualité à la télévision.

Les contenus télévisuels ont également offert un contexte de création d'autres espaces de socialisation dans la construction d'une identité queer. Les participants se sont rassemblés autour de contenus communs et ont bâti des communautés autour de référents propres à elles. Ces espaces ont pu créer un contexte favorable et sécuritaire à l'émancipation et à la découverte de soi.

À la lumière de ces constats, on observe que la télévision a bel et bien eu un impact dans le développement des hommes homosexuels milléniaux. Toutefois, par manque d'histoires et de personnages représentatifs des réels enjeux des hommes homosexuels, ces derniers ont dû fabriquer leurs propres modèles et se projeter dans des personnages d'orientations sexuelles et de genres différents. Cette construction en marge du modèle hégémonique a pu créer des confusions dans leur développement et participer à une vision amplifiée de la réalité. On le remarque surtout dans l'annonce de l'homosexualité qui serait représentée de manière beaucoup plus dramatique qu'elle l'a été pour les participants.

L'un des aspects les plus criants des témoignages est le manque de modèles crédibles d'hommes homosexuels à la télévision au début des années 2000. Les figures d'hommes homosexuels de cette époque sont jugées comme étant trop caricaturées ou trop dramatiques. Les participants ont trouvé difficile de s'accrocher à des modèles masculins et se sont plutôt développés par déduction. Ils envient, d'une certaine manière, les nouvelles générations d'avoir accès à une plus grande diversité d'histoires queers. Et même s'ils reconnaissent qu'il y a eu du progrès du côté des représentations queers à la télévision, ils remarquent encore plusieurs faux pas :

On voit les efforts qui sont faits au Québec pour essayer de dépeindre une plus grande diversité. Qui est faite avec une sensibilité plus grande parce qu'on demande l'avis de ces communautés-là. Non seulement ils prennent part à l'écriture, mais ils sont aussi consultants et, pour le vivre de l'intérieur, on a besoin de ça. En donnant plus de place à des réalités plus sensibles, on vient rejoindre plus de personnes pis on les amène dans ce monde-là aussi.

Mais la télé au Québec en général va très très mal parce qu'on se bat contre des géants internationaux comme Netflix où il y a encore plus de permissions pis ils ont moins cette police de la vertu là en termes de, pas de *wokeness* pis tout ça, mais en termes de poli pis de doux. Nos séries sont douces, sont propres et c'est pas tout le temps la réalité. C'est une réalité améliorée qui ne rejoint pas tout le temps les bonnes personnes. On se bat contre *Euphoria* pis nous on a *Premier trio*. Mais c'est propre en est. On est frileux sur des termes ou des situations. C'est encore blanchi par les personnes dirigeantes, même si le projet est fait par les personnes de la communauté ou une personne racisée, la personne dirigeante au-

dessus de tout ça va être une vieille personne blanche qui peut tirer ou non la plug⁴. On n'a pas le choix, si on veut vivre, c'est la télé, c'est notre identité. (Justin)

On insiste beaucoup sur l'importance d'une télévision québécoise en santé, qui nous représente. Les participants reconnaissent que c'est à travers les émissions d'ici qu'ils ont appris la culture ; qu'ils ont réellement l'impression d'appartenir. Ils aimeraient que notre télévision ait l'ambition des émissions américaines d'explorer des réalités plus marginales, de choquer, de questionner et de faire avancer les idées reçues. Lorsque questionnés sur leurs souvenirs de télévision forts, les participants se rassemblent systématiquement autour de la télévision québécoise. Les émissions américaines sont venues plus tard dans leur développement. C'est d'abord avec la télévision québécoise qu'ils se sont développés, et ils se désolent de la voir dépérir au profit des grands joueurs américains.

