Identités télévisuelles post-placard : Etasuniens gays en représentation(s) et politiques de visibilité

Sébastien Mignot

▶ **To cite this version:**

Sébastien Mignot. Identités télévisuelles post-placard : Etasuniens gays en représentation(s) et politiques de visibilité. Linguistique. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMLH25 . tel-03135293

HAL Id: tel-03135293
https://theses.hal.science/tel-03135293

Submitted on 8 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Normandie Université

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : Civilisation américaine (Section 11)

Préparée au sein de l'Université Le Havre Normandie

Identités télévisuelles post-placard : Étasuniens gays en représentation(s) et politiques de visibilité

Présentée et soutenue par
Sébastien MIGNOT

Thèse soutenue publiquement le 18/12/2020 devant le jury composé de		
Mme Cécile COQUET-MOKOKO	PR Université de Versailles Saint-Quentin	Examinatrice
Mme Anne CRÉMIEUX	PR Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis	Rapporteure
M. Georges-Claude GUILBERT	PR Université Le Havre Normandie	Directeur de thèse
M. David ROCHE	PR Université Paul-Valery Montpellier 3	Examinateur (président du jury)
Mme Shannon WELLS-LASSAGNE	PR Université de Bourgogne	Rapporteure

Thèse dirigée par Georges-Claude GUILBERT, laboratoire GRIC, ED558 HMPL

UNIVERSITÉ LE HAVRE

ED 558

GRIC
Groupe de recherche identités et cultures

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde gratitude à M. le Professeur Georges-Claude Guilbert, pour m'avoir prodigué de précieux conseils, des encouragements enthousiastes, et une attention bienveillante tout au long de ce travail de recherche.

Je souhaite adresser un merci spécial et chaleureux à mon comité de suivi, Mme la Professeure Cécile Coquet-Mokoko et Mme la Professeure Monica Michlin, dont les mots ont su à la fois enrichir ma réflexion et m'enhardir lorsque je manquais d'assurance. Merci à Mme la Professeure Cécile Coquet-Mokoko, Mme la Professeure Anne Crémieux, M. le Professeur David Roche et Mme la Professeure Shannon Wells-Lassagne pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail de recherche et pour avoir accepté de faire partie de mon jury.

J'aimerais enfin manifester ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont soutenu dans cette entreprise aussi audacieuse qu'ambitieuse. Vos témoignages d'affection m'ont porté et il m'est impossible de vous rendre ici l'hommage que vous méritez. Je pense avec émotion à Dalhia Ali, Sabrina Ali, Mickael Barracho, Thomas Barracho, Ingrid Baswamina, Julie Bezzi, Pauline Buteau, Michèle Camlann, Jonathan Chane-Khane, Virginie Cossard, Charles-Emmanuel Debar, Alex Elisha, Régis Hélie, Rémi Mascia, Léa Mignot, Philippe Mignot, Benjamin Osiepa, Jean-Guillaume Santi, Maboula Soumahoro, Jacques Venel, Valentine Venel.

Une tendresse particulière pour ma mère, Ana Cristina Barracho.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

IDENTITÉS TÉLÉVISUELLES POST-PLACARD :
ÉTASUNIENS GAYS EN REPRÉSENTATION(S) ET POLITIQUES DE VISIBILITÉ

Selon l'expression de Ron Becker, la télévision américaine semble être entrée dans une ère qu'il qualifie, non sans recul critique, de « post-placard ». Ce discours, irrigué par les mêmes récits de progrès que les discours post-gay, post-racial ou post-féministe, proclame, sinon la disparition totale, au moins le recul significatif du placard. Longtemps considéré comme un des déterminants discursifs majeurs de l'homosexualité, puis des identités gays, ce dispositif de dissimulation serait aujourd'hui devenu obsolète. Comment, dans un paysage télévisuel traversé par un tel changement de paradigme, les modalités de représentation des personnages gays évoluent-elles ? Comment l'effritement du placard modifie-t-il la manière de concevoir les identités gay et hétérosexuelle (pensées souvent au singulier) ? Le contexte d'une visibilité gay accrue des années 1990 à nos jours aura-t-il achevé de remettre en cause « l'épistémologie du placard » identifiée par Eve Kosofsky Sedgwick ? Quelles continuités et quelles ruptures pouvons-nous identifier avec le paradigme du placard comme seul schéma de représentation ? Quels échos ces changements médiatiques trouvent-ils dans la société américaine ?

Mots-clés : placard, post-placard, identités, séries télévisées, représentation, visibilité, gay, queer.

ABSTRACT

POST-CLOSET TV IDENTITIES:
REPRESENTING GAY UNITED STATESIANS AND VISIBILITY POLITICS

American TV is sometimes said to have entered a “post-closet” era. That is at least what Ron Becker claims in his assessment of today’s TV series. Without subscribing to the teleological ethos of post-identity discourses, he observes that the once-dominant paradigm of the closet has lost its status as master narrative of gayness. In the context of a change of this purported magnitude, how do post-closet TV shows represent gay characters? How does the decline of the closet—an identity-based apparatus—alter commonly-held notions of idenities. Has the sudden surge of gay visibility initiated in the 1990s successfully challenged what Sedgwick termed “the epistemology of the closet”? What vitality does the paradigm of the closet retain in a supposedly post-closet era? How are these changes echoed across American society?

Keywords: closet, post-closet, identities, tv series, representation, gay, visibility, queer.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 11

I. GÉNÉALOGIE DU PLACARD 29

I. 1. Placard institutionnel 29

I. 1. a) Histoire de la censure : le cas du *Television Code of Practices* 29

I. 1. b) Développement du câble : horizon ciel bleu 53

I. 1. c) Placard professionnel : les acteurs gays 61

I. 2. Placard textuel 77

I. 2. a) Omniprésence des récits de coming-out 77

I. 2. b) Épisodes à thématique gay, assimilation narrative et mobilité actancielle 85

I. 2. c) Récits post-placard, nouvelles modalités de signification identitaire 95

I. 3. Sortie du placard : quelles modalités ? 107

1. 3. a) Visibilité et progrès social : le contexte politique des années 1990 107

I. 3. b) Activismes médiatiques antagonistes 119

I. 3. c) Séries de transition 135

II. « MIGRATION SYMBOLIQUE » : ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DES IDENTITÉS GAYS 147

II. 1. Personnages gays : inclusion et diversité 147

II. 1. a) Question d'âge 147

II. 1. b) Entre deux feux : personnages gays noirs à l'intersection des discours post-gay et post-racial 175

II. 1. c) Généalogie des corps gays : évolution des discours disciplinaires de la « pédale » pré-Stonewall (*pre-Stonewall sissies*) aux Madames-Muscle (*Gym Queens*) 185

II. 2. Tropes post-placard ? 197

II. 2. a) Le *gay best friend*, accessoire dernier cri des personnages hétérosexuels 197

II. 2. b) « Modèles intégrationnistes » : stéréotypes et dynamiques de genre dans les séries post-placard 229
II. 2. c) Recul de la mortalité des personnages gays : de *bury your gays* à *preserve your gays* 243
II. 3. Assimilation et politiques de respectabilité 253
II. 3. a) Représentation « positive » : modèles et contre-modèles 253
II. 3. b) Épisodes de mariage gay : étude de cas 281
II. 3. c) Emplois de gays : monde du travail post-placard ? 297
III. LIMITES DU POST-PLACARD 319
III. 1. Post-placard et post-gay, des discours convergents ? 319
III. 1. a) Discours post-gay et fin de l'homophobie ? 319
III. 1. b) Espaces communautaires 335
III. 1. c) Déstabilisation d'une identité gay fixe 353
III. 2. Post-placard et biais hétérocentrique 373
III. 2. a) *Narrowcasting*, *dualcasting*, *multicasting* : contenus gays et publics-cibles 373
III. 2. b) Représentations éducatives : un projet hétérocentrique 387
III. 2. c) Pédagogues gays 403
III. 3. Reconfigurations du paradigme du placard 415
III. 3. a) Survivances du placard 415
III. 3. b) Coming-outs post-placard 431
III. 3. c) Post-placard : redéploiement d'un régime identitaire strict 445
CONCLUSION 459
SOURCES 467
Vidéographie 467
Corpus primaire 467
Corpus secondaire 471
Séries télévisées 471

Films 473
Videos en ligne 474
Bibliographie 474
Monographies 474
Chapitres extraits d'ouvrages collectifs 480
Articles universitaires 483
Travaux universitaires non-publiés 486
Articles de presse 486
Sources primaires 494
Sites internet 495
ANNEXES 499
Annexe I 499
Annexe II 500
Annexe III 501
Annexe IV 502
Annexe V 503
Annexe VI 504
Annexe VII 505
Annexe VIII 505
Annexe IX 506
INDEX 507

INTRODUCTION

Nous sommes le 8 septembre 1995, et c'est officiel : la une du numéro 291 du magazine *Entertainment Weekly* proclame l'avènement des *gay nineties* et annonce, sans équivoque, la sortie du placard du « monde du divertissement ».[1] (ANNEXE I) La couverture du magazine arbore une mosaïque de vignettes de célébrités ou de personnages tirés de produits culturels fictionnels qui contribuent d'une manière ou d'une autre à rendre visible la culture LGBTQ+. Jess Cagie, l'auteur de cet article, explique que cette « révolution »[2] s'est faite à la fois « progressivement et soudainement » et est advenue du fait de l'incorporation de la « sensibilité gay »[3] à la culture populaire *mainstream* ainsi que de la « prolifération des personnages gays » dans les films et à la télévision. Ainsi, l'affirmation de ce coming-out généralisé est motivée par le constat selon lequel la représentativité LGBTQ+ dans la culture populaire aurait atteint un point de bascule. Que ce changement soit « révolutionnaire » ou non, nul ne peut nier l'augmentation significative du nombre de personnages LGBTQ+ dans la culture populaire américaine.

La *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD), l'association américaine de veille médiatique, publie chaque année un rapport intitulé *Where We Are on TV* dans lequel elle fait un tour d'horizon du paysage télévisuel et y recense les personnages LGBTQ+. Il est aisé de voir à quel point le nombre de personnages LGBTQ+ a augmenté depuis 2005, année de publication du premier rapport. À la lecture de ces rapports, on constate qu'ils sont chaque année, un peu plus approfondis. Alors que celui de 2005[4] tient sur deux pages et n'étudie que les personnages qui apparaissent sur les chaînes hertziennes de grande diffusion (*networks*), celui de 2017/2018[5] compte 32 pages et s'intéresse également aux contenus diffusés sur les chaînes du câble et sur les plateformes de streaming. Ces dernières ne sont prises en compte que depuis le rapport de la saison 2015/2016. Les rapports s'étoffent aussi parce qu'ils incluent un nombre croissant de types de personnages : les personnages handicapés ne figurent dans ces statistiques que depuis 2010. Après avoir posé un diagnostic quant à l'état de la représentation des personnages LGBTQ+, à la fin de chaque rubrique, sous l'intitulé

[1] Cagie, Jess, « Special Report: The Gay Nineties », 8 septembre 1995,
< https://ew.com/article/1995/09/08/special-report-gay-90s/> (consulté le 9 octobre 2020)
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Where We Are on TV », 2005-2006,
<https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf> (consulté le 9 octobre 2020).
[5] Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Where We Are on TV », 2005-2006,
< https://www.glaad.org/publications/tvreport05> (consulté le 9 octobre 2020).

GLAAD's Recommendations, l'association formule des prescriptions qu'elle invite les chaînes à suivre. Dans le rapport de 2017/2018, qu'il s'agisse des *networks*, des chaînes du câble ou des plateformes de streaming, les recommandations formulées concernent principalement le manque de diversité raciale.

Ces rapports montrent incontestablement l'augmentation exponentielle du nombre de personnages LGBTQ+ à travers l'ensemble du paysage télévisuel. En effet, le rapport de 2005 ne totalise, sur les *networks*, que 16 personnages dans 15 séries différentes : *Will & Grace* est la seule série diffusée sur un *network* à faire figurer deux personnages gays. Pour la saison 2017/2018, ce chiffre s'élève à 86 pour les seuls *networks*.

Que l'on accrédite ou non la thèse du basculement, de ce coming-out généralisé avancée dans l'article d'*Entertainment Weekly* de 1995, cette « explosion de la visibilité gay »[6] constitue un changement majeur des dynamiques de représentations des personnages LGBTQ+ à la télévision, longtemps relégués au placard. Comme l'affirme Himberg, la lutte contre l'invisibilité, qui s'est intensifiée aux États-Unis après les émeutes de Stonewall (notamment à la télévision), est fondée sur l'expérience duale du placard et du coming-out. Selon cette conception, l'orientation sexuelle est un aspect de soi que l'on « découvre » et que l'on se doit de révéler pour soi-même avant tout, mais aussi pour les autres. Selon le paradigme du placard, la proclamation de « l'orientation sexuelle » comme élément constitutif de l'identité doit prendre la forme d'un coming-out supposé libérateur.[7] D'après la conceptualisation fondatrice de « l'épistémologie du placard » d'Eve Kosofsky Sedgwick, depuis la fin du XIXe siècle, les cultures des sociétés occidentales sont structurées selon une série d'oppositions binaires :

> Along with and sometimes through these epistemologically charged pairings, condensed in the figures of " the closet" and " coming out," this very specific crisis of definition has then ineffaceably marked other pairings as basic to modern cultural organization as masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial, new/old, growth/decadence, urbane/provincial, health/illness, same/different, cognition/paranoia, art/kitsch, sincerity/ sentimentality, and voluntarity/addiction.[8]

[6] Walters, Suzanna Danuta, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. p. 3.
[7] Himberg, Julia, *The New Gay for Pay*, Austin, University of Texas Press, 2018, p. 12.
[8] Sedgwick, Eve Kosofsky. « The Epistemology of the Closet » Abelove, Henry, Barale, Michèle Aina, Halperin, David (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, p. 48.

En effet, comme l'a démontré Foucault dans son troisième volume de *L'Histoire de la Sexualité*, la création de « l'homosexuel » en tant que catégorie d'individu n'intervint qu'au tournant du siècle. Jusqu'alors, l'homosexualité n'avait été considérée, au même titre que l'adultère ou la bestialité, que comme un acte génital qui contrevenait aux lois en vigueur à l'époque. L'autorité en matière de régulation et de surveillance de l'homosexualité passa des mains de l'institution judiciaire à celles de la médecine. L'émergence d'un discours scientifique sur la perversion contribua à présenter comme pathologiques des formes de « sexualité périphérique ». Foucault compare la création de cette taxonomie de « sexualités périphériques » perverses, parmi lesquelles figurait l'homosexualité, au travail d'un entomologiste, laissant entendre par là même que ces dernières ne constituent plus seulement des actes, mais bel et bien un caractère essentiel de ceux qui le présentent :

> L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. […] Elle lui est consubstantielle, moins comme-un péché d'habitude que comme une nature singulière. Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée - le fameux article de Westphal en 1870, sur les " sensations sexuelles contraires " peut valoir comme date de naissance' -moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'intervertir en soi--même le masculin et le féminin. L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce.[9]

À la suite du mouvement de libération gay qui s'est accéléré après les émeutes de Stonewall, le coming-out (qui sous-entend l'existence d'un placard) est devenu la stratégie d'affirmation de soi majoritaire, et de nouvelles oppositions binaires que celles dont Sedgwick fait la liste sont apparues, notamment fierté/honte (*pride*/*shame*), et dedans/dehors (*in*/*out*). Ces deux oppositions vont de pair et l'on tend à associer de façon systématique la honte à l'intérieur du placard, et la fierté à l'extérieur. Il semble par conséquent impossible de penser qu'un

[9] Foucault, Michel, *L'Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 59.

individu dans le placard est émancipé. Ainsi, la métaphore du coming-out s'est largement imposée comme modèle dominant de revendication d'une identité, et celle-ci est souvent utilisée comme invariant « transhistorique et transculturel du récit de la vie gay ».[10] Pour autant, comme l'affirme Walters, cette métaphore a connu un glissement de sens notoire. La date exacte à laquelle cette dernière commença à être utilisée reste un mystère, mais il est attesté que son origine vient des bals à l'occasion desquels les débutantes faisaient leur « entrée dans le monde » en quittant le domicile familial. La métaphore du coming-out, à l'origine dépourvue de tout placard, revêtait donc initialement une dimension avant tout sociale. Cela contredit la conception, plus récente, selon laquelle la sortie du placard est le résultat d'un processus intérieur de connaissance de soi.[11]

La proclamation, par le magazine *Entertainment Weekly*, du coming-out de l'industrie du divertissement dans son ensemble n'aurait pas été possible si certains produits culturels n'avaient pas joué le rôle de précurseurs et pris le risque de montrer le sujet alors controversé de l'homosexualité sous un jour nouveau. À la télévision, certaines séries montrèrent le chemin et marquèrent des tournants décisifs dans l'histoire de la visibilité. Nous pouvons citer, par exemple, *All in the Family* (CBS 1971-1979), *Soap* (ABC 1977-1981), *Dynasty* (ABC 1981-1989). Ainsi, bien avant 1995, progressivement, les personnages gays commencèrent à sortir de l'invisibilité, et du placard. Ni cette introduction, ni cette thèse, ne sont le lieu d'une récapitulation encyclopédique de l'histoire de la visibilité. Toutefois, nous ne pourrons faire l'économie, quand elle sera pertinente, de la mise en perspective des représentations examinées, qui n'ont pas émergé *ex nihilo*.

L'augmentation exponentielle, au cours des *gay nineties*, du nombre de personnages gays aussi bien sur les *network*s que sur les chaînes du câble, et plus tard sur les plateformes de streaming, a été louée par beaucoup comme le signe d'un progrès indiscutable. Cependant, même dans les années 1990, les scènes de coming-out étaient encore légion et ces personnages étaient encore massivement représentés à travers le prisme du placard. L'exemple le plus notable, et qui constitue un moment charnière dans l'histoire de la visibilité est le coming-out d'Ellen dans la série éponyme en 1997. Malgré quelques précautions, Walters affirme que :

[10] Walters. Suzana Danuta, *The Tolerance Trap: How God, Genes, and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality*, New York, NYU Press, p. 29-30.
[11] Walters, *op. cit.*, p. 30-31.

> While I am reluctant to call any televisual moment a "watershed event," it does seem clear that the Ellen hoopla opened doors previously cut off.[12]

Le personnage de fiction Ellen Morgan fit son coming-out à la télévision après que l'actrice Ellen DeGeneres eut, dans nul autre paratexte[13] que le magazine *Time*, annoncé publiquement son homosexualité. La sortie du placard d'*Ellen* (ABC 1994-1998) battit un record d'audimat. Cependant, à la suite de l'épisode du coming-out, et malgré le caractère prétendument plus favorable que jamais du climat dans lequel il était censé s'inscrire, la série ne fut pas renouvelée.

L'année suivante, un autre événement, tragique cette fois-ci, marqua à son tour l'histoire de la visibilité LGBTQ+. Le meurtre de Matthew Shepherd fut hautement médiatisé, et vint relativiser le récit du progrès qui avait cours dans les années 1990.[14] Par ailleurs, le contexte politique des années 1990 ne saurait se résumer à un récit linéaire et téléologique du progrès social. La confrontation de ces deux événements médiatiques trahit le décalage, parfois sinistre, qu'il existe entre l'univers de la fiction, et les expériences de vie des personnes LGBTQ+ :

> This disjuncture between lived experience and cultural representation must create an enormous sense of what psychology calls "cognitive dissonance," particularly for young people.[15]

Si les chantres de la visibilité voient parfois celle-ci comme une panacée et une fin en soi, d'autres ne sont pas de cet avis, et considèrent au contraire que cet accès à la visibilité est un écran de fumée qui occulte la persistance de l'homophobie et des discriminations.

L'augmentation exceptionnelle du nombre de personnages gays à partir du milieu des années 1990 aurait pu n'être qu'un moment fugace dans une histoire qui leur avait, jusque-là, ménagé une place relativement marginale. Comme en témoignent chaque année les rapports publiés par GLAAD, ce changement s'est avéré pérenne, et sans toutefois sonner, comme le fait *Entertainment Weekly*, le glas du placard, il semble opportun de s'interroger sur les changements, les retranchements et les reconfigurations que ce dernier a subis. Au lendemain

[12] Walters, Suzanna Danuta, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. p. 92.
[13] Le paratexte constitue, selon Genette, « l'entourage » du texte et peut prendre des formes multiples, ici un article de presse. Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
[14] Mathew Shepard a été torturé et laissé pour mort dans un champ par deux criminels homophobes. Après avoir été retrouvé par un cycliste et hospitalisé en urgence, il succombera de ses blessures le 12 octobre 1998 à l'âge de 21 ans.
[15] Walters, *op. cit.*, p. 23.

du meurtre de Latisha King,[16] dix ans tout juste après celui de Matthew Shepherd, un article de Ramin Setoodeh publié dans le magazine *Newsweek*, et cité dans l'ouvrage de Walters, expliqua que sa mort était due avant tout au « rétrécissement du placard », pas à l'homophobie des criminels.[17] Autrement dit, selon lui, l'affaiblissement du placard serait une des causes de son décès car l'acceptation croissante de l'homosexualité et la perspective d'une vie hors du placard qu'elle laisse entrevoir auraient incité Latisha à « jouer au grand ». Il entend par là que cet « enfant perturbé », en revendiquant sa sexualité de façon « exhibitionniste » et « belliqueuse », aurait déclenché un certain nombre de déséquilibres à l'école, en particulier pour les professeurs. Il ajoute que la définition des « limites de la tolérance » n'est pas tâche facile, impliquant par là même qu'elle est nécessaire. Malgré la teneur extrêmement problématique de l'article, Setoodeh propose l'idée paradoxale selon laquelle l'augmentation de la visibilité serait précisément la cause du déchaînement d'homophobie meurtrier dont fut victime King. Par ailleurs, il attire l'attention des lecteurs sur les déstabilisations institutionnelles occasionnées par le « rétrécissement du placard ». Dans l'article, il est question de l'école, mais cette question peut se poser pour toutes les institutions. La critique formulée par Setoodeh à l'égard de l'augmentation de la visibilité se range du côté de ceux qui se gardent de voir en elle un progrès. Les objections de cette sorte ne tirent donc pas toujours leur origine de politiques queer radicales, mais peuvent également, comme ici, être l'expression d'un sentiment réactionnaire.

Même si l'appréciation des effets politiques du recul du placard comme paradigme dominant ne fait pas l'objet d'un consensus, il semble difficile de contester l'évidence de ce processus. Ainsi, dans le sillage du coming-out à grande échelle proclamé par *Entertainment Weekly*, et le constat par Setoodeh du « rétrécissement du placard », Ron Becker sonna à son tour le début de la télévision post-placard, en particulier en ce qui concerne les hommes gays blancs. Selon lui, la présence accrue de personnages gays à travers l'ensemble du paysage télévisuel, dans des programmes diffusés en prime-time sur les *networks*, dans des séries du câble et sur les plateformes de streaming, ne fait plus l'objet des mêmes levées de bouclier, ne suscite plus les mêmes résistances et s'est même largement banalisée.[18]

Bien que faisant ce constat, Becker ne confère pas au « post » de post-placard, le sens qui lui est souvent attribué dans les termes post-féministe, post-gay, ou post-racial, à savoir

[16] Latisha King (dont le nom de naissance était Larry King) était une élève africaine-américaine de 15 ans dans une école de Californie. Elle y a été abattue par un de ses camarades de classe, Brandon McInerney, alors âgé de 14 ans.
[17] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 47.
[18] Becker, Ron, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007, <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 9 octobre 2020)

celui de la fin du sexisme, de l'homophobie, et du racisme. Il note la diminution de la représentation de l'homophobie sans laisser entendre, comme le font les tenants du discours post-gay, que les personnes LGBTQ+ la subissent moins dans les faits. Becker n'affirme pas non plus que les représentations du placard ont complètement disparu. En effet, il demeure des personnages dans le placard, mais ces derniers ne constituent plus qu'une minorité.

Ce travail de recherche entend prolonger la problématisation amorcée par Becker et s'emploiera à étoffer la définition du post-placard qu'il propose. Une citation de Foucault résume avec justesse les enjeux de la régression apparente du placard et les enjeux de la question de la visibilité croissante des personnages gays :

> Que signifie l'apparition de toutes ces sexualités périphériques ? Le fait qu'elles puissent apparaître en plein jour est-il signe que la règle se desserre ? Ou le fait qu'on y porte tant d'attention prouve-t-il un régime plus sévère et le souci de prendre sur elles un exact contrôle ?[19]

Le prix de cette visibilité ne serait-il pas, comme Foucault le suggère, l'imposition sur les représentations d'un système disciplinaire encore plus strict ?

Par ailleurs, cette thèse portera uniquement sur les représentations d'hommes gays dans les séries télévisées américaines. Les raisons en sont multiples. Tout d'abord, les modalités qui ont régi la représentation des personnages gays et des lesbiennes diffèrent historiquement. Comme Émilie Marolleau le montre dans son travail de doctorat, malgré les points de convergence des mouvances militantes gays[20] et lesbiennes, ces dernières y ont longtemps été condamnées à un statut d'invisibilité. Ce fut le cas au sein des mouvements de lutte pour les droits LGBTQ+, mais aussi des mouvements féministes. Du fait du caractère nécessairement intersectionnel de leur identité, les lesbiennes ont été victimes d'une invisibilisation redoublée.[21] Leur accès à la visibilité ne s'est donc pas fait dans les mêmes conditions que celui des hommes gays, ni au même rythme. Par ailleurs, la façon de percevoir les gays et les lesbiennes est différente, et les processus d'interpellation dont ils sont respectivement la cible ne sont pas les mêmes. Walters constate par exemple ce contraste dans les campagnes de publicité :

---

[19] Foucault, *op. cit.*, p. 56.

[20] Le terme « gay » est parfois utilisé pour faire référence aux femmes et aux hommes homosexuels. Il fait seulement référence aux hommes dans l'emploi que nous en faisons ici.

[21] Marolleau, Émilie, « L'Homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 2015, p. 15-16.

> [T]he marketing to gay men as opposed to lesbians is quite different. For the women's travel market, there is a focus on activities, particularly sports, and tie-ins with "alternative" feminist-inspired events like women's music festivals. The gay male cruises and resort trips are, not surprisingly, built much more around partying, sexual adventures, and the lure of bare-chested, washboard-abbed hunks afloat, as the advertising for these different services reveals.[22]

De plus, même si certaines des images à travers lesquelles les gays et les lesbiennes se sont vus representés peuvent révéler des similitudes, il faut se garder d'y voir des équivalences strictes. Par exemple, le cliché de la meurtrière lesbienne a longtemps coexisté avec celui de l'assassin gay, surtout au cours des années 1950 et 1960. Il existe bien entendu des liens entre ces deux stéréotypes, que l'on peut analyser, à l'instar de Fred Fejes, comme la construction à l'écran d'une menace déviante qui plane sur la société « normale ».[23] Toutefois, certaines différences significatives telles que leurs mobiles, leurs *modus operandi* et leurs choix de victimes les distinguent. Du reste, jusque récemment les gays comme les lesbiennes étaient très souvent désexualisés. Pour autant, il serait expéditif d'interpréter l'effacement de l'homosexualité masculine et celui de l'homosexualité féminine de la même manière. Enfin, nous revendiquons une conception intersectionnelle du placard, et nous efforcerons donc de ne pas gommer les différences et les nuances qui l'infléchissent, notamment raciales.

Notre champ d'investigation s'étend de 1998 à 2018. La problématique de recherche porte sur la notion de post-placard. Par conséquent, nous avons situé le point de départ de ce bornage chronologique après la publication en 1995 de l'article d'*Entertainment Weekly* susmentionné, et la sortie du placard du personnage d'Ellen Morgan en 1997. Ces deux coming-outs médiatiques, encore trop frappés du sceau du placard, ne nous ont pas semblé inaugurer ce que Becker a nommé le post-placard. Notre choix s'est porté plutôt sur la première année de diffusion de la série *Will & Grace* (NBC 1998-2006), qui a connu un très grand succès : elle a reçu 83 nominations aux Emmy Awards, et remporté 16 récompenses au total. *Will & Grace* a été la première série de cette envergure à faire figurer parmi ses personnages principaux non pas un, mais deux hommes gays hors du placard dès l'épisode pilote, renvoyant par là même le coming-out au pré-diégétique. Nous étudierons plus avant le caractère post-placard de la série dans le développement.

[22] Walters, *All the Rage*, p. 278.
[23] Fred Fejes, *Gay Rights and Moral Panic: The Origins of America's Debate on Homosexuality*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 23.

La borne chronologique de fin de cette analyse est fixée à l'année 2018, date à laquelle la Cour Suprême des États-Unis a rendu l'arrêt *Masterpiece Cakeshop v. Colorado Civil Rights Commission*, revers historique dans la lutte pour les droits LGBTQ+. Cette décision juridique, dans le sillage de l'élection de Donald Trump, s'inscrit dans le contexte de l'adoption de lois rétrogrades et d'une résurgence généralisée de rhétoriques homophobes et transphobes. Le jugement a été prononcé en faveur d'un pâtissier du Colorado, qui avait refusé de confectionner le gâteau de mariage d'un couple d'hommes gays car un tel acte aurait contrevenu à ses convictions religieuses. L'argumentaire développé par ce dernier s'appuyait sur la protection des libertés d'expression et de culte garanties par le premier amendement de la Constitution des États-Unis. La Cour a statué qu'à l'instar des droits civiques des personnes LGBTQ+, les objections religieuses et philosophiques au mariage gay étaient des formes d'expression qui devaient être protégées.[24] L'objet de ce recours n'est pas sans rappeler le contenu de la loi *Religious Freedom Restoration Act* (RFRA), adoptée à 40 voix contre 10 par le Sénat de l'Indiana en 2015, et signée de la main de Mike Pence, alors gouverneur de l'État. Cette loi prolongeait les dispositions d'une première loi fédérale du même nom votée en 1993 afin de protéger les pratiques religieuses des minorités ethniques, notamment celles des Amérindiens. La loi RFRA de l'État de l'Indiana a redéfini les contours de la notion de liberté de culte en accordant la possibilité aux entreprises de faire valoir, devant un tribunal, le droit de ne pas voir le libre exercice de leur religion entravé. Au lendemain de l'entrée en vigueur de cette loi, la pizzeria Memories a fait les gros titres car elle s'est prononcée publiquement en faveur de son contenu et a affirmé qu'elle refuserait d'officier comme traiteur pour les mariages gays. La même année, après que l'arrêt *Obergefell v. Hodges*[25] avait rendu légal le mariage gay dans tout le pays, Kim Davis, une greffière de justice du comté de Rowan, dans le Kentucky, a cessé de délivrer des certificats de capacité à mariage aux couples gays. Elle a justifié son action en invoquant une rhétorique fondée sur la défense de sa liberté de conscience semblable à celle de la pizzeria Memories ou de la pâtisserie Masterpiece Cakeshop. Par ailleurs, l'élection de Donald J. Trump et de son vice-président Mike Pence (célèbre pour ses prises de position homophobes) a remis en cause certains droits LGBTQ+ acquis de haute lutte, notamment en ce qui concerne les personnes

[24] Supreme Court of the United States Justices, « Masterpiece Cakeshop v. Colorado Civil Rights Commission ». Jugement rendu le 4 juin 2018,
<https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/16-111> (consulté le 9 octobre 2020).

[25] Un greffier de l'État de l'Ohio avait refusé de reconnaître administrativement James Obergefell et John Arthur, mariés dans le Maryland, comme époux alors que ce dernier était mourant et hospitalisé dans l'Ohio. Supreme Court of the United States Justices, « Obergefell v. Hodges ». Jugement rendu le 26 juin 2015, <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/14-556> (consulté le 9 octobre 2020)

transgenres. Par exemple, non sans rappeler l'époque de la politique du *Don't Ask, Don't Tell* (en application de 1993 à 2011), la directive gouvernementale 19-004 impose depuis 2019 que les personnes transgenres souhaitant servir dans l'armée le fassent sous l'identité de genre qui leur a été assignée à la naissance. Du reste, en 2017 les ministères de l'éducation et de la justice de Donald Trump ont annulé la directive présidentielle édictée l'année précédente par le président Obama qui stipulait qu'en vertu de la loi fédérale du *Title IX of the Education Amendments* votée en 1972, les étudiants transgenres étaient autorisés à utiliser les toilettes correspondant à leur identité de genre. Ce climat politique dément les prédictions des hérauts de l'Amérique post-gay, post-féministe et post-raciale, discours en vogue lorsque Obama était au pouvoir, et de façon plus générale ébranle la foi en une Amérique « post » dans laquelle l'acquisition de certains droits ne saurait être remise en cause. Il est encore trop tôt pour mesurer les conséquences que ces évolutions auront sur les représentations et déterminer si, dans ce contexte, le passage au post-placard, sous réserve qu'il ait véritablement eu lieu, s'avère pérenne.

Becker décrit le post-placard comme l'arrivée d'une nouvelle ère dans l'ensemble du paysage télévisuel. Par conséquent, les séries qui composent le corpus de ce travail de recherche ont été choisies selon un faisceau de critères visant à rendre compte de l'ampleur du phénomène. Au vu de son étendue, et du nombre total de séries qui sont diffusées, on ne saurait proposer une analyse qui se voudrait tendre vainement vers l'exhaustivité. Comme John Ellis le souligne : « A critic's attempt to catch all of broadcast TV is doomed to failure like all paranoid attempts to pin everything down, to know everything ».[26] Tout d'abord, les contextes de diffusion des séries qui forment le corpus de cette étude sont divers : certaines ont été diffusées sur les *networks*, certaines sur les chaînes du câble, et d'autres sur les plateformes de streaming. Dans une industrie caractérisée de plus en plus par ce qu'Amanda Lotz a désigné par le terme « post-*network* », il nous a semblé important de ne pas circonscrire le champ d'investigation à ces derniers. Lotz étudie le déclin progressif des trois grands *networks* (ABC, NBC et CBS, aussi appelés *the Big Three*), qui avaient dominé le paysage télévisuel jusqu'au début des années 1980. À ce moment-là, un processus qu'elle nomme *multi-channel transition* s'amorça, et le développement de certaines technologies comme la cassette vidéo ainsi que l'augmentation du nombre de chaînes du câble ont permis aux spectateurs de commencer à se libérer des contraintes imposées par les *networks* en matière de contenu des émissions, mais aussi d'horaires de diffusion. Selon Lotz,

[26] Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (revised edition), New York, Routledge, 1992, p. 2.

l'inauguration de l'ère post-*network* n'a véritablement eu lieu qu'au début des années 2000. Le terme fait référence à un changement global mais irrégulier qui a vu les pratiques de visionnage des spectateurs se modifier profondément. Accrue notamment par l'apparition des technologies de vidéo à la demande (VOD), le succès des plateformes de streaming et le contexte général de convergence médiatique, l'agentivité des spectateurs n'a cessé d'augmenter.[27] Lotz ajoute que :

> […] [I]t has grown more feasible to imagine a post-network era devoid of networks or channels as the distinctive industrial entities they've served as thus far.[28]

En effet, les spécificités industrielles qui séparaient jadis les *networks* des chaînes du câble et en faisaient des entités distinctes ne sont plus aussi marquées. La convergence médiatique a donc également engendré des effets structurels sur l'industrie de la télévision. Il nous a de ce fait semblé cohérent de faire figurer dans ce corpus des séries qui témoignent de la diversité du paysage télévisuel. Malgré la conjoncture de neutralisation de ces distinctions industrielles, nous tâcherons de déterminer si, même à l'ère post-*network,* il demeure des différences significatives entre les séries des *networks*, celles du câble, et celles des plateformes de streaming. Par ailleurs, bien que les processus de convergences médiatique et technologique rendent le paysage télévisuel de plus en plus horizontal, nous nous sommes concentrés sur des productions que l'on pourrait qualifier d'industrielles et avons donc écarté les webséries de ce corpus.

Les profils des personnages gays qui figurent désormais dans les séries télévisées sont de plus en plus divers et complexes. C'est pourquoi nous avons également pris en compte ce critère dans notre choix de séries. Que cette diversité porte sur l'identité ethnique des personnages, leur classe sociale, leur âge, leur statut sérologique ou leur nationalité, nous nous sommes efforcés d'en rendre compte et avons tâché de proposer une analyse aussi intersectionnelle que possible. Nous avons aussi inclus, parmi les critères qui ont présidé à cette sélection, celui de la diversité générique : ce corpus se compose de *sitcoms*, de *soaps*, de dessins animés (pour enfants et pour adultes) et de *dramedies*. Pour chaque série, nous avons retenu les épisodes et les scènes qui nous ont semblé illustrer de la façon la plus éclairante possible le passage ou non de l'ère du placard à celle du post-placard. On l'aura compris, cette

[27] Lotz, Amanda, *The Television Will Be Revolutionized* (second edition), New York, NYU Press, p. 28.
[28] *Ibid.*

thèse de civilisation américaine se réclame aussi bien des *gender studies* et *queer studies* du monde anglophone que des *cultural studies*.

Douglas Kellner affirme que le projet des *cultural studies* est triple :

> As a theoretical apparatus, cultural studies contains a threefold project of analyzing the production and political economy of culture, cultural texts, and the audience reception of those texts and their effects. This comprehensive approach avoids too narrowly focusing on one dimension of the project to the exclusion of others.[29]

Ce travail consiste donc principalement dans l'analyse des scènes et des épisodes du corpus. Toutefois, afin de ne pas isoler artificiellement le texte de l'environnement dans lequel il s'inscrit, nous nous sommes efforcés de prendre en considération la réception des programmes à l'étude lorsqu'il était pertinent de le faire, et de ne pas négliger les conditions politiques et industrielles dans lesquelles ils sont produits. En effet, les séries télévisées entretiennent souvent un lien direct avec le contexte social au sens large, et font même parfois sur lui œuvre de commentaire. Comme le formule adroitement Scott Anthony : « Popular culture and politics exist on the same wavelength and work together to shape our shared consciousness ».[30]

Afin d'évaluer si l'affirmation formulée par Becker résiste à l'examen, nous nous proposons de réaliser une analyse en trois parties. Même si plusieurs universitaires se sont employés à écrire l'histoire de l'accès progressif des personnages gays à la visibilité, ce travail de recherche n'est pas le lieu d'une récapitulation encyclopédique de ses différentes étapes. Pour autant, nous ne pourrons pas faire l'économie d'une généalogie du placard en première partie. Il ne nous aurait pas paru cohérent d'un point de vue méthodologique d'aborder la question du post-placard sans nous livrer préalablement à l'exercice de définition et de conceptualisation du placard. Cette étude du placard se déclinera selon trois axes. Le premier portera sur l'histoire institutionnelle du placard télévisuel. Nous remonterons aux origines de la télévision et nous intéresserons à la mise en place de dispositifs de censure et de régulation des contenus diffusés, qui ont initialement restreint la représentation de l'homosexualité. Puis nous explorerons l'histoire complexe de l'industrie du câble, les contraintes qui ont pesé sur son développement dès la première heure, les promesses que ces

[29] Kellner, Douglas, « Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture » Dines, Gail, Humez, Jean McMahon (dir.) *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader 3*, Los Angeles, Sage Publications Inc., 2011, p. 10.
[30] Scott, Anthony, Oliver. « A Summer without Superheroes » 1er juillet 2020, <https://www.nytimes.com/2020/07/01/movies/superheroes-marvel-DC.html> (consulté le 16 octobre 2020).

nouvelles technologies ont porté et l'influence que son expansion a eu sur l'évolution du placard. Nous aborderons alors la façon dont la question du coming-out et du placard a été, et continue d'être appréhendée par les acteurs. Un acteur qui fait son coming-out aujourd'hui court-il encore les mêmes risques de voir sa carrière prendre fin prématurément ? Peut-on dire que ce milieu professionnel est, lui aussi, passé à l'ère post-placard ?

Ensuite, nous nous pencherons sur l'histoire du placard dans sa dimension textuelle. À mesure que les personnages gays ont réalisé des percées progressives sur les écrans de télévision, la place qui leur a été attribuée s'est vite trouvée circonscrite. Nous commencerons par étudier l'omniprésence des récits de coming-out, qui ont longtemps été la forme d'intégration privilégiée de personnages gays dans les diégèses télévisuelles. De plus, le traitement du sujet de l'homosexualité dans les séries a longtemps été contenu dans des bornes étroites. Il a plus souvent pris la forme d'une mention brève que constitué un sujet en soi. Par exemple, le format de l'épisode à thématique gay (*gay-themed episode*) en a longtemps constitué un modèle de représentation fréquent. Ces restrictions se retrouvent également dans le schéma actanciel des fictions dans lesquelles ces personnages apparaissent. Ils y ont longtemps occupé des positions secondaires, et nous tâcherons de voir si tel est toujours le cas dans les séries post-placard. Après cela, nous nous emploierons à jeter des ponts entre ces récits-là et les séries post-placard qui, quant à elles, tendent majoritairement à renvoyer la sortie du placard des personnages gays au prédiégétique. Quelles sont les implications de ce changement ? Si on ne représente plus le coming-out et l'expérience du placard, occupent-ils toujours une place aussi déterminante dans la formation de leur identité ?

Enfin, nous nous concentrerons sur la sortie du placard proprement dite. L'accès des personnages gays à la visibilité a été un processus progressif qui s'est nettement accéléré à partir du début des années 1990. C'est ce foisonnement qui a mené *Entertainment Weekly* à proclamer ce coming-out généralisé. Nous nous attarderons sur les modalités dans lesquelles ce dernier s'est fait (ou pas ?) en nous intéressant dans un premier temps au contexte politique des années 1990. Le relâchement des contraintes qui a rendu possible la concrétisation de ce coming-out a-t-il plu au plus grand nombre ? A-t-il généré des résistances ? Nous nous pencherons ici sur les activismes médiatiques antagonistes qui, dès les années 1970, ont saisi l'enjeu politique crucial que constitue l'accès à la représentation télévisuelle, et à la culture populaire de façon plus générale. En outre, nous nous appliquerons à l'examen de séries ambivalentes qui, selon nous, peuvent être qualifiées de transitionnelles. En effet, certaines

séries de la fin des années 1990 sont à la fois encore très empreintes du paradigme du placard, mais présentent également des caractéristiques post-placard.

Notre deuxième partie portera sur la manière dont les modalités selon lesquelles la représentation de l'homosexualité dans les séries télévisées a évolué. En effet, comme l'affirme Steven Edward Doran : « […] [T]he history of gay representation in American popular culture is one of symbolic migration. […] [G]ay men have been subject to a profound representational mobility over the last half a century ».[31] Nous nous pencherons d'abord sur la diversification croissante des identités des personnages gays que l'explosion de la visibilité a permise. Si leur accès à la visibilité s'est fait progressivement, nous tâcherons de déterminer lesquels ont été autorisés à sortir du placard télévisuel les premiers. Nous nous focaliserons dans un premier temps sur la façon dont l'expérience du placard et la question du coming-out se déclinent selon l'âge des personnages. Nous nous intéresserons ensuite aux personnages gays noirs, qui se trouvent à la croisée des discours post-gay et post-racial. Comment leurs identités sont-elles infléchies par ce positionnement intersectionnel ? Puis, nous nous tournerons vers la représentation des corps gays et l'évolution des différents régimes disciplinaires auxquels ils ont été soumis. Comment expliquer le passage des *sissies* pré-Stonewall aux *gym queens* ?

Dans la partie suivante, nous nous appliquerons à analyser certains des tropes[32] les plus fréquents selon lesquels les hommes gays ont été représentés dans les séries. Nous examinerons d'abord celui du G.B.F. (*gay best friend*) et mettrons en évidence les liens que ce trope entretient avec celui du *gay enabler,* désigné ainsi par Pamela Robertson, qui perpétuent tous deux la relégation des personnages gays à la périphérie de la diégèse.[33] Puis, à partir d'une observation formulée par Walters, nous verrons comment tend à se perpétuer un schéma de représentation binaire qu'elle qualifie « d'intégrationniste », et qui contraint les personnages gays à se conformer à des scripts qui, bien qu'apparemment distincts, se rapprochent par leur caractère aisément identifiable par un public hétérosexuel.[34] Nous

[31] Doran, Steven Edward. « Housebroken: Homodomesticity and the Normalization of Queerness in *ModernFamily* » Demory, Pamela, Pullen, Christopher (dir.), *Queer Love in Film and Television: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 95.

[32] Nous sommes bien conscients du fait que « trope » dans ce sens (que nous utiliserons tout au long de ce travail) peut être vu comme un anglicisme, mais il se généralise en français dans la recherche et la presse télévisuelles, de *Télé Loisirs* à Marjolaine Boutet en passant par la revue *Traits d'Union* de Paris III
<https://journals.openedition.org/tvseries/679>
<https://www.programme-tv.net/news/series-tv/81812-le-lexique-des-series-c-est-quoi-un-trope-televisuel/>
<http://www.revuetraitsdunion.org/wp-content/uploads/TraitsdUnion7.pdf>

[33] Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 270.

[34] Walters, *op. cit.*, p. 108.

établirons ensuite une continuité entre le trope du *sad young man* identifié par Richard Dyer dans les films hollywoodiens de l'époque du Code Hays, et *bury your gays*, un autre trope qui tend davantage à faire mourir les personnages gays que leurs équivalents hétérosexuels.

Le recensement de tropes récurrents et de stéréotypes par les militants, les universitaires et les organisations LGBTQ+ de veille médiatique ont fait émerger un mouvement contraire. Ce dernier est soucieux, quant à lui, de s'assurer que les portraits des personnages gays que les séries télévisées (et la culture populaire au sens large) donnent à voir sont « positifs », au sens où ils ne perpétuent pas des stéréotypes jugés nuisibles. Nous poursuivrons notre travail de recherche en évoquant ces modèles de représentation, qui entretiennent souvent avec les stéréotypes qu'ils entendent combattre un rapport mécanique de contre-identification. Nous nous préoccuperons d'abord de la façon dont elles contraignent les personnages gays en les soumettant à des politiques de respectabilité strictes (*respectability politics*). Puis, nous nous pencherons sur le cas plus spécifique des personnages gays antagonistes. Longtemps cantonnés à ce rôle, ils ont pour la plupart été momentanément bannis des écrans de télévision pour ne refaire surface que récemment. Nous étudierons quelques-uns de ces nouveaux antagonistes gays afin de déterminer si, à l'ère post-placard, ils se distinguent de leurs prédécesseurs et, le cas échéant, à quels égards. De façon similaire, nous verrons comment la désexualisation endémique des hommes gays dans les séries télévisées peut se comprendre comme une réaction aux stéréotypes établis, qui tendaient à montrer ces derniers comme des « pervers » ou comme des « obsédés sexuels ». Il est évident que cette désexualisation s'explique aussi car elle a permis aux chaînes de télévision de ne pas s'attirer les foudres des spectateurs conservateurs. Nous concentrerons cette partie de l'analyse sur l'évolution des modalités de représentation de la sexualité entre hommes. Dans le prolongement de l'étude de ce souci de voir présentés des personnages gays « respectables » selon une logique assimilationniste, nous nous demanderons comment le post-placard représente ce processus d'assimilation et d'institutionnalisation. La conquête récente de certains droits LGBTQ+ a permis aux gays et aux lesbiennes d'être inclus dans des institutions dont ils avaient jusqu'alors été systématiquement écartés. Par exemple, la reconnaissance institutionnelle du mariage gay et de l'adoption par les couples de même sexe étant de fraîche date, ce n'est que depuis peu que l'on représente les personnages gays en tant qu'époux, et parents. Quels changements ces avancées ont-elles opérés ? L'épisode de mariage suit souvent un modèle strictement défini, ce qui nous amènera à comparer plusieurs épisodes de mariages gays dans le but de dégager certaines des dynamiques représentationnelles qui les sous-tendent. Après nous être intéressés à l'institution du mariage,

nous aborderons celle du travail. Nous verrons tout d'abord dans quels milieux professionnels les hommes gays ont été le plus représentés et ceux dont ils ont été écartés. À la lumière de cela, nous tâcherons de déterminer quelles continuités et ruptures les personnages de notre corpus incarnent en la matière. Ensuite, nous placerons la focale sur l'institution policière américaine. Cette dernière s'est historiquement montrée particulièrement répressive et inhospitalière à l'égard des gays. Les séries post-placard ne sont pas les premières à faire figurer des policiers gays, mais nous nous emploierons à étudier de quelle façon elles en ont modifié la représentation.

Notre dernière partie sera axée sur les nuances qui doivent être apportées aux affirmations des hérauts du post-placard. Quelles sont les limites de la rupture proclamée entre placard et post-placard ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par tenter de cerner l'interaction entre le discours post-placard et les discours post-identitaires, notamment post-gay. À cette fin, nous nous concentrerons sur la manière dont l'homophobie y est représentée. Existe-t-elle encore ? Si oui, comment se manifeste-t-elle ? Qui sont les homophobes ? Nous examinerons également la place réservée aux espaces communautaires, notamment à celui du bar gay, lieu de socialisation d'une grande importance dans l'histoire des cultures LGBTQ+. S'il faut en donner la preuve, nous rappellerons que le parti-pris historiographique majoritaire prend le bar *The Stonewall Inn* comme point de départ du mouvement de libération gay. Par ailleurs, nous évaluerons comment la circulation des discours post-placard et post-gay a affecté les processus d'auto-identification hérités des politiques identitaires. Sans les avoir tout à fait remplacés, ils ont incontestablement contribué à déstabiliser l'épithète « gay » comme seul point de ralliement identitaire, et nous verrons de quelle manière.

Ensuite, nous mettrons en lumière la façon dont les représentations post-placard continuent d'être teintées d'hétérocentrisme. Nous en voudrons tout d'abord pour preuve le choix de public, avant tout hétérosexuel, visé en priorité par les contenus gays que les chaînes diffusent. Quelles implications découlent de cet état de fait ? Le caractère hétérocentrique des représentations LGBTQ+ se manifeste également dans la dimension pédagogique qu'elles revêtent parfois. Tout comme les représentations « positives » le font, le souci « d'éduquer » les publics hétérosexuels cantonne parfois les personnages gays à des rôles contraignants. Auparavant, afin d'accroitre l'efficacité didactique de ces images, leur fonction éducative était assurée par des personnages hétérosexuels, sur lesquels se portait le rapport d'identification du public visé. Les représentations post-placard confient aujourd'hui cette

mission de façon beaucoup plus systématique aux personnages gays. Nous analyserons la forme que prennent ces stratégies didactiques lorsque ces derniers les mettent en œuvre.

Nous achèverons ce travail de recherche en nous interrogeant sur les survivances du placard à l'ère post-placard. S'agit-il de simples reliquats, ou bien le placard a-t-il subi une reconfiguration ? Pour répondre à cette question, nous analyserons une sélection de scènes de coming-out dans des séries post-placard. En effet, ce trope, bien que moins fréquent, n'a pas déserté l'univers des séries télévisées. Ces coming-outs post-placard font-ils rupture avec leurs prédécesseurs de l'ère du placard ? Si tel est le cas, de quelle façon ? Quelles sont leurs modalités ? De même, des personnages « placardés » continuent d'être représentés, et nous nous emploierons à étudier le traitement qui leur est réservé. Quelle place le placard occupe-t-il encore dans un monde prétendument post-placard ? Pour terminer, et malgré l'effritement de l'épithète identitaire « gay », développé dans une partie précédente, nous nous pencherons sur la persistance d'un régime de représentation toujours fondé sur des catégories identitaires strictement définies.

I. GÉNÉALOGIE DU PLACARD

I. 1. Placard institutionnel

I. 1. a) Histoire de la censure : le cas du *Television Code of Practices*

L'accès à la représentation des personnages gays a été progressif, et avant que ne puisse être annoncé l'avènement des *gay nineties*, et sonné le glas du placard, ce dernier constituait le prisme le plus courant par lequel ils étaient représentés. Vito Russo, dans son ouvrage fondateur, a documenté le passage de ce qu'il a nommé le « placard de celluloïd » à l'ère de la visibilité à Hollywood.[35] Il a étudié un très grand nombre de films pour y localiser, même lorsque celles-ci étaient obliques, voire souterraines, les références à l'homosexualité. Le corpus de films analysés s'étend du début du XXe siècle jusque dans les années 1980. Russo identifie, dans une citation de Gore Vidal, les années 1960 comme la décennie au cours de laquelle l'homosexualité a commencé à être représentée au cinéma.

> As for overt homosexuality in pre-1960 films, it was not attempted and not possible. Sonnets have fourteen lines. You wrote sonnets then and there was never an extra or an odd line... but subtexts did occasionally insert themselves. Gore Vidal.[36]

Russo a nommé la période pré-1960 « les années de l'invisibilité »,[37] et dans les films datant de l'époque, les références à l'homosexualité relevaient du sous-texte. On signifiait alors l'homosexualité de façon indirecte, et l'accès à ce sens caché ne pouvait se faire qu'au moment de l'interprétation du spectateur, qui était partie prenante de la construction de l'homosexualité à l'écran :

> The 'under' or 'below' text; what is not said or done. […] A reader tends to construct a subtext for herself or himself, imagining or interpreting what is not said or not done (and how it is not said or done), what may be implied, suggested or hinted, what is ambiguous, marginal, ambivalent, evasive, emphasized or not emphasized – and so on. In doing all this the reader exercises insight into the

[35] Russo, Vito *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Revised Edition), New York, Harper and Row, 1987, *passim*.
[36] Russo, *op. cit.*, p. 47.
[37] *Ibid.*

> ‘unconscious’ elements in the work itself and thus elicits additional meanings.[38]

L’absence de personnages gays et l’invisibilité généralisée de l’homosexualité à l’écran ne sauraient être comprises comme une simple omission. Il s’agissait d’une stratégie d’invisibilisation liée notamment, en ce qui concerne le cinéma, à l’autocensure du Code Hays, en vigueur de 1934 jusqu’en 1968.[39] En effet, non seulement les fictions de l’époque ne comportaient pas de personnages gays, mais les films biographiques censés représenter des personnages historiques tels que Michel-Ange dans *The Agony and the Ecstasy* (Carol Reed, 1965), ou *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956[40]), dont l’homosexualité fait consensus parmi les historiens, les transformaient en hétérosexuels. Plus récemment, la série *Da Vinci’s Demons* (Starz, 2013-2015) a fait subir ce même processus d’hétérosexualisation, parfois désigné sous l’appellation *straightwashing*[41] à la figure de Léonard de Vinci.[42]

Par ailleurs, les œuvres littéraires dans lesquelles figuraient des personnages plus ou moins explicitement gays, se voyaient systématiquement « hétérosexualisées ». Par exemple, le court roman de Truman Capote intitulé *Breakfast at Tiffany’s* (1958) narre les aventures de Holly Golightly et raconte notamment sa relation avec le narrateur, dont on ignore le nom, mais que Holly appellera « Fred » car il lui rappelle son frère. Bien que l’homosexualité du narrateur ne soit pas explicite, la relation qu’il entretient avec Holly n’est pas romantique, et s’apparente davantage à une relation d’amitié. La proximité et la complicité chaste des deux personnages a été généralement interprétée comme le témoin de l’homosexualité du narrateur, renvoyant à celle de Capote. Dans le film *Breakfast at Tiffany’s* (Blake Edwards, 1961), le narrateur anonyme est incarné dans le personnage de Paul Varjak, et la relation de ce dernier avec Holly est transformée en aventure amoureuse. L’adaptation filmique de la pièce de Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), fournit un autre exemple intéressant de *straightwashing*. Le texte original de Williams est queer, notamment du fait de son recours à

[38] Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms* (fifth edition), Chichester, Wiley-Blackwell, p. 693.
[39] Les années qui ont précédé la mise en place du Code Hays, aussi désignées comme les années « pré-code » (*pre-code* years), étaient soumises à une censure moins sévère et certaines représentations de personnages homosexuels avaient figuré dans quelques films de l’époque. Pour plus d’informations à ce sujet, voir Mark A. Vieira *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*. New York, Harry N. Abrams, Inc, 1999.
[40] Ce ne sont que deux des exemples nombreux mentionnés dans l’ouvrage de Vito Russo, *op. cit.*, p. 33.
[41] La pratique du *straightwashing* consiste dans l’effacement et la négation de l’homosexualité d’un personnage dont l’homosexualité est généralement reconnue.
[42] Manea, Dragos, « Leonardo’s Paradoxical Queerness: *Da Vinci’s Demons* and the Politics of Straightwashing », dans Kylo-Patrick R. Hart (ed.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*. McFarland, 2016. p. 159.

ce que Georges-Claude Guilbert appelle le « motif du défunt queer » (*dead queer motif*).[43] En effet, selon lui, la mort de Skipper, qui précède la diégèse, constitue le moteur principal de la pièce, tout comme l'hubris constitue celui de la tragédie grecque.[44] C'est précisément sur le « défunt queer » que porte le processus de *straightwashing*. Dans la pièce, comme l'affirme Guilbert, c'est la « panique homosexuelle »[45] qui a tué Skipper. Le film *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958) réécrit complètement la mort de Skipper, et met son suicide sur le compte de la crise identitaire d'une star du football vieillissante. Le *straightwashing* n'est pas devenu désuet depuis les années 1950, et ne s'est pas limité aux fictions cinématographiques.

L'industrie cinématographique n'a pas été la seule à se pourvoir d'un système d'autocensure pour se prémunir contre toute intervention fédérale. Toutefois, à l'inverse du cinéma, la radio et la télévision, puisqu'elles utilisent les ondes hertziennes, une ressource limitée considérée comme « d'utilité publique »,[46] se doivent de se conformer à un certain nombre de contraintes. C'est pour contrôler l'exploitation de ces ondes que la Commission Fédérale des Communications (FCC) a été créée.

> The broadcast spectrum was considered a limited public resource, so the Federal Communications Commission–a government-sponsored agency–oversaw the licensing of new stations and the periodic renewal of those already in existence. The FCC consequently had legal sanction to set technical and thematic standards for broadcast images and to suspend any station that deviated from them.[47]

Créée en 1934 à l'occasion de l'adoption du *Communications Act*, la FCC est une agence indépendante du gouvernement des États-Unis. C'est néanmoins le président qui nomine ses membres, au nombre de cinq. Ces derniers doivent être approuvés par le Sénat et se voient confier un mandat d'une durée de cinq ans. Par exemple, en 2017, le président Donald Trump a nominé Ajit Varadaraj Pai à la tête de la FCC. Elle a historiquement servi d'organe de

[43] Guilbert, Georges-Claude, « Queering and Dequeering the Text: Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », *Cercles* : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone, Université de Rouen, No. 10, 2004, pp. 85-116.
[44] Guilbert, *op. cit.*, p. 88.
[45] *Ibid*.
[46] Il convient de comprendre ici l'expression *public service* comme « service d'utilité publique » et non comme « service public ». Cette dernière expression pourrait laisser penser que les entreprises de télécommunication en question appartiennent à l'État, ce qui n'est pas le cas. La télévision et la radio sont conçus comme des services d'utilité publique car elles diffusent leurs contenus au moyen des ondes hertziennes qui, elles, sont un bien public.
[47] Cameron, Kelsey, « Toxic Regulation: From TV's Code of Practices to '#BuryYourGays' », *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, Vol. 15, No. 1, p. 8.

régulation des contenus radiophoniques et télévisuels via l'octroi et le renouvellement des licences.[48] Donc, à la télévision, l'évaluation de l'acceptabilité des références à la sexualité, et des personnages était relativement centralisée, au sein d'une agence fédérale, et non laissée, comme c'était le cas pour le cinéma, aux juridictions des États fédérés et aux associations privées.[49] Malgré sa compétence en matière d'interdiction de contenus jugés « obscènes » ou « indécents », la FCC s'est avérée un censeur réticent.[50] La Commission a publié tout de même en 1946 un document qui a officieusement été désigné sous le nom de *Blue Book*, du fait de la couleur de sa couverture.[51] L'objectif premier de ce rapport était de s'assurer que les services de diffusion radiophoniques et télévisuels, en tant que « services d'utilité publique » respectaient un certain nombre de règles, en particulier vis-à-vis de l'augmentation du caractère commercial de ces médias, et de l'influence accrue qu'y exerçaient les publicitaires.[52] Par ailleurs, le *Blue Book* rappelle dans une section intitulée « goûts et intérêts minoritaires notoires » (*Significant Minority Tastes and Interests*) que :

> It has long been an established policy of broadcasters themselves and of the Commission that the American system of broadcasting must serve significant minorities among our population, and the less dominant needs and tastes which most listeners have from time to time.[53]

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, il n'est nullement question ici de « minorités » au sens où on pourrait l'entendre aujourd'hui. Ce qui constituait le caractère minoritaire d'un programme, selon le *Blue Book*, n'était pas le souci de la diversité de ses participants, ou des personnages qui y étaient représentés, mais le faible nombre d'auditeurs ou de spectateurs susceptibles d'écouter ou de regarder ledit programme. Cette disposition visait à garantir la diffusion d'émissions appartenant à ce que d'aucuns qualifieraient de « culture noble » (*high culture*), telles que des concerts de musique classique, ou des émissions littéraires.[54]

Il est intéressant de noter, comme l'affirme Victor Pickard, que nombre des préoccupations formulées dans le *Blue Book* sont toujours d'actualité :

---

[48] *Ibid*.
[49] Eskridge, William, *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 122.
[50] Cameron, *op. cit*., p. 8.
[51] Le nom complet du document est : *Public Service Responsibility of Broadcast Licensees*
[52] FCC (Federal Communications Commission), Public Service Responsibility of Broadcast Licensees [The Blue Book], Washington, DC, 7 Mars 1946.
[53] FCC, *op. cit*., p. 15.
[54] *Ibid*.

> Many of the concerns articulated in the *Blue Book*–increased commercialism, undue influence from advertisers, overly sensationalistic fare, lack of minority representation, negative effects of media concentration – resonate in recent policy proclamations […].[55]

Les prescriptions émises par la FCC ne s'appliquent que dans la mesure ou la télévision et la radio sont des services « d'utilité publique », en toute autre matière, la Commission dégage sa responsabilité :

> Primary responsibility for the American system of broadcasting rests with the licensee of broadcast stations, including the network organizations. It is to the stations and networks rather than to federal regulation that listeners must primarily turn for improved standards of. program service. **The Commission, as the licensing agency established by Congress, has a responsibility to consider overall program service in its public interest determinations**, but affirmative improvement of program service must be the result primarily of other forces. One such force is self-regulation by the industry itself […].[56]

La formulation de l'énoncé est sans équivoque : c'est avant tout aux sociétés de diffusion, elles-mêmes, qu'incombe la mission de réguler leurs propres contenus. Néanmoins, il n'en a pas toujours été ainsi, et à certains moments, la Commission a agité le spectre du non-renouvellement des licences pour faire pression sur les chaînes et les contraindre à des pratiques plus strictes en matière de censure et de publicité. Cela a notamment été le cas lorsque Newton Minow, un homme sans grande expérience du milieu de la télévision, a été nommé à la tête de la FCC par Kennedy en 1961. Le discours qu'il a prononcé à la convention de la NAB est resté célèbre pour avoir qualifié le paysage télévisuel de « vaste champ de ruines ».[57] Il y décriait l'augmentation du nombre de publicités, d'émissions de plus en plus banales et violentes. Ce changement d'orientation de la Commission, bien que

[55] Pickard. Victor, « The battle over the FCC *Blue Book*: Determining the Role of Broadcast Media in a Democratic Society, 1945-8 », *Media, Culture & Society*, Vol. 33, No. 2, 2011, pp. 4-5.
[56] FCC, *op, cit*., pp. 54-55 (c'est nous qui soulignons).
[57] Le discours est accessible à l'adresse suivante : <https://time.com/4315217/newton-minow-vast-wasteland-1961-speech/> (consulté le 5 octobre 2020).

temporaire, a contribué à influer sur l'évolution des politiques de censure appliquées par la NAB et les chaînes de grande diffusion elles-mêmes (*network*s).[58]

Les trois *networks* incontournables de l'époque : ABC, NBC et CBS (aussi appelés *The Big Three*) avaient déjà, peu de temps après leur création, été confrontés à la menace de l'intervention du gouvernement quant aux contenus radiophoniques qu'ils diffusaient. À l'époque, la télévision n'existait pas encore.[59] En 1935, CBS a annoncé la mise en place volontaire d'un code d'autocensure de ses programmes radiophoniques.[60] En réaction à cette déclaration de CBS, NBC a soutenu qu'elle avait adopté un tel code dès 1934. En effet, NBC avait créé, en son sein, un service d'autocensure dans le but de s'assurer que les programmes diffusés sur les ondes radio étaient conformes au « bon goût ».[61] Cependant, à l'inverse de CBS, NBC avait fait son possible pour garder l'existence de celui-ci secrète, et c'est donc CBS qu'on a félicité d'avoir eu cette idée novatrice.[62]

En plein essor dans la période d'après-guerre, l'industrie de la télévision, bien qu'encore balbutiante, s'est vu contraindre de prendre en compte un certain nombre de critiques et de préoccupations formulées vis-à-vis du nouveau média de masse. À l'époque, la télévision était considérée comme une invitée dans les foyers américains, et l'on craignait que, sans l'exercice d'une censure adéquate, elle n'ait le pouvoir d'abuser et de corrompre les masses faibles d'esprit.[63] Cette appréhension largement répandue était renforcée par certains discours scientifiques selon lesquels les spectateurs, dépourvus d'esprit critique et de libre arbitre, prenaient pour argent comptant ce qui était diffusé sur leur écran.[64] Depuis lors, ces théories ont été légitimement discréditées car elles nient l'agentivité des publics. Ainsi, alors que l'industrie télévisuelle prospérait, dans le but de se protéger de l'ingérence gouvernementale et de calmer les inquiétudes quant à la capacité de la télévision de diffuser des images directement dans les foyers américains, les grands réseaux de diffusion ont mis au

---

[58] Parsons, Patrick *Blue Skies: A History of Cable Television*, Philadelphie, Temple University Press, 2008, p. 205.

[59] Ce n'est qu'après la Seconde Guerre Mondiale que le médium ne s'est répandu largement dans les foyers américains. Pour plus d'informations, voir <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/television-broadcasting-history>, (consulté le 5 octobre 2020).

[60] Spring, Joel. *Images of American Life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio and Television*, New York, SUNY Press, 1992, pp.115-116.

[61] Pondillo, Robert. *America's First Network TV Censor: The Work of NBC's Stockton Hellfrich*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010, p. 3.

[62] Pondillo, *op. cit.*, p.55

[63] Pondillo, *op. cit.*, p.58

[64] Ces théories, concernant les effets produits par les médias de masse sur la population furent popularisées par des théoriciens comme Harols Lasswell dans *Propaganda Technique in the World War* (1927), et ensuite dans les années 1930 en particulier par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer de l'École de Francfort. Elle est aujourd'hui connue sous le nom de théorie des effets directs (*direct-effects model*).

point un ensemble de règles destinées à encadrer leurs pratiques.[65] Pour éviter de se faire à nouveau doubler par ses concurrents, NBC, sous l'influence de Stockton Helffrich, a fait paraître publiquement dès 1948 son propre livret de bonnes pratiques intitulé *Responsibility: A Working Manual of NBC Program Policies*.[66]

L'année 1948 est également celle à laquelle le Dr. Alfred C. Kinsey a puiblié son étude célèbre *Sexual Behavior in the Human Male*, dans laquelle il a notamment révélé, après avoir étudié des milliers d'Américains, qu'un homme sur quatre avait déjà eu une expérience homosexuelle, et qu'un homme sur dix était homosexuel exclusif.[67] En outre, Kinsey est connu pour avoir donné son nom à l'échelle de Kinsey, concept selon lequel l'homosexualité et l'hétérosexualité ne seraient pas deux catégories hermétiques, mais plutôt deux pôles d'un même continuum. Les révélations à grande échelle du travail de Kinsey, et les débats qu'elles ont engendré, s'inscrivaient dans le contexte d'après-guerre, et dans un climat empreint de ce que l'on pourrait qualifier, selon Fred Fejes « d'hyperhétérosexualité » :

> These debates [caused by the publication of Kinsey's work] were inextricably tied to growing public doubts and anxieties over the American family, gender relations, social change, national identity, and this country's ability to face the challenges of the Cold War. The postwar period was often characterized as a time when heterosexual roles and norms ruled unchallenged. However this postwar hyperheterosexuality was, in fact, a response to the changes and confusion in sex roles and norms. The line between hetero- and homosexuality was becoming blurred, and many feared it was collapsing altogether. These postwar sexuality debates gave exposure to sexual matters that were taboo before the war. It was now necessary to create rules and boundaries on activities and identities previously only vaguely visible and laxly regulated.[68]

Selon son analyse, le climat des années d'après-guerre se caractérise par un ensemble de normes rigides en matière de sexualité et de genre, dont la fonction était précisément de répondre au brouillage entre homosexualité et hétérosexualité, et de réaffirmer une distinction nette entre ces deux catégories, éprouvées par les théories de Kinsey.

---

[65] Cameron, *op. cit.*, p. 8.
[66] Pondillo, *op. cit.*, p. 55.
[67] Pondillo, *op. cit.*, p. 62-63
[68] Fred Fejes, *Gay Rights and Moral Panic: The Origins of America's Debate on Homosexuality*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 14-15.

C'est dans ces circonstances qu'a été élaboré le livret de bonnes pratiques de NBC. Contrairement au *Blue Book* de la FCC, le manuel de NBC comportait un volet entier dédié au contenu des programmes.[69] Certaines des exigences fixées par ce document se rapprochaient de celles du Code Hays. Au nombre de dix-neuf, elles portaient sur des aspects divers et visaient entre autres à s'assurer que les programmes pour enfants soient conformes aux « idéaux sociaux, moraux et éthiques communément acceptés, et caractéristiques de la vie américaine », qu'on ne dresse pas un portrait élogieux de la criminalité ou de l'alcoolisme, ou encore que soit respecté le caractère sacré de l'institution du mariage.[70] De plus, si le *Blue Book* omettait de faire référence aux minorités raciales, le livret de NBC, quant à lui, contenait une section titrée « considérations raciales » (*racial considerations*) qui, malgré son contenu timoré, a marqué la volonté de Helffrich et de son service d'éradiquer les représentations stéréotypées des minorités raciales dès le lancement de la télévision hertzienne ».[71] Enfin, la dernière catégorie de la section dédiée au contenu des programmes se concentrait sur « le sexe ». Cette dernière était la plus substantielle, et il y était stipulé que :

> "Reference to sex," the NBC Responsibility manual instructed, "is kept within the limits of good taste and decency. Dramatic situations, dialogue or lyrics which are indecent, specifically or by indirection, are not used."[72]

Bien qu'aucune référence explicite ne soit faite à l'homosexualité dans *Responsibility*, Hellfrich, utilise, dans ses notes personnelles, les termes *swish* et *swishy* pour renvoyer à l'homosexualité et aux contenus homoérotiques.[73] Les années 1950 sont une décennie de triste mémoire en ce qui concerne la persécution des homosexuels aux États-Unis. Nous rappellerons, pour fournir l'exemple de la violence de l'époque, la purge institutionnalisée qui a eu lieu à l'occasion de la *Lavender Scare*. Dans les années 1950, l'homosexualité était un crime dans la plupart des États, et il en est demeuré ainsi dans certains d'entre eux jusqu'à l'arrêt *Lawrence v. Texas* rendu par la Cour Suprême en 2003. À l'époque, la censure ne consistait donc pas dans la mise à l'index de représentations explicites de l'homosexualité, qu'il aurait de toute manière été illégal de diffuser. Il s'agissait simplement de traquer les allusions et sous-entendus, et d'empêcher le plus possible, comme le souligne Richard Dyer,

[69] Pondillo, *op. cit.*, p. 54-55.
[70] Pondillo, *op. cit.*, p. 58.
[71] Pondillo, *op. cit.*, p. 80.
[72] Pondillo, *op. cit.*, p. 42.
[73] Pondillo, *op. cit.*, p. 83-84.

reprenant à son compte un concept mis au point par Claude Lévi-Strauss, que les spectateurs ne puissent *bricoler* une interprétation queer de ces contenus :

> We could practise on movie images what Claude Lévi-Strauss has termed *bricolage*, that is, playing around with the elements available to us in such a way as to bend their meanings to our own purposes.[74]

L'emploi du terme *swishy* en témoigne car il ne fait pas seulement allusion à un comportement sexuel, mais également à un ensemble de caractéristiques négatives associées de près ou de loin à l'homosexualité, comme le souligne le psychiatre contemporain George W. Henry, cité dans l'ouvrage de Robert Pondillo :

> *Swish* has its genesis in the 1930s café society. Referring to a man as a *swish* or *swishy* in the 1950s would insinuate dark homosexual tendencies, weakness, or other negative character traits, according to psychiatrist George W. Henry.[75]

Helffrich, à la tête du service de censure de NBC, a mené une politique « d'évitement minutieux » (*careful avoidance*) des contenus *swishy* pouvant être interprétés comme des références plus ou moins explicites à l'homosexualité.[76] Divers programmes se sont vus censurés soit parce qu'ils mettaient en scène des personnages efféminés (comme *Kraft Television Theater*), soit parce qu'ils contenaient des répliques ambiguës (tels que *The Clock,* ou *The Colgate Comedy Hour*).[77] Dans les faits, à l'époque, la pratique de la censure à la télévision n'était pas aussi systématisée et constante qu'on pourrait l'imaginer :

> As the forms and effects of television programming were literally in the process of invention and discovery, references on what to cut were scarce. Video censors relied upon standards and practices fashioned from movie and radio codes as well as their personal reading of audience taste and sense of decorum.[78]

Les personnages efféminés n'ont pas toujours été mis à l'index. Malgré l'existence du Code Hays, avant la Seconde Guerre Mondiale et ses conséquences en ce qui concerne l'imposition renouvelée de normes strictes en matière de sexualité, certaines représentations de l'homosexualité ont trouvé le chemin des écrans de cinéma. Le personnage type de « la

[74] Dyer, Richard. *Gays and Film*, London, British Film Institute, 1977, p. 1.
[75] Pondillo, *op. cit.*, p. 83.
[76] Pