

## **La visibilité limitée des représentations lesbiennes/bi/queer à la télévision populaire nord-américaine : analyse critique des processus de production et de réception**

**Tara Chanady<sup>1</sup>**

La télévision populaire nord-américaine<sup>1</sup> a connu une rapide croissance de la visibilité lesbienne<sup>2</sup> dans les vingt dernières années. L'inclusion d'un personnage homosexuel est devenue partie intégrante de la plupart des émissions télévisées populaires (certains réfèrent au phénomène du *token gay*), même celles adressées à un public très général (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005-) ou adolescent (*Pretty Little Liars*, ABC Family, 2010-). En parallèle, la sexualité lesbienne est également popularisée dans l'industrie musicale (baiser de Madonna, Britney Spears et Christina Aguilera aux *MTV VMA* en 2003, chanson *I kissed a girl* de Katy Perry en 2008, vidéoclip *Can't remember to forget you* de Shakira et Rihanna en 2014), intégrée de façon ponctuelle et sensationnaliste dans l'industrie cinématographique (*Wild Things* en 1998, *Jennifer's Body* en 2010, *The Roommate* en 2011) et mobilisée de façon abondante à des fins promotionnelles dans la publicité. Ce phénomène s'avère encore plus problématique lorsqu'on considère la relative invisibilité sociale des lesbiennes (RQASF, 2013 ; Blair et Hoskin, 2015 ; Chamberland et Podmore, 2015 ; Garber, 2016), ainsi que la présence toujours importante de discrimination et de préjugés<sup>3</sup>. La sexualité lesbienne apparaît prise dans une logique paradoxale d'hypervisibilité médiatique, le plus souvent représentée par des jeunes femmes féminines et blanches, et d'invisibilité sur les plans social et politique.

Comme explique Oliver Voirol, la visibilité médiatisée est de plus en plus nécessaire pour avoir accès à la reconnaissance politique et sociale. Cette forme de visibilité, lorsqu'atteinte par des groupes minoritaires au prix d'une conformité aux catégories et aux discours acceptés par les médias dominants, leur confère une existence en leur permettant d'être vus et entendus (Voirol, 2005). Certainement, le

---

<sup>1</sup>Tara Chanady est chargée de cours et candidate au doctorat en communication à l'Université de Montréal. Elle y enseigne entre autres les cours *Théories de la communication*, *Médias, sexes et genres* et *Auditoires des médias de masse*. Elle travaille sur les représentations lesbiennes, bi et queer dans la culture populaire depuis 2012, ainsi que sur les espaces et identifications des femmes de la diversité sexuelle à Montréal depuis 2014. Tara a cofondé et édité les trois premiers numéros de *Minorités Listibles*, la revue des enjeux de genres et de sexualités de l'Université de Montréal. Elle a également travaillé sur l'intimidation et le harcèlement dans le secteur de la construction (ENAP 2017-2018) et sur les négociations identitaires dans les mouvements sociaux au Québec (ENAP 2019-2020). Tara a également été chargée de projets dans le secteur de la culture, et elle est titulaire d'une maîtrise en sciences politiques de l'Université Queens à Kingston.

développement des représentations lesbiennes à la télévision populaire s'est accompagné de plusieurs apports positifs, notamment la favorisation d'un discours social plus ouvert sur l'homosexualité et la création de points de repère et d'identification pour les filles et les femmes en questionnement (Driver, 2007 et 2008 ; Schwartz, 2016 ; McInroy et Craig, 2017 ; Smith, Telford et Tree, 2017). Toutefois, malgré ces apports positifs, il est important de rester critique quant au contexte et aux processus qui encadrent cette visibilité médiatique. En effet, les représentations lesbiennes dans la culture télévisuelle populaire sont majoritairement féminines, jeunes, conventionnellement belles, aisées, blanches et apolitiques<sup>4</sup>.

Comme j'argumenterai dans cet article en mettant en doute les procédés cadrant la représentation lesbienne, celle-ci est inscrite dans des logiques de marchandisation, de patriarcat et de visibilité contraignante. Je chercherai à démontrer comment les changements de la visibilité médiatisée lesbienne dans la culture populaire sont formatés par des conceptions de la lesbienne acceptable, évacuant des formes de représentations diversifiées des femmes qui aiment les femmes telles que les personnes racisées, queer, non binaires et butch<sup>5</sup>, ainsi que des mises en scène de socialisation et d'espaces queer/lesbiens. J'étaierai ce point en trois parties, soit en présentant un bref historique des représentations lesbiennes à la télévision tout en critiquant les codes représentationnels qui la traversent à l'aide de critiques queer, féministes et des études culturelles. Ensuite, je m'intéresserai plus spécifiquement aux théories examinant la marchandisation de la sexualité lesbienne, puis aux processus contraignants de visibilité médiatique. Dans un dernier temps, j'interrogerai les pistes d'agentivité face aux représentations discutées, notamment en présentant certains résultats de mon étude de réception auprès de fans discutant des représentations lesbiennes en ligne, principalement au moyen du blogue *afterallen.com* et d'autres plateformes de discussion virtuelles<sup>6</sup>. La multiplication et l'interconnectivité des réseaux sociaux permet en effet d'expérimenter une variété d'auto-identifications, ainsi que de se réapproprier des discours et des images populaires (Duguay, Burgess et Suzor, 2018 ; Ferris et Duguay, 2019) en renforçant des discours dominants ou en créant des contre dialogues (Tiidenberg et Gomez Cruz, 2015 ; Duguay, 2016). Ce dernier point me permettra d'ouvrir sur la transformation des significations de points de repère hégémoniques que permet la sphère participative d'Internet (Driver, 2007 ; Curran et Hesmondhalgh, 2019).

### *Représentations lesbiennes à la télévision populaire nord-américaine*

Les premières représentations lesbiennes explicites dans les émissions américaines destinées au grand public peuvent être datées du début des années 1990 (Tropiano, 2002). Selon certains auteur.e.s comme Tropiano, le premier baiser lesbien est attribué à l'émission *L.A. Law* (NBC, 1986-) en 1991 et le premier baiser adolescent lesbien à

l'émission *Picket Fences* (CBS, 1992) en 1993. L'année 1997 marque un moment significatif dans la visibilité lesbienne avec la sortie du placard d'Ellen de Genes dans son sitcom *Ellen*, un événement qui engendre de fortes réactions à travers les médias (Gever, 2003). On devra attendre quelques années avant de voir des rôles principaux attribués à des personnages lesbiens – la *daytime tv* présente un premier rôle en 2000 avec l'émission *All My Children*, ABC, 1970-). La première occurrence qualifiée de réaliste d'une relation lesbienne durable serait attribuée au couple Willow et Tara dans la série *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-) en 2001, une relation qui sera abondamment idéalisée par les communautés de fans (Akass, 2006). L'année 2004 marque un autre moment-clé de la visibilité lesbienne avec la sortie de *The L Word* (Showtime, 2004), la première émission mettant à l'avant-plan une communauté lesbienne, attirant également un public hétérosexuel significatif (Moore, 2006).

En parallèle à ces représentations considérées comme pionnières se développe le phénomène du *lesbian-kiss episode*. En effet, face à la curiosité et à la réponse des téléspectateurs, de plus en plus de baisers lesbiens (généralement entre un personnage principal hétérosexuel et un personnage de passage ou un autre personnage hétérosexuel) apparaissent dans des émissions comme *Sex in the City* (HBO, 1998 et 2000), *Friends* (NBC, 2001), *One Tree Hill* (WB/CW, 2005), *Heroes* (NBC, 2009) et *Gossip Girl* (CW, 2009). Cette utilisation de la *curiosité lesbienne* pour hausser les cotes d'écoute est également développée à un niveau plus poussé avec de courts arcs d'épisodes démontrant une relation lesbienne (*Party of Five* [Fox, 1999], *The O.C.* [Fox, 2004], *90210* [CBS, 2009], *Desperate Housewives* [ABC, 2009] et *Weeds* [Showtime, 2009]) entre un personnage principal et un personnage de passage, avant le retour à la normale (personnage principal qui retourne avec des hommes). Virginia Heffernan, auteure au *New York Times*, offre une critique intéressante de ce phénomène lors de son apogée :

Eminently visual; cheap, provided the actors are willing; controversial, year in and year out; and elegantly reversible (sweeps lesbians typically vanish or go straight when the week's over), kisses between women are perfect sweeps stunts. They offer something for everyone, from advocacy groups looking for role models to indignation-seeking conservatives, from goggle-eyed male viewers to progressive female ones, from tyrants who demand psychological complexity to plot buffs (Heffernan, 2005).

Cette forme de représentation est présente dans plusieurs émissions populaires actuellement, à un point tel qu'il devient difficile de nommer une émission qui ne représente pas au moins un bref moment lesbien. La populaire série *Faking It* (MTV, 2014), se base même sur la popularité du lesbianisme pour développer son intrigue : deux jeunes filles font semblant d'être en couple pour être populaires dans leur école secondaire, et l'une d'elles se rend compte qu'elle est attirée sexuellement/amoureusement par les femmes. Bien entendu, il se développe en parallèle

des représentations plus diversifiées et subversives, comme la relation entre une lesbienne trans et une lesbienne cis racisée dans *Sense8* (coproduite par deux femmes trans, les sœurs Wachowski, Netflix, 2015), ou les communautés lesbiennes féministes radicales dans la série *Transparent* (coécrite par la productrice queer Jill Soloway, Amazon Prime, 2014). La plupart des représentations demeurent toutefois très féminines et bien intégrées dans un environnement hétéronormatif (*Faking It* [MTV, 2014], *Pretty Little Liars*, [ABC, 2010], *Grey's Anatomy*, [ABC, 2005], *Glee*, [Fox, 2009], *The Fosters*, [ABC, 2013], *Degrassi : The Next Generation*, [CTV, 2001]). Il est difficile de trouver des figures au genre plus subversif, notamment des femmes butch qui, lorsque représentées, sont souvent mobilisées comme une figure comique (par exemple, le personnage de Big Boo dans *Orange Is the New Black*, Netflix, 2013). Cette absence de diversité en ce qui a trait au genre est même représentative d'émissions destinées en partie à un public lesbien comme *The L Word*, qui ne présente pas de femmes trans et dont le seul personnage principal présenté au départ comme une lesbienne butch (Maira) se révèle un homme trans (Max). Dans ce contexte, cela peut encourager le stéréotype selon lequel les femmes à l'apparence plus masculine veulent nécessairement changer de sexe (Akass, 2006), tout en engendrant un traitement transphobe du personnage de Max. Ce manque de diversité se révèle également concernant l'âge et la diversité ethnique/raciale (par exemple, la très faible représentation de lesbiennes noires, sauf en prison [*Orange is the New Black*]) (Villajero, 2014 ; Himberg 2014 et 2019 ; Parsemain, 2019).

Les analyses de représentation développées au sein des études culturelles ont permis de réfléchir sur l'impact de la culture populaire en termes de création, de transformation et de circulation de sens (Hall, 1997). Comme le souligne Hall, par diverses logiques de production, de consommation et de régulation, « meanings are produced at different sites and circulated through several different processes or practices; meaning is what gives us a sense of our own identity, of who we are and with who we belong » (Hall, 1997, p. 3). Ainsi, la construction des identifications (telles que lesbienne, bi, queer ou autre) passe par un processus de construction et de circulation de sens inhérent à la représentation médiatique (Driver, 2007 et 2008 ; Curran et Hesmondhalgh, 2019). Alors que plusieurs études soulignent les impacts positifs de la visibilité médiatique sur les identifications sexuelles (Dhoest, 2016 ; Bond, 2016 ; Fox & Ralston, 2016 ; Roberston, 2019), d'autres critiquent la pression de se conformer à une norme lesbienne (telle que la monogamie et l'intégration dans un environnement hétérosexuel), la reproduction d'une féminité stéréotypée et l'invisibilité de la bisexualité (Bourque, 2009 ; Alarie, 2013 ; McNicholas Smith et Tyler, 2017). Des travaux d'auteures féministes telles qu'Iris Marion Young (2005) et Susan Bordo (2003) critiquent les impacts de la répétition médiatique de codes et de narratifs sur la performance du genre et de sexualité. Bordo va jusqu'à argumenter que « it is the created image that has the hold on our most vibrant, immediate sense of what is, of what matters, of what we must pursue

for ourselves » (Bordo, 1993, p. 104). Les codes et les signes qui se répètent à travers la culture populaire (comme la féminité des lesbiennes) acquièrent en effet une telle force que la distinction entre réalité et apparence se brouille.

Toutefois, comme le soulignent les études de réception, les messages médiatiques ne sont pas ainsi acceptés comme tels, passant par des processus d'encodage et de décodage qui peuvent aboutir à un rejet du message (Hall, 1997). La personne en position de réception peut certes décoder le message de façon dominante ou hégémonique (acceptant la première signification encodée au départ), mais également négociée (accepter certains éléments et en questionner/rejeter d'autres selon ses expériences) ou oppositionnelle (être radicalement critique face à l'image proposée, qui est considérée comme négative/problématique, et la réinterpréter selon un cadre de référence alternatif). Également, la lecture d'une image mobilise une dynamique d'encodage par l'inscription d'éléments de fantaisie basée sur sa position et ses expériences (Hall, 1997), aucune représentation ne pouvant finalement avoir une signification unique et objective.

Il demeure que, comme le défendent plusieurs auteur.e.s au sein des études culturelles, ce sont les images reproduites comme « un ensemble de pratiques représentationnelles hautement orchestrées [qui] produisent la cohérence du genre [et de la sexualité féminine], ainsi naturalisé » (McRobbie, 2008, p.323). Par cette répétition de codes à travers plusieurs instances médiatiques (télévision, cinéma, industrie musicale), l'image de la lesbienne se conforme ainsi à des normes de féminité, à l'aise dans un environnement hétéronormatif, acceptant le regard des hommes qui profitent visuellement de sa relation. Par exemple, la série *Degrassi: The Next Generation* présente le personnage lesbien de Fiona comme très féminin, le capitaine de l'équipe de hockey qui flirtera avec elle refusant de croire qu'elle est lesbienne pour cette même raison. Fiona prendra les conseils dudit capitaine pour se rapprocher d'une fille et parviendra par là à embrasser sa copine<sup>7</sup>. Malgré une possible lecture hégémonique positive (acceptation du lesbianisme), ce type de représentation peut être décodé de façon oppositionnelle comme validant le droit de regard masculin et la reproduction de dynamiques hétéronormatives telles que les conseils et le flirt acceptés par le personnage lesbien.

Également, les personnages se doivent de délimiter leur sexualité dans un système bien précis (homo ou hétéro) par la sortie du placard. Selon certaines critiques queer, comme Sedgwick (1990) et Fuss (2001), cette constante reproduction de la dualité homo/hétéro et *in/out* renforce la centralité de l'hétérosexualité, les personnages devant s'étiqueter et se rendre visibles afin d'être acceptés par leur entourage et de s'accepter eux-mêmes. Par exemple, dans *The Secret life of an American Teenager*, le personnage d'Anne fait sa sortie du placard après avoir été en relation romantique avec des hommes dans les saisons précédentes. Elle se fait agressivement demander « Are you gay or not ? » et répond : « Yes, I'm gay », adoptant une catégorie identitaire fixe malgré ses sentiments précédents pour des hommes<sup>8</sup>. Un grand soulagement est démontré lorsque les

personnages acceptent d'endosser une étiquette. Analysée à la lumière de critiques queer, cette dynamique démontre que « homosexuality is produced inside the dominant discourse of sexual difference as its necessary outside », les individus homosexuels devant reconnaître et revendiquer leur statut d'*outsider* pour être acceptés à l'*intérieur* (Fuss, 2001, p. 2-5). Ce renforcement de la dualité homo/hétéro contribue également à un effacement de la fluidité de la sexualité, de la bisexualité et de la pansexualité, comme dans *Orange Is the New Black* où le personnage de Piper est présenté soit comme lesbien soit comme hétéro, la bisexualité ne semblant pas être une option valide (Kalogeropoulos Householder et Trier-Bienik, 2016 ; Symes, 2017).

Enfin, la rare représentation de plus de deux ou trois lesbiennes dans une même émission (pas de communautés lesbiennes ou queer), l'évacuation d'espaces et de cultures lesbiennes et queer (peu de personnages recherchent ou interagissent avec des communautés, espaces ou des groupes lesbiens ou queer [*Grey's anatomy. Pretty little Liars*]), ainsi que l'absence de performances de genre subversives qui ne cadrent pas avec l'image de la lesbienne acceptable nous laissent avec des personnages lesbiens aseptisés, retirés de leur contexte, qui véhiculent conséquemment une image ne présentant que les éléments non problématiques pour la culture *mainstream* hétéronormative (Cever, 2003, Goyette, 2016 ; McNicholas Smith et Tyler, 2017). Comme le souligne Warn, « television has painted a lonesome representation for lesbians » (Warn, 2006), évacuant toute représentation de *queer kinship*<sup>9</sup>, alors que la recherche d'appartenances et d'autres femmes partageant la même expérience marginale du désir est souvent au cœur de la découverte sexuelle et/ou identitaire des femmes qui aiment les femmes (Ahmed, 2006). Pour la théoricienne queer Ahmed, le devenir lesbien passe non pas par des catégories restrictives préétablies (adoption d'une identité lesbienne), mais plutôt par le contact, l'attraction et le désir qui poussent les femmes à se diriger vers d'autres objets et espaces en dehors de la sphère hétéronormative : « this makes becoming lesbian a very social experience and allows us to rethink desire as a form of action that shapes bodies and worlds » (Ahmed, 2006, p. 102). De plus, l'absence de représentation de communauté évacue les possibilités d'organisation affective, sociale et politique des minorités sexuelles, les regroupements et la création d'espaces étant pourtant essentiels aux enjeux de visibilité et de reconnaissance (Chamberland, 1996 ; Gross, 2001 ; Goyette, 2016). Les réalités des femmes qui aiment les femmes sont ainsi présentées à travers un filtre hétéronormatif qui ne reconnaît peu ou pas l'importance des enjeux sociaux et politiques au sein des communautés lesbiennes et queer. On peut enfin argumenter que, selon une perspective queer et inspirée des études culturelles, les représentations populaires s'insèrent dans un processus de normalisation, la lesbienne *acceptable* étant toujours encadrée (ou, mobilisant une critique foucauldienne, surveillée) par les codes hétéronormatifs dominants desquels elle ne cherche pas à s'émanciper.

*Marchandisation de la sexualité lesbienne : entre capitalisme et patriarcat*

L'analyse de représentations implique de les replacer dans le circuit de la culture qui marque l'interdépendance des dynamiques de production, de consommation et de régulation en lien avec l'identité et la représentation (Hall, 1997). Ainsi, une critique des représentations populaires lesbiennes nécessite de considérer le contexte économique capitaliste qui influence leur production. Plusieurs recherches montrent que l'inclusion des représentations LGBT\* dans la culture populaire a été favorisée par son inscription dans les logiques capitalistes, les minorités sexuelles se révélant un nouveau marché à exploiter (Hennessy, 1995 ; McNicholas Smith et Tyler, 2017 ; Nölke, 2018). Les représentations lesbiennes se trouvent quant à elles dans une intersection doublement profitable. En effet, le corps et la sexualité des femmes peuvent être exploités par le patriarcat et la vente des femmes comme objets profite au système capitaliste (Bordo, 2003). J'examinerai dans cette section l'impact de cette double logique de production par laquelle la figure lesbienne est produite et reproduite comme une marchandise.

Tout d'abord, comme je l'ai mentionné plus tôt, la plupart des représentations lesbiennes à la télévision populaire n'expriment pas d'engagement politique et social subversif, leur mise en scène se limitant souvent à des thèmes récurrents : sortie du placard, acceptation, mise en couple (McNicholas Smith et Tyler, 2017 ; Nölke, 2018). Selon le chercheur américain Larry Gross (2001), on observe une dépolitisation de l'homosexualité à la suite de son intégration progressive dans la sphère du divertissement, les identités homosexuelles qui s'étaient définies comme revendicatrices et militantes dans la sphère publique durant les années 1970 et 1980 étant reformatées dans une optique capitaliste (détournement vers une attention à la mode, aux célébrités et aux modes de vie). La visibilité culturelle viendrait ainsi au prix de l'exploitation commerciale (Walters, 2001). Comme le souligne Hennessy et d'autres auteur.e.s matérialistes<sup>10</sup>, l'intérêt et la motivation principale d'intégrer des personnages lesbiens ne proviendrait pas tant d'un souci social ou politique que parce qu'ils attirent une grande audience. Par exemple, en interrogeant les grands producteurs (Showtime, HBO) par rapport à la façon dont les images lesbiennes ont été intégrées par les diffuseurs, la chercheuse Julia Himberg (2014) conclut que les producteurs ne cherchent pas tant à desservir un public lesbien qu'à « help to construct consumer demographics, shaping images of consumers to make them identifiable and sellable » (Himberg, 2014, p. 299). On remarque ainsi une standardisation et une mise en vente des formes d'homosexualité dites acceptables, c'est-à-dire qui cadrent suffisamment avec le système économique et social en place. Ces représentations dominantes (ainsi que celle des hommes blancs gais de classe moyenne qui constituent dès les années 1980 une niche importante de consommation) se positionnent comme l'ultime émancipation sexuelle et comme une marque de progrès, alors que les réalités diversifiées des minorités sexuelles, de

communautés opprimées (pauvres, non blanches, trans, etc.), restent en marge de la visibilité médiatique.

Cette logique de consommation implique donc qu'une certaine valeur économique est attribuée au désir lesbien qui est vendeur à la fois auprès d'un public hétérosexuel et homosexuel, comme ce fut le cas avec *The L Word* (Moore, 2006). Pour la théoricienne queer Amy Villajero, la représentation lesbienne évacue les dimensions éthiques, politiques et affectives, devenant un simple objet pour le consommateur dans l'économie capitaliste (Villajero, 2003). Certaines images et désirs lesbiens sont ainsi encodés comme ayant de la valeur au détriment d'autres, comme des relations sexuelles entre deux femmes butch, celles-ci étant pratiquement absentes de la télévision populaire. Ces représentations mobilisent ainsi des logiques d'objectification en plaisant au regard masculin, c'est pourquoi elles demeurent généralement conformes aux normes de genre, désirables et évoluant aisément dans un environnement hétéronormatif (McNicholas Smith et Tyler, 2017). Comme l'explique De Lauretis (1987), le système inégalitaire basé sur la division des genres est institué par des technologies de contrôle dont font partie les représentations, ces dernières renforçant une image désirable, érotique, féminine et ultimement contrôlable du corps de la femme.

Plusieurs recherches soulignent la conformité des jeunes lesbiennes ou bisexuelles dans un souci d'acceptation (Bourque, 2009) : « it seems that gender conformity is the price that many lesbians are willing to pay for increased visibility in the mainstream media » (Koller, 2008, p. 126)<sup>11</sup>. La sexualité lesbienne devient ainsi un « produit » vendu pour un regard général, régulant ce qu'on attend du genre féminin (soit la femme désirable dont on peut consommer la sexualité) et n'exprimant pas une sexualité lesbienne trop queer (par exemple, rares mentions de jouets sexuels, rares mises en scène de genres non binaires ou non conformes). Les scènes de sexe restent relativement douces et sensuelles (moins explicites) comparativement à d'autres scènes de sexe hétérosexuelles dans les mêmes émissions (par exemple, *Grey's Anatomy* où la sexualité du personnage d'Arizona est moins démonstrative que celle d'autres personnages, *Pretty Little Liars* et *Glee* qui mentionnent à peine la sexualité des couples de femmes). Une nette différence peut être remarquée avec les scènes dirigées et/ou interprétées par/pour des femmes qui aiment les femmes (*The L Word*, *Sense8*, *Transparent*), ces séries abordant une diversité de possibilités sexuelles notamment par la présence de jouets sexuels (*strap-on* dans *Sense8* et *Transparent*) et une sexualité plus subversive (*BDSM* et non-monogamie dans *Transparent*).

### *Visibilité contraignante*

Comme argumenté jusqu'à présent, les termes par lesquels la visibilité lesbienne est admise dans nos sociétés sont règlementés par des normes de sexualité et de genre, ainsi que par des conditions de production. L'analyse de Gross dans *Up from Invisibility*



(2001) démontre par de multiples exemples comment « to become visible, gay men and lesbians had to assimilate into the mainstream American culture of middle-class normality and respectability » (Kooijman, 2009, p. 162). Ce contexte entraîne des conditions de visibilité paradoxale, une forme homogène de sexualité lesbienne (féminine, jeune et *sexy*) présentée dans la culture populaire, alors que plusieurs formes de sexualités et d'identités queer demeurent absentes de la sphère médiatique. En effet, tel que je souligne dans les sections précédentes, les représentations ne se construisent pas comme des images émancipatrices, mais s'inscrivent plutôt dans une logique d'« imposition de formes standardisées de représentation dans lesquelles les acteurs doivent s'inscrire pour apparaître » (Voïrol, 2005, p. 22). Les représentations lesbiennes sont ainsi formatées pour entrer dans les pratiques, les normes sociales et les discours dominants tout en étant traversées par des relations de pouvoir et de savoir (Gever, 2003 ; McNicholas Smith et Tyler, 2017). La visibilité est en effet toujours inscrite dans les productions sociales, les pratiques et les discours qui privilégient certains types de représentations au détriment d'autres.

Les représentations participent ainsi à la création de sens dans les sphères sociales, notamment en recréant la dynamique du placard et de la binarité entre homosexualité et hétérosexualité. Comme le soutient Foucault dans *Histoire de la sexualité* (1976) (ouvrage qui inspire beaucoup de perspectives queer, dont celle de Gever et de Villajero), la société s'organise autour du besoin de connaître et de révéler la *vérité du sexe*, maintenant par cette mise en discours forcée une forme de contrôle qui permet de catégoriser et d'encadrer les pratiques sexuelles. Gever reprend cette idée pour analyser le contrôle sur la visibilité limitée des lesbiennes : « visibility is a precondition of surveillance, disciplinary intervention [...] once we agreed to be seen, we also agreed to being policed » (Gever, 2003, p. 23-24). Dans le cas de la télévision, cette surveillance s'applique également à l'organisation du temps, notamment par la diffusion en fin de soirée des émissions mettant l'homosexualité en avant-plan. Cela permet de garder un contrôle sur ce qui devrait être considéré comme familial ou comme déviant (Needham, 2009). La logique de *révélation*, soit la sortie du placard qui suit toujours un narratif typique, ne laisse pas de place à la différence entre l'identité sexuelle et l'ambiguïté d'un désir sexuel queer ou fluide « given the industry's attempt to define sexuality as product while retaining its simultaneous anxiety around sexuality as practice » (Joyrich, 2009, p. 28). Une perspective foucauldienne implique que la mise en discours excessive de la sexualité qui devient connue par le public (par une sortie du placard claire et définie) permet d'affirmer un contrôle sur ce qui est socialement acceptable. Dans le cas de la représentation des femmes qui aiment les femmes, ce contrôle se révélerait également dans l'apparence, les normes et les attitudes des personnages lesbiens et, conséquemment, aurait un effet sur la représentation sociale du lesbianisme.

C'est pourquoi il importe de porter une attention critique aux conditions et aux opérations qui rendent certains sujets lesbiens visibles, car « lesbian appearance is

simultaneously revealing and concealing, rendering apparently visible but also covering up the workings of value that make that appearance visible » (Villajero, 2003, p. 25). En d'autres termes, il est nécessaire de s'intéresser au contexte économique et socioculturel qui rend la visibilité possible afin de souligner les problématiques capitalistes et patriarcales dans lesquelles s'inscrit la visibilité médiatisée lesbienne, cette dernière évacuant des formes indésirables au profit d'autres plus vendeuses. La lesbienne en tant que signe est ainsi produite et reproduite comme une marchandise et comme un signifiant flottant, c'est-à-dire récupérée économiquement et politiquement lorsqu'elle convient. Il en résulte une image statique, facilement reproductible, échangeable et vendable de la lesbienne : « the demand to make lesbians visible, whether as ammunition for anti-homophobic campaign or as figures for identification, renders lesbian static, makes lesbians into an image, and forestalls any examination of lesbian within context » (Villajero, 2003, p. 6). Il n'est ainsi pas surprenant que des thèmes récurrents composent la majorité des scripts des personnages lesbiens ; période de questionnement, exploration sexuelle, sortie du placard, acceptation sociale, réintégration de l'environnement hétérosexuel (voir par exemple *Pretty Little Liars*, *Grey's anatomy*, *Degrassi : The Next Generation*), ne laissant pas place à des mises en scène plus novatrices, transgressives, queer, subversives ou féministes.

Comment porter un regard critique sur la marchandisation des représentations lesbiennes au sein des médias de masse tout en reconnaissant ses apports positifs pour une certaine déstigmatisation des minorités sexuelles ? Certainement, la présence de représentations lesbiennes dans les émissions grand public a des apports positifs, notamment sur le plan de l'acceptation sociale de l'homosexualité et de la reconnaissance politique qu'entraîne la visibilité (Voirol, 2005 ; Driver, 2008). La section suivante examine la réception d'images médiatiques populaires lesbiennes et les possibilités émancipatrices qui en découlent, mettant l'accent sur l'agentivité des communautés lesbiennes, bi et queer qui interprètent les représentations discutées.

### *Agentivité des téléspectatrices*

Tout en reconnaissant l'impact problématique des représentations discutées sur la création et la transmission de sens dans la sphère sociale, il est important de ne pas se limiter à une interprétation *top-down* des médias de masse (médias qui influencent les téléspectateur.trice.s), la réception médiatique étant une pratique active qui engage le sens critique des spectatrices. C'est pourquoi j'ai mené une étude de réception auprès de fans discutant des représentations des émissions analysées, notamment par la recension d'une cinquantaine de discussions sur le blogue *afterellen.com* et d'autres plateformes en ligne en 2012. Les commentaires analysés traduisent souvent un grand enthousiasme et une reconnaissance importante face à ces représentations, sans remettre en question leur conformité :

t.v. is the only connecting some of us have to the gay world. I am 17 and live in an incredibly small town in the midwest so this episode of glee meant so much to me. I have actually decided to come out to my dad in part because of glee. I have never even meant another gay or lesbian before in my life, so I sort of depend on these t.v. shows just to make it feel like I have some sort of connection to the gay community. I wanted to thank you for writing this article. Things like this site and tuesday's episode of glee are what help me to cope with who I am<sup>12</sup>.

*Buffy* has normalized and de-sensitized lesbian relationships to such an extent that network television will never be the same<sup>13</sup>.

Chills of joy! I'm glad I get to be part of the gay revolution and our opinions and ideas are being heard. I'm 19 and hope by the time I'd like to get married, I can, and my dad can fulfill his dream of walking me down the aisle of his church. I've always watched *Grey's Anatomy* with my mom, it's our thing, and I was nervous but glad they started their lesbian storylines, because it educated her and gave me strength to tell her I'm gay. The media is educating those who normally wouldn't listen, and that is what's going to make the difference<sup>14</sup>.

Ces commentaires dénotent certes l'importance des représentations auxquelles il est possible de s'identifier (points de repère), tout en affichant un souci pédagogique en « educat(ing) those who normally wouldn't listen », et en rendant visibles des communautés auparavant exclues des espaces médiatiques. Cela apparaît particulièrement important dans des environnements offrant peu d'accès à des ressources LGBTQ\*, puisque les médias créent de nouveaux cadres de référence/points de repère qui ne sont pas accessibles dans l'environnement physique immédiat. L'auteure Mary Gray souligne notamment l'importance de la visibilité médiatique pour les personnes queer en milieu rural, positionnant les narratifs en ligne et à l'écran non pas comme des textes fixes, mais comme « situated, discursive practices that mark the local boundaries of LGBTQ\* identities » (Gray, 2009, p. 141). Ces représentations permettent de renégocier les significations associées à sa sexualité, comme le démontrent les commentaires ci-haut, en plus d'avoir un impact réel sur l'environnement, comme la mère d'une téléspectatrice qui a accepté la sexualité de sa fille en visionnant *Grey's Anatomy*. Toutefois, ces commentaires peuvent également illustrer, comme le soulignent Bordo (2003) Young (2005) et McRobbie (2008), un impératif de conformité aux normes représentées afin d'être accepté par son entourage, positionnant les personnages comme des modèles désirables malgré les codes représentationnels problématiques qui les cadrent. On pourrait également critiquer l'échantillon limité de commentaires analysés qui pourrait provenir en majorité de jeunes filles qui se sentent davantage représentées par les images proposées, à l'instar de personnes de groupes marginalisés. Toutefois, l'anonymat des sujets de recherche, une des contraintes

méthodologiques de l'analyse de commentaires en ligne, ne permet pas de vérifier cette hypothèse.

Il demeure par contre important de ne pas délégitimer l'importance de ces représentations normatives dans la culture populaire malgré leur caractère homogène et limité. Comme l'affirme Bignell (2000), les médias créent une intersection de la rencontre entre le personnel et le social, prenant part à la carte cognitive permettant à l'individu de négocier un espace social. Driver insiste sur l'importance de la structure participative des médias actuels, comme Internet qui offre des espaces de discussion et des communautés queer en ligne (Driver, 2007, 2008). Les discussions recensées par Driver sur les identifications aux médias démontrent que les jeunes filles queer reprennent, transforment et partagent certains éléments des représentations, n'absorbant pas de façon passive les narratifs lesbiens. Comme le soutient Warn à propos de la série *The L Word*, « while lesbian viewers are talking about the specific storylines and characters of the show itself, they are more often responding to the issues it raises » (Warn, 2006, p. 7). Ainsi, malgré les aspects limités de ces représentations, elles créent tout de même des points de repère importants, étant « perhaps more valuable as fertile ground for a long-overdue conversation about issues important to lesbian and bisexual women, from relationships problems to coming out at work to our place and visibility in American society » (Warn, 2006, p. 7).

Les téléspectatrices ne sont ainsi pas exclues de la construction sociale de la signification populaire lesbienne, une certaine discussion dialectique prenant place entre le public et la télévision, notamment par des discussions critiques par rapport à certains narratifs qui ont un écho dans la sphère médiatique. Par exemple, beaucoup de critiques dénonçant également le haut taux de mortalité des personnages lesbiens (phénomène qualifié de Dead Lesbian Syndrome)<sup>15</sup>, la mort récente du personnage de Lexa en mars 2016 dans la série *The 100* (CW, 2014-) ayant engendré une réaction si forte auprès des communautés de fans que le créateur de la série, Jason Rothenberg, s'est publiquement excusé en affirmant qu'il aurait dû faire les choses différemment<sup>16</sup>. La série *Grey's Anatomy* a également entraîné de vives réactions par rapport à la relation du couple Callie et Arizona avec le père de leur enfant, Mark Sloan (ancien amant de Callie), ce dernier étant très présent dans leur quotidien. Cette présentation d'une figure paternelle conventionnelle a suscité de fortes réactions de la part de l'audience comme : « the man is there to reassure the mainstream American because if the man is involved, the ratings are better »<sup>17</sup>. Jessica Capshaw, l'actrice qui joue le rôle d'Arizona, mentionne dans une entrevue que

I'm on Twitter and I do read the things people say, and people get *very* up in arms « What is *he* doing there ? Why is he in that relationship ? » There are also a lot of comments about Callie and Arizona's screen time as far as making out. It's interesting because people don't raise the same questions about the straight couples. I'm not really sure where it comes from<sup>18</sup>.

Les représentations ne sont ainsi pas nécessairement acceptées telles quelles, mais peuvent susciter des lectures oppositionnelles en raison du décodage, comme le soulignait Hall et comme le développe le théoricien queer José Esteban Muñoz : « this mode of reading resists, demystifies, and deconstructs the universalising ruse of the dominant culture » (Muñoz, 1999, p. 26). Face aux identifications limitées proposées par la sphère publique et médiatique, Muñoz propose le concept de désidentification pour faire référence au refus ainsi qu'à la négociation des codes et de la définition hégémonique (blanche, cis et de classe moyenne) de l'homosexualité. À travers le geste politique de se désidentifier, Muñoz décrit l'identité comme un « site of struggle where fixed dispositions clash against socially constituted definitions » (Muñoz, 1999, p. 6). Tout comme Hall, Muñoz se positionne contre la description linéaire de l'identification, examinant comment il est possible de prendre certains éléments et d'en laisser d'autres, notamment en retravaillant les codes culturels du *mainstream*. Il y a un mouvement entre les moments de réception et de production (Muñoz, 1999, p. 25), ce dernier permettant de recycler et de repenser les significations encodées (Muñoz, 1999, p. 35). Ainsi, « to disidentify is to read oneself and one's own life narrative in a moment, object, or subject that is not culturally coded to "connect" with the disidentifying subject » (Muñoz, 1999, p. 12). Muñoz intègre le concept de performativité et la théorie queer en réfléchissant aux possibilités politiques de la désidentification, analysant comment divers activistes et artistes queer racisés « queerisent le monde » par leurs performances en travaillant à la fois avec et contre les idéologies dominantes. Cette stratégie de survie est comprise comme une forme de résistance face à un environnement hostile, permettant aux personnes qui y recourent d'emprunter un chemin conformiste pour pouvoir survivre en tant que minorités (Muñoz, 1999, p. 5).

Cela rend plus compréhensible l'attrait des représentations limitées, stéréotypées et même toxiques qui interpellent les spectatrices lesbiennes/queer. En effet, par la désidentification, ces dernières peuvent recycler ces images comme des « powerful and seductive sites of self-creation » (Muñoz, 1999, p. 4), les réinterprétant en « calling attention to the mysterious erotic that interpellated (them) as a lesbian » (Muñoz, 1999, p. 3) tout en critiquant les rhétoriques de normalisation qui les accompagnent (Muñoz, 1999, p. 34). Ces procédés de transformation de significations des images par l'acceptation de certains éléments et le rejet d'autres semblent couramment s'opérer dans la sphère médiatique chez les jeunes filles queer. Effectivement, Internet en tant qu'espace de discussion accessible à tous et à toutes participe à la construction d'une réalité, matérielle et linguistique, de références et de résistances lesbiennes, permettant aux communautés queer et lesbiennes de se réapproprier et de transformer les significations populaires notamment par des sites/blogues comme *afterellen.com*, par la création de *fanfictions*, par des montages vidéos YouTube, par l'utilisation de blogues comme *Tumblr* (Driver, 2007, 2008), par *Tinder*, (Duguay, Burgess et Suzor, 2018 ;

Ferris et Duguay, 2019) et par Instagram et Vine (Tiidenberg et Gomez Cruz, 2015 ; Duguay, 2016).

Également, en parallèle à la lecture oppositionnelle ou désidentificatoire des représentations et aux possibilités de transformation de la signification collective que permet la structure plus participative d'Internet, le regard lesbien et queer sur les représentations populaires n'est pas limité par les codes *mainstream*. Ainsi, grâce au *lesbian spectatorship possibility*, soit les possibilités de regard lesbien (White, 1999), certaines images populaires sont récupérées par un imaginaire lesbien, comme le sous-texte dans certaines séries (*Xena: Warrior Princess*, MCA TV, 1995) ou une lecture queer de certains narratifs populaires (White, 1999 ; De Lauretis, 1991). Les spectatrices lesbiennes ne sont ainsi pas limitées par les représentations qui leur sont proposées, mais peuvent chercher ailleurs dans la culture populaire (notamment par des *fanfictions*), ainsi que créer leurs propres productions indépendantes en réponse aux manquements des images dominantes, notamment par des webséries (Goyette, 2016).

Enfin, les personnages fictifs critiqués dans cet article ont un écho très fort au sein de diverses communautés lesbiennes. Certes, les représentations racisées, trans et queer sont encore largement invisibilisées, la télévision populaire demeurant inscrite dans des codes limitants qui affectent l'ensemble des représentations des communautés dites marginales ou minoritaires. Toutefois, des réalisatrices queer, bisexuelles et lesbiennes commencent de plus en plus à prendre les devants de certaines productions, notamment dans le cas des séries *Orange Is the New Black*, *Sense8* et *Transparent* qui mettent en scène différentes façons de vivre et de définir son orientation sexuelle, ainsi qu'une diversité en ce qui concerne l'expression de genre, l'appartenance racisée et l'âge. Par exemple, *Transparent* présente des trajectoires diverses de femmes qui aiment les femmes qui ne se limitent pas à un narratif lesbien homogène, le personnage de Gaby vivant sa sexualité de façon identitaire, politique, revendicatrice et féministe radicale (notamment en transformant son apparence), alors que sa sœur Amy l'expérimente de façon apolitique, naviguant aisément entre les hommes et les femmes sans vouloir se définir ou se contraindre à des catégories identitaires. Cette série aborde également la complexité du genre et du sexe en représentant la sexualité lesbienne d'une femme trans âgée (Maira), proposant des représentations nuancées, politiques et multidimensionnelles des communautés et des identifications lesbiennes, bi/pan et queer. Cependant, ces représentations plus subversives se limitent à des plateformes sur demande (Netflix dans le cas d'*Orange Is the New Black* et de *Sense8*, Amazon Prime dans le cas de *Transparent*) et n'accèdent pas encore à une diffusion plus large sur les chaînes publiques.

### *Conclusion*

Bien que les représentations discutées aient un impact significatif dans la vie de plusieurs femmes qui aiment les femmes et qu'une lecture critique demeure toujours possible, il est essentiel de se questionner sur la manière dont la visibilité acquise dans la culture populaire profite aux groupes plus privilégiés (jeunes, féminines, blanches). En effet, les émissions analysées représentent souvent les relations entre femmes comme faciles (une fois la sortie du placard accomplie) et désirables, faisant l'impasse sur la discussion de plusieurs contraintes auxquelles font face les femmes qui aiment les femmes au quotidien (encore plus pour les femmes plus âgées, butch au genre non conforme, trans et/ou racisées). Également, ces représentations homogènes et limitées reproduisent et maintiennent des codes hégémoniques. L'investissement capitaliste, patriarcal et blanc de la sexualité lesbienne au sein de la société de consommation est certes problématique à plusieurs niveaux, comme j'ai tenté de le démontrer tout au long de cet article. L'évacuation du politique, soit l'absence de représentations d'organisations sociales et politiques, d'éléments critiques ou subversifs ou encore de questionnements sur les normes de genre, présente une image aseptisée qui ne valorise pas les multiples agentivités des femmes lesbiennes, bi/pan et queer dans leurs riches possibilités de critique, de réinterprétation et de construction du monde.

Il est nécessaire de considérer qui produit les représentations et pour qui, dans quel contexte et comment elles sont reçues, tout en mettant de l'avant des représentations plus inclusives de la diversité des voix et des expériences des femmes qui aiment les femmes. Cela passe entre autres par des personnages joués par des actrices lesbiennes/queer/bisexuelles/pansexuelles, ainsi que par des représentations d'expressions de genre, d'appartenance racisée, d'âge, de classe et de sexualité diversifiées. La mise en scène de personnages démontrant un engagement politique féministe et critique des logiques hétéronormatives ainsi que la représentation d'espaces queer/subversifs/alternatifs permettraient de produire un contenu télévisuel populaire plus riche et engagé, en plus de favoriser une diversité de points de repère pour les femmes qui aiment les femmes. Enfin, valoriser la critique sociale, les pratiques subversives et les multiples possibilités de concevoir et de transformer les normes de genre et de sexualité offrirait des modèles plus intéressants, riches et féconds pour les personnes en recherche d'identification.

---

## Notes

<sup>1</sup> Par télévision populaire, j'entends des émissions à grand budget diffusées sur des chaînes publiques et spécialisées. J'aborderai principalement les productions télévisuelles états-uniennes, mais ferai également mention d'émissions canadiennes (*Degrassi: The Next Generation*) qui sont diffusées sur les mêmes chaînes spécialisées (comme MTV) et qui se rapprochent des productions états-uniennes en termes de format et de contenu.

<sup>2</sup> Le terme *lesbienne* sera employé dans le texte en raison de la popularité de cette appellation à la télévision, mais il est important de mentionner que cette catégorisation identitaire exclut certaines femmes ayant des relations sexuelles et/ou amoureuses avec d'autres femmes (queer, homosexuelles, pansexuelles, bisexuelles, sexuellement fluides et autres étiquettes possibles). Ces dernières sont toutefois souvent absentes de la représentation télévisuelle qui présente une vision assez homogène de la sexualité homosexuelle des femmes comme nécessairement lesbiennes, n'employant que rarement d'autres identités (telles que queer/pan/fluide/bi/etc.).

<sup>3</sup> Au Québec, l'étude de Christelle Lebreton (2017), *Adolescences lesbiennes, de l'invisibilité à la reconnaissance*, émet certains constats par rapport au manque de points de repère et de modèles chez les jeunes adolescentes lesbiennes, alors que le mémoire d'Emma Goyette traite des formes d'autoreconnaissance lesbienne dans le contexte montréalais (2016).

<sup>4</sup> Parmi les exemples étudiés (les dates marquent les périodes étudiées) : Lena et Bianca dans *All my children* (2008/2011), Rhonda dans *Relativity* (1996/1997), Willow dans *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), Jessie et Katie dans *Once and again* (2002), Paige, Alex, Imogen et Fiona dans *Degrassi: The Next Generation* (2000-2012), Melanie et Lindsey dans *Queer as Folk* (2002/2005), Marissa et Alex dans *The O.C.* (2004/2005), l'ensemble des personnages dans *The L Word* (2004/2009), Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy* (2009-2012), *Beverly Hills, 90210* (2008/2009), Nora, Adrian et Grace dans *The Secret Life of an American Teenager* (2012), Brittany et Santana dans *Glee* (2009/2012), Emily dans *Pretty Little Liars* (2010/2012), Tea dans *Skins U.S.* (2011/2012).

<sup>5</sup> Le terme *butch* réfère à une performance de genre masculine, typiquement chez des femmes lesbiennes.

<sup>6</sup> Tara Chanady, *Lesbian representations in mainstream television: arguing for the value of a postpositivist framework to understand their dynamics and impact against a postmodern one*, Master Research Project, Directrice: Eleanor MacDonald, Université Queens, Political Studies, Octobre 2012.

<sup>7</sup> Épisode *Got Your Money*, 23 et 24 juillet 2012.



---

<sup>8</sup> Épisode 4*SnP*, 28 mai 2012.

<sup>9</sup> Relations d'intimité et recherche d'appartenances sur la base de la sexualité (Freeman, 2007).

<sup>10</sup> Les recherches matérialistes soulignent notamment comment l'organisation du système économique profite aux minorités sexuelles de classe aisée (surtout les hommes gais blancs riches), ce qui contribue à la marginalisation sociale, politique et économique des personnes LGBTQ\* de communautés défavorisées.

<sup>11</sup> Il faut toutefois nuancer ce type de critique, car elle implique qu'une conformité aux normes de genre est nécessairement faite dans un souci de conformité, ce qui peut invalider les identités et les expériences des femmes se présentant comme féminines/*femme*.

<sup>12</sup> Commentaire du blogue *afterellen.com*, « Celebrating an extraordinary week of tv for lesbian visibility », *Ibid.* Récupéré le 18 juin 2012

<sup>13</sup> Commentaire du blogue *afterellen.com*, Sarah Warn, « How Buffy changed the World of Lesbians on Television », juin 2003, <http://www.afterellen.com/archive/ellen/TV/buffy-end2.html>. Récupéré le 16 juin 2012.

<sup>14</sup> Commentaire du blogue *afterellen.com*, Heather Hogan, « “Glee,” “Hand aufs Herz” fans demand more from lesbian TV storylines and get it », <http://www.afterellen.com/tv/glee-hand-aufs-herz-fans-demand-more-from-lesbian-tv-storylines-and-get-it>. Récupéré le 13 juin 2012.

<sup>15</sup> « Bury Your Gays », *tvtropes.org*, Page consultée le 8 novembre 2016

<sup>16</sup> Prudom, Laura, « The 100' Creator on Lexa Controversy : “I Would've Done Some Things Differently” », *Variety*, 27 mars 2016.

<sup>17</sup> Commentaire du blogue YCcallmejulie, *Grey's Anatomy : Trois parents et un enfant*. 25-02-11, <http://callmejulie.yagg.com/2011/02/25/greys-anatomy-trois-parents-et-un-enfant/>. Récupéré le 12 juin 2012.

<sup>18</sup> Entrevue publiée sur TVLINE, *Jessica Capshaw defends her Grey's Anatomy Love Life*. 19-10-11. <http://tvline.com/2011/10/19/jessica-capshaw-greys-anatomy-preview-season-8-arizona-callie/>. Récupéré le 12 juin 2012.

## Ouvrages cités

AKASS, Kim et Janel MCCABE. (2006). *Reading The L-Word: Outing Contemporary Television*. Tauris.

- 
- ALARIE, Milaine et Stephanie GAUDET. (2013). "I Don't Know if She is Bisexual or if She Just Wants to Get Attention": Analysing the Various Mechanisms Through Which Emerging Adults Invisibilize Bisexuality. *Journal of Bisexuality*, vol. 13, n° 2, p. 191-214.
- BIGNELL, Jonathan. (2000). *Postmodern Media Culture*. Edinburgh University Press.
- BLAIR, Karen et Rhea Ashley HOSKIN. (2015). Experiences of Femme Identity: Coming Out, Invisibility and Femmophobia. *Psychology & Sexuality*, vol. 6, n° 3, p. 229-244.
- BOND, Bradley, Brandon MILLER et Jennifer Stevens AUBREY. (2019). Sexual References and Consequences for Heterosexual, Lesbian, Gay, and Bisexual Characters on Television: A Comparison Content Analysis. *Mass Communication and Society*, vol. 22, n° 1, p. 72-95.
- BORDO, Susan. (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. University of California Press.
- BOURQUE, Dominique. (2009). Être ou ne pas être subversives ? *Genre, sexualité & société*, n° 1.
- BUTLER, Judith. (2003). Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse. Dans Linda Alcoff (dir.), *Identities* (p. 201-211). Blackwell Publishing.
- CHAMBERLAND, Line et Julie PODMORE. (2015). Entering the Urban Frame: Early Lesbian Activism and Public Space in Montréal. *Journal of Lesbian Studies*, vol. 19, n° 2, p. 192-211.
- CURRAN, James et David Hesdemonthalh. (2019). *Media and Society*. Bloomsbury Academic.
- DE LAURETIS, Teresa. (1987). *Technologies of Gender*. Indiana University Press.
- . (1991). Sexual Indifference and Lesbian Representation. Dans Diana Fuss (dir.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Routledge.
- DHOEST, Alexander. (2016). Media, Visibility and Sexual Identity Among Gay Men with a Migration Background. *Sexualities*, vol. 19, n° 4, p. 412-431.
- DRIVER, Susan. (2007). *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. Peter Lang.
- . (2008). *Queer Youth Cultures*. State University of New York Press.
- DUGUAY, Stefanie, Jean BURGESS et Nicholas SUZOR. (2018). Queer Women's Experiences of Patchwork Platform Governance on Tinder, Instagram, and Vine. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. Publié en ligne, avant la version imprimée : 19 juin 2018.
- DUGUAY, Stefanie. (2016). LGBTQ Visibility Through Selfies: Comparing Platform Mediators Across Ruby Rose's Instagram and Vine Presence. *Social Media + Society*, vol. 2, n° 2, p. 1-12.

- 
- FERRIS, Lindsey et Stefanie DUGUAY. (2019). Tinder's Lesbian Digital Imaginary: Investigating (Im)permeable Boundaries of Sexual Identity on a Popular Dating App. *New Media & Society*.
- FOUCAULT, Michel. (1976). *L'histoire de la sexualité I*. Gallimard.
- FUSS, Diana. (1991). Decking Out: Performing Identities. Dans Diana Fuss (dir.), *Inside/Out: Lesbian theories, Gay theories*. Routledge.
- GARBER, Linda. (2016). The Curious Persistence of Lesbian Studies. Dans Noreen Giffney et Michael O'Rourke (dir.), *The Ashgate Research Companion to Queer Theory* (p. 83-96). Routledge.
- GEVER, Marta. (2003). *Entertaining Lesbians. Celebrity, Sexuality and Self-Invention*. Routledge.
- GRAY, Marie. (2009). *Out in the Country: Youth, Media, and Queer Visibility in Rural America*. New York University Press.
- GROSS, Larry. (2001). *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. Columbia University Press.
- GOYETTE, Emma. (2016). *Mémoire*. Université du Québec à Montréal.
- FOX, Jesse et Rachel RALSTON. (2016). Queer Identity Online: Informal Learning and Teaching Experiences of LGBTQ Individuals on Social Media. *Computers in Human Behavior*, vol. 65, p. 635-642.
- FREEMAN, Elizabeth. (2007). Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory. Dans George E. Haggerty et Molly McGarry (dir.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer studies*. Blackwell Publishing.
- HALL, Stuart. (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Sage Publications.
- HEFFERNAN, Virginia. (2005). CRITIC'S NOTEBOOK; It's February. Pucker Up, TV Actresses. *The New York Times*.
- HENNESSY, Rosemary. (1995). Queer Visibility in Commodity Culture. *Cultural Critique*, n° 29, p. 31-76.
- HIMBERG, Julia. (2014). Multicasting: Lesbian Programming and the Changing Landscape of Cable TV. *Television New Media*, vol. 15, n° 4, p. 289-304.
- . (2019). *The New Gay for Pay: The Sexual Politics of American Television Production*. University of Texas Press.
- HOOKS, bell. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- JOYRICH, Lynne. (2009). Epistemology of the Console. Dans Glyn Davis et Gary Needham (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics* (15-47). Routledge.
- KALOGEROPOULOS HOUSEHOLDER, April et Adrienne TRIER-BIENIK. (2016). *Feminist Perspectives on Orange is the New Black: Thirteen Critical Essays*. McFarland Publishing.

- KOOIJMAN, Jaap. (2009). Cruising the channels, the queerness of zapping. Dans Glyn Davis et Gary Needham (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics* (p. 143-158). Routledge.
- KOLLER, Veronika. (2008). *Lesbian Discourses: Images of a Community*. Routledge.
- LEBRETON, Christelle et Line Chamberland. (2017). *Adolescences lesbiennes : de l'invisibilité à la reconnaissance*. Remue-Ménage.
- MCRROBBIE, Angela. (2008). Réarticuler l'empiricisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les Cultural Studies. Dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural Studies. Anthologie* (p. 321-335). Armand Colin et Institut National de l'audio-visuel.
- MCINROY, Lauren et Shelley CRAIGH. (2017). Perspectives of LGBTQ Emerging Adults on the Depiction and Impact of LGBTQ Media Representation. *Journal of Youth Studies*, vol. 20, n° 1, p. 32-46.
- MCNICHOLAS SMITH, Kate et Imogen TYLER. (2017). Lesbian Brides: Post-Queer Popular Culture. *Feminist Media Studies*, vol. 17, n° 3, p. 315-331.
- MOORE, Candace. (2006). Getting Wet: The Heteroflexibility of Showtime's The L Word. Dans Merri Lisa Johnson (dir.), *Third Wave Feminism and Television: Jane puts it in a box*. I.B. Tauris.
- MUÑOZ, José Esteban. (1999). *Disidentifications*. University of Minnesota Press.
- NEEDHAM, Gary. (2009). Scheduling Normativity. Dans Glyn Davis et Gary Needham (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics* (p. 143-158). Routledge.
- NÖLKE, Ana-Isabel. (2018). Making Diversity Conform? An Intersectional, Longitudinal Analysis of LGBT-Specific Mainstream Media Advertisements. *Journal of Homosexuality*, vol. 65, n° 2, p. 224-255.
- PARSEMAIN, Ava Laure. (2019). *The Pedagogy of Queer TV*. Palgrave Macmillan.
- PIDDUCK, Julianne. (2011). The Visible and the Sayable: The Moment and Conditions of Hypervisibility. Dans Florian Grandena et Christine JOHNSTON (dir.), *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* (p. 9-40). Peter Lang.
- ROBERTSON, Mary. (2019). *Growing up Queer: Kids and the Remaking of LGBTQ Identity*. New York University Press.
- RQASF. (2013). *Lesbiennes. Invisibles parmi nous*. Réseau québécois d'action pour la santé des femmes.
- SCHWARTZ, Maya. (2016). Lesbians Representation Evolution in Mainstream Media. *Arts and Social Sciences Journal*, vol. 7, n° 4.
- SEDGWICK, Eve. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- SMITH, Marie L., Elina Telford et Jeremy J. Tree. (2017). Body Image and Sexual Orientation: The Experiences of Lesbian and Bisexual Women. *Journal of Health Psychology*, vol. 24, n° 9, p. 1-13.

- 
- SYMES, Katerina. (2016). Orange Is the New Black: The Popularization of Lesbian Sexuality and Heterosexual Modes of Viewing. *Feminist Media Studies*, vol. 17, n° 1, p. 29-41.
- TIIDENBERG, Katrin et Edgar Gomez Cruz. (2015). Selfies, Image and the Re-Making of the Body. *Body & Society*, vol. 21, n° 4, p. 1-26.
- TROPIANO, Stephen. (2002). *The Prime Time Closet*. Applause Theater and Cinema books.
- VILLAJERO, Amy. (2003). *Lesbian Rule: Cultural Criticism and the Value of Desire*. Duke University Press.
- . (2014). *Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire*. Duke University Press.
- VOIROL, Olivier. (2005). Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique. *Réseaux 1*, p. 89-121.
- WARN, Sarah. (2006). Introduction. Dans Kim Akass et Janel McCabe (dir.), *Reading The L-Word: Outing Contemporary Television*. Tauris.
- WALTERS, Suzanna Danuta. (2001). *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*. Chicago University Press.
- WHITE, Patricia. (1999). *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Indiana University Press.
- YOUNG, Iris Marion. (2005). *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford University Press.