L'étude présentée ici s'intéresse à un échantillon limité et uniquement aux personnes vivant à Montréal afin de faciliter la collecte de données et de concentrer l'interprétation sur des personnes ayant un vécu similaire. Toutefois, ce vécu risque d'être très différent d'une personne vivant dans un grand centre urbain ou dans une plus petite communauté. Il serait d'autant plus intéressant de faire une recherche comparative en rassemblant des hommes homosexuels de l'extérieur de Montréal, vivant dans de plus petites municipalités du Québec. Elle permettrait notamment de voir si, confronté aux mêmes représentations télévisuelles, le participant se construit différemment selon le contexte dans lequel il évolue.

Il est important de noter que les participants ont pu être confrontés à une limite de mémoire dans la recherche de représentations ayant eu un impact dans leur développement. Ils étaient conscients du contexte de recherche académique dans lequel ils se confiaient et ont possiblement adapté leur discours à ce contexte. Il est bien sûr impossible de vérifier s'ils se sont confiés avec une complète transparence ou si leur témoignage a été teinté par le contexte académique.

Bien que la recherche présentée ici tire des pistes de réflexion sur l'impact de la télévision dans le développement de personnes queers, elle ne s'intéresse qu'aux hommes homosexuels d'une génération

⁴ À noter qu'au moment d'écrire ces lignes, le directeur des Émissions dramatiques et des longs métrages de la Société Radio-Canada est un homme racisé. Sans invalider les propos du répondant, cet exemple montre que le travail de l'hégémonie est complexe et que des représentations perçues comme plus conservatrices peuvent être entérinées par des personnes issues de groupes marginalisés.

donnée. Il serait pertinent de tenir le même modèle d'étude auprès des autres communautés de la diversité sexuelle qui ont chacune leur propre parcours d'affirmation. Selon Chanady (2020), les femmes lesbiennes ont connu la plus grande hausse de représentations télévisuelles après les hommes homosexuels. Ces dernières étaient-elles plus fidèles dans leur représentation du vécu des femmes homosexuelles ? Les téléspectatrices s'y sont-elles davantage identifiées ? La représentation des personnes trans a connu une grande transformation dans les dernières années, notamment avec des séries comme *Euphoria* (2019—) qui mettent davantage l'accent sur le vécu de la personne plutôt que de la réduire à son simple sexe biologique. Est-ce que ces représentations ont changé la perception du vécu des personnes trans ? Y ont-elles trouvé des modèles ? Et avant même ces nouvelles représentations, se sont-elles davantage construites à travers des modèles hégémoniques de leur sexe choisi ou ont-elles elles aussi fabriqué leurs propres modèles à travers divers types de représentations ? Existe-t-il des modèles fidèles de réalité bisexuelle ? Les personnes bisexuelles se sont-elles construites parallèlement à travers des personnages féminins et masculins, homosexuels et hétérosexuels ? La non-binarité est encore très peu représentée à la télévision. Cette absence participe-t-elle à un sentiment d'invisibilisation des personnes non binaires ? À une incompréhension de cette réalité par les personnes cishétérosexuelles ? Même questionnement pour les personnes *two-spirits*, réalité particulièrement mécomprise à l'extérieur des communautés autochtones. Le même type de questionnement se pose pour les personnes asexuelles, intersexes, demisexuelles, fluides. Et dans son ensemble : avons-nous des modèles fondamentalement queers, qui reflètent toutes les subtilités et la fluidité associées à ce rejet de la cishétéronormativité ?

Les questions quant à l'identité sexuelle sont nombreuses et complexes. Il est primordial, à mon sens, de les traiter en profondeur, individuellement en fonction de la réalité propre à chacun des segments. Certains touchent le genre et d'autres l'orientation sexuelle appelant à deux degrés d'interprétation différents. Les chercheur-euse-s en études queers ont encore un grand terrain à défricher pour refléter fidèlement le vécu de chacune de ses communautés dans la littérature scientifique.

À terme, mon souhait est que cette étude permette de sensibiliser sur l'impact des représentations télévisuelles sur le public et sur la construction de stéréotypes visant des communautés précises. J'ai la forte impression que de nombreux stéréotypes ont collé aux hommes homosexuels, et à toutes les personnes appartenant à la diversité sexuelle, en partie à cause de leur représentation à la télévision. À mon sens, avec la portée de ses productions médiatiques, l'industrie de la télévision a le devoir éthique de représenter les personnes de la diversité sexuelle avec fidélité et respect pour changer le regard du

public et offrir une meilleure compréhension de leurs réalités respectives. La représentation de la diversité sexuelle non seulement est essentielle dans le développement des personnes touchées, mais participe à une meilleure compréhension de leur vécu et une plus grande acceptabilité par les groupes dominants cishétérosexuels. Face à ce constat d'échec de représentation des réalités queers à la télévision dans les dernières années, il est primordial que l'industrie télévisuelle amorce une réflexion sur ses propres biais par rapport à la sexualité de ses personnages et consulte les personnes concernées pour en arriver à une télévision plurielle, inclusive et représentative de la richesse de son public.

ANNEXE A
LISTE DES ÉMISSIONS NOMMÉES

3X Rien (2003-2006)
13 Reasons Why (2017–2020)
19-2 (2012–2015)
Annie et ses hommes (2002-2009)
Au retour des oies blanches (7 février 1971)
Bons baisers de France (2005-2010)
Buffy contre les vampires (1997-2003)
C.R.A.Z.Y. (2005)
Catherine (1999-2003)
Chambre en ville (1989 à 1996)
Charmed (1998–2006)
Chez Denise (1979-1982)
Chilling Adventures of Sabrina (2018–2020)
Consolations (1977)
Dans une galaxie près de chez vous (1999-2001)
Degrassi : La nouvelle génération (2001-2015)
Des dames de cœur (1986 à 1989)
Digimon (1999-2023)
Diva (1997-2000)
Elite (2018-2024)
Euphoria (2019-)
Féminin/Féminin (2014-2016)
Física o Química (2008-2011)
Fortier (2000-2004)
Fragile (2020)
Franfreluche (1968-1971)
Friends (1994–2004)
Glee (2009–2015)
Grey's Anatomy (2005-)
Histoires de filles (1999-2009)
How I Met Your Mother (2005–2014)
Km/h (1998-2006)
Jamais deux sans toi (1977-1980)
Jeux de société (1989-1990)
La fureur (1998-2007)
La Galère (2007-2013)
La petite patrie (1974-1976)
La petite vie (1993-1999)
Lance et compte (1986-1989)
Le cœur a ses raisons (2005-2007)
Le Loup-garou du campus (1999-2002)
Le Monde de Charlotte (2000-2004)
Le paradis terrestre (18 septembre 1972)

Le petit monde de Laura Cadieux (2003-2007)
Le pirate Maboule (1967-1971)
Legendary (2020–2022)
Les Aventures de Sinbad (1996-1998)
Les Frères Scott (2003-2012)
Les Hauts et les bas de Sophie Paquin (2006-2009)
Les Invincibles (2005-2009)
Les Parent (2008-2016)
Loki (2021-2024)
Macaroni Tout Garni (1998-2004)
Marie Quat’Poches (1967-1968)
Mixmania (2002-2014)
Orange Is The New Black (2013–2019)
Overcompensating (2025-)
Phénomia9 (2003)
Pokemon (1997-)
Power Rangers (1993–2023)
Radio-Enfer (1995-2001)
Rupaul’s Drag Race (2009-)
Sabrina, l’apprentie sorcière (1996-2003)
Sailor Moon (1991–1997)
Scream Queens (2015–2016)
Sex Education (2019–2023)
Sherlock (2010–2017)
Star Académie (2003—)
Tabou (2002-2003)
Tila, célib et bi (2007-2008)
Totally Spies (2001–2008)
Tout sur moi (2006-2011)
Un gars une fille (1997-2003)
Une grenade avec ça ? (2002-2011)
Unité 9 (2012-2019)
Victor Lessard (2017-2019)
Virginie (1996-2010)
Watatatow (1994-2001)
Will & Grace (1998–2020)
X-Men (1992–1997)
Zoboomafoo (1999-2001)

BIBLIOGRAPHIE

- Abrial, S. et Louvel, S. (2011). Chapitre 4. Analyser les entretiens. Dans : Pierre Bréchon éd., *Enquêtes qualitatives, enquêtes quantitatives* (pp. 65-81). FONTAINE : Presses universitaires de Grenoble.
<https://doi.org/10.3917/pug.abria.2011.01.0065>
- Albenga, V., & Bachmann, L. (2015). Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture. *Politix*, 109(1), 69-89. <https://doi.org/doi:10.3917/pox.109.0069>.
- Albenga, V. (2019). Autonomie, sensibilité et dévouement : Genre et appropriations culturelles des histoires d'amour à l'âge du lycée. *Genre en séries*, 9. <https://doi.org/10.4000/ges.351>
- Anadón, M., & Guillemette, F. (2006). La recherche qualitative est-elle nécessairement inductive. *Recherches qualitatives*, 5(1), 26-37. [En ligne]
http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v5/RQ-HS-5-Numero-complet.pdf#page=29
- Ang, I. (1996). *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences* (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203129432>
- Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5–21. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/0163443708098243open_in_new
- Baril, A. (2008). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61–90.
<https://doi.org/10.7202/017606ar>
- Beirne, R. (2012). *Televising Queer Women : A Reader*, Palgrave Macmillan.
- Biscarrat, L. (2015). Le genre de la réception. Stéréotypes de genre et fictions sérielles. *Communication. Information médias théories pratiques*, 33(2).
- Blair, K. L. et Pukall, C. F. (2015). Family matters, but sometimes chosen family matters more: Perceived social network influence in the dating decisions of same- and mixed-sex couples. *The Canadian Journal of Human Sexuality*, 24:3, 257–270.
- Blais, M. & 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.
<https://doi.org/10.7202/1085369ar>
- Boisclair, I., Poirier Girard, G., & Landry, P.-L. (2020). *Québequeer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* (Ser. Nouvelles études québécoises). Les Presses de l'Université de Montréal.

Boisvert, S. (2017). Le trouble silencieux des hommes en série. La « masculinité en crise » dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins. *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*, (5).

Boisvert, S. (2022). « I can't control my body, and it does all these things. » Penser le potentiel de (dé) construction des normes de genre et de représentation du désir au féminin dans les séries pour adolescent·e·s de la télévision en ligne. *Tangence*, (128), 91-114.

Boisvert, S. (2022). ICI Radio-Canada Télé et la CBC : une télévision publique, généraliste et... queer ? Dans J. Rouleau (dir.) *Télévision Queer* (1^{re} éd., p. 87-104). Les Éditions du remue-ménage.

Bond, B. J. et Compton, B. L. (2015). Gay On-Screen: The Relationship Between Exposure to Gay Characters on Television and Heterosexual Audiences' Endorsement of Gay Equality. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 59(4), p. 717–732. <https://doi.org/10.1080/08838151.2015.1093485>

Bourcier, M-H./S. et Mercier, É. (2015). Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone, *Communiquer*, 14, 71-80.

Buetti, D. (2016). Social Representations of Male Homosexuality and their Consequences for Gay Men: An Explorative Inquiry within the Canadian Context. *Culture, Society and Masculinities*, 8(2), p. 155–173. DOI:10.3149/CSM.0802.155

Bujold, P. (2018). *La dénaturalisation des stéréotypes masculins dans la série télévisée québécoise Minuit, le soir* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/11360/>

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge.

Campbell, A. et Muncer, S. (1987). Models of anger and aggression in the social talk of women and men. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 17(4), 489–511. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.1987.tb00110.x>

Cervulle, M. et Quemener, N. (2015). Cultural studies. Théories et méthodes.

Chambers, Samuel A. (2009). *The Queer Politics of Television*. New York: I.B. Tauris.

Chanady, T. (2020). Dépasser les stéréotypes et le conformisme : queeriser les représentations LGBTQ* à la télévision de fiction québécoise. Dans Boisclair, I., Poirier Girard, G. et Landry, P. (Eds.), *Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*. Presses de l'Université de Montréal.

Collet, G. (2022). *The Visibility Process of LGBTQ+ Communities on Television: The Case of the French Adaptation of Drag Race*, DUMAS - Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance. France.

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2015). Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? 1 : Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini. *Terrains & travaux*, (2), 151-192.

Cook, C. (2018). *A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television* [Thèse, Université du Tennessee à Chattanooga]. UTC Schola. <https://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=honors-theses>

Couldry, N. (2008). « Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling », *New Media and Society*, 10(3) : 373–391. DOI : 10.1177/1461444808089414

Dadoorian, D. (2007). 2. Adolescence. Dans *Grossesses adolescentes*. Toulouse : Érés, p. 25-41.

Davis, G. et Needham, G. (2008). Introduction: The pleasure of the tube. Dans *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. (1re éd.) Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203884225>

Delaporte, C. et Vovou, I. (2014). Commenter la télé, une performance de genre?. *Télévision*, vol. 5, no 1, p. 113-130.

Dhaenens, F. (2012). Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in Glee. *Journal of Youth Studies*, 16:3, 304–317, DOI: 10.1080/13676261.2012.718435 https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13676261.2012.718435?casa_token=4nFr9KQFXVQAAA%3AKoqGs-BdCWUUCchjSPWgD8olyW48qNGo99CoJu30HQ6axh1G9Mu-GxTMa5BTnemEztYZA9K7MYNCNw

Dhaenens, F. (2015). Reading Gay Music Videos: An Inquiry into the Representation of Sexual Diversity in Contemporary Popular Music Videos. *Popular Music and Society*, 39(5), 532–546. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1068530>

Díaz-Fernández, S. (2022). Post-queer sexualities? Exploring the (re)definition of male's heteronormativity in the Netflix show "Élite." *Feminist Media Studies*, 23(6), 2530–2545. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2063361>

Dimock, M. (2019, 17 janvier). *Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins*. Pew Research Center. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>

Feldman, Z. et Hakim, J. (2020). From Paris is Burning to #dragrace: social media and the celebrification of drag culture. *Celebrity Studies*, 11(4), 386–401. <https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1765080>

Fisher, D. A., Hill, D. L., Grube, J. W. et Gruber, E. L. (2008). Gay, Lesbian, and Bisexual Content on Television: A Quantitative Analysis Across Two Seasons. *Journal of Homosexuality*, 52(3–4), p.167-188. https://doi.org/10.1300/J082v52n03_08

Fiske, J. (1987). *Television culture*, London ; New York : Methuen, p. 62–83.

Fürsich, E. (2010), Media and the representation of Others. *International Social Science Journal*, 61: 113–130. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.2010.01751.x>

Gourarier, M., Rebucini, G. et Vörös, F. (2015). Penser l'hégémonie. *Genre, sexualité & société* [En ligne], 13, Printemps 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 13 avril 2025. <http://journals.openedition.org/gss/3530>

Goyette, Emma (2014), « L'invisibilité lesbienne dans la sphère publique (médiatique) : pratiques et enjeux d'une identité proto-politique », *Composite*, vol. 17, no 2, p. 29-50.

- Greig, J. (2021, 4 août). *Why do queer kids love their English teachers so much?*, The Face. <https://theface.com/society/gay-queer-kids-english-teacher-lgbtq-culture-school-society-life>
- Gross, Larry (2001), *Up from Invisibility : Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, Columbia University Press.
- Hall, S. W. (1980). Encoding/Decoding. Dans S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson. 63–87.
- Hall, S. (1997). *Representation* (2e éd.). The Open University.
- Harding, S. (2009). Standpoint Theories: Productively Controversial. *Hypatia*, 24(4), 192–200. doi:10.1111/j.1527-2001.2009.01067.x
- Hekman, S. (1997). Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited. *Signs*, 22(2), 341–365.
- Herman, D. (2005). 'I'm gay': Declarations, desire, and coming out on prime-time television. *Sexualities*, 8(1), 7–29. <https://journals-sagepub-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/doi/pdf/10.1177/1363460705049572>
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy*.
- Hong-Mercier, S.-K. (2012). Découvrir les séries télé de l'Asie de l'Est en France : le *drama* au coeur d'une contre-culture féminine à l'ère numérique. *Anthropologie et Sociétés*, 36(1-2), 201–222. <https://doi.org/10.7202/1011724ar>
- Jackson Levin, N., Kattari, S. K., Piellusch, E. K., et Watson, E. (2020). « We Just Take Care of Each Other » : Navigating 'Chosen Family' in the Context of Health, Illness, and the Mutual Provision of Care amongst Queer and Transgender Young Adults. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(19), 7346. <https://doi.org/10.3390/ijerph17197346>
- Jankowski, E. A. (2022). Queerbaiting in the Marvel Cinematic Universe. *Journal of Feminist Scholarship*, 20 (Spring), p.82-84.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture where old and new media collide* (Updated and with a new afterword). New York University Press.
- Jones, S. A., Laine, E., Sula, C. A. (2017). Editors' Introduction: Cultural Studies and Intersectionality as Intellectual Practice, *Lateral*, 6.1. <https://doi.org/10.25158/L6.1.1>
- Keller, R. J. (2002). *Queer (Un)Friendly Film and Television*. McFarland.
- Lécossais, S. (2020). Les séries télévisées, territoires du genre. *Recherches féministes*, 33(1), 17–34. <https://doi.org/10.7202/1071240ar>

Le Guern, P. (2014). Réseaux et la culture Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages. *Réseaux*, 184-185(2), 211-246. [https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/res.184.0211](https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/res.184.0211)

Lotz, A. (2014). *The Television Will Be Revolutionized* (2e éd.). New York University Press.

Macé, É. (2000). Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité. *Réseaux*, 18(104), p. 245-288. https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_104_2295

Macé, É. (2006). « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique des médiacultures », dans Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Armand Colin.

Maigret, É. (1995). « Strange grandit avec moi ». Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de superhéros », *Réseaux*, 70. *Réseaux*, 13(70), 79-103. <https://doi.org/10.3406/reso.1995.2667>

Maigret, É. et Macé, É (dir.), (2006). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin.

Marra, P. (2020). The Final Girl(s): Queerness, Normativity and Survival in *Scream Queens*. In: Paszkiewicz, K., Rusnak, S. (eds) *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-31523-8_3

Masanet, M-J, Ventura, R et Ballesté, E. (2022). Beyond the “Trans Fact”? Trans Representation in the Teen Series *Euphoria*: Complexity, Recognition, and Comfort. *Social Inclusion*, 10 (2). <https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4926>

Meluso, M. (2020). Bros Before Superheroes: The Male and Homoerotic Gaze in the Marvel Cinematic Universe. *LOGOS: A Journal of Undergraduate Research*, 13 (Fall), p, 22–39.

McInroy, L. B. et Craig, S. L. (2017). Perspectives of LGBTQ emerging adults on the depiction and impact of LGBTQ media representation, *Journal of Youth Studies*, 20:1, 32–46, https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13676261.2016.1184243?casa_token=oRsDtCzAOF4AAA%3A%3AxKTnD5w-JDfzdnZ5qqq07uOvbFldpGtQ8kCIEA_Inr_YWkFpym46WufeeoxmIUAUZlym1Qce60t2Q

Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience*, London, British Film Institute.

Morley, D. et Dayan, D. (1993). La réception des travaux sur la réception : Retour sur « Le Public de Nationwide » *Hermès, La Revue*, 11-12(1), 31-46. <https://doi.org/10.4267/2042/15369>.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP.

- Newcomb, M. E., et Mustanski, B. (2010). Internalized homophobia and internalizing mental health problems: A meta-analytic review. *Clinical Psychology Review*, 30(8), 1019–1029. <https://doi.org/10.1016/j.cpr.2010.07.003>
- NG, Eve (2013). A “Post-Gay” Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration. *Communication, Culture & Critique*, 6(2), 258–283. ISSN 1753-9129. <https://academic.oup.com/ccc/article-abstract/6/2/258/4054459>
- Paillé, P. (1994), L’analyse par théorisation ancrée, *Cahiers de recherche sociologie*, 23, p. 147-181.
- Parsemain, A.L. (2019). *The pedagogy of Queer TV*. Palgrave Macmillan.
- Paré, É. (2025, 8 février). Le cœur a ses raisons Les 20 ans d’une série culte. La Presse. <https://www.lapresse.ca/arts/television/2025-02-08/le-coeur-a-ses-raisons/les-20-ans-d-une-serie-culte.php>
- Pasquier, D. (2002). Les « savoirs minuscules » Le rôle des médias dans l’exploration des identités de sexe. *Education et sociétés*, 10(2), 35. <https://doi.org/10.3917/es.010.0035>
- Pasquier, D., & Heurtin, J. P. (1997). Télévision et apprentissages sociaux: les séries pour adolescents. *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 1(1), 811-830.
- Passa, D. (2021). « You all are sisters! We are all family! » The construction of parenthood in ‘RuPaul’s Drag Race’. *Linguaculture*, 12(2), 127–144. <https://doi.org/10.47743/lincu-2021-2-0199>
- Piontek, T. (2021). « There Are No Ugly Men in Wakanda » : Black Panther, Spectatorship, and the Queer Male Gaze. *The Journal of Popular Culture*, 54(4), p. 682–706.
- Radio-Canada. (2020, 21 octobre). Intersexuation : le petit écran doit-il toujours se faire le miroir de la diversité ?. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1742957/intersexualite-ecran-television-diversite>
- Ravary-Pilon, J. (2020). Entre prized content et lesbian multicasting : étude comparative entre la saison 1 et la saison 2 de la série web québécoise Féminin/Féminin. *Revue canadienne d’études cinématographiques*, 29(2), 52-74. <https://doi.org/10.3138/cjfs-2019-0031>
- Raymond, D. (2003). « Popular Culture and Queer Representation : A Critical Perspective », dans Dines, G., & Humez, J. M. *Gender, race and class in media a text-reader* (2e ed). Sage Publications, 98–110.
- Renaud-Desjardins, L. (2024). « Joëlle ROULEAU (dir.) (2022), Télévision Queer », *Communication* [En ligne], Vol. 41/2, mis en ligne le 17 décembre 2024, consulté le 16 juin 2025. URL : <http://journals.openedition.org/communication/19032> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12yf6>
- Rouleau, J. (2022). *Télévision Queer*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Sheehan, Cassidy, "Queer-baiting on the BBC's Sherlock: Addressing the Invalidation of Queer Experience through Online Fan Fiction Communities" (2015). *Undergraduate Research Posters*. Poster 122.
<https://scholarscompass.vcu.edu/uresposters/122>

Shetina, M. (2018). Snatching an archive: Gay citation, queer belonging and the production of pleasure in RuPaul's Drag Race. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 3(2), p. 143–158.
https://doi.org/10.1386/qsmc.3.2.143_1

Simmons, N. (2013). Speaking Like a Queen in RuPaul's Drag Race: Towards a Speech Code of American Drag Queens. *Sexuality & Culture*, 18, 630–648.

Sontag, S. (1964). *Notes on Camp*. Penguin Classics.

Thoër, C., Fabre, V. T. et Le Berre, S. (2021) « Revisionnement des séries sur les plateformes de vidéo à la demande », *Communiquer*, 31, p. 13-33.

Thomas, D. R. (2006.) A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American Journal of Evaluation*, 27(2), 237–246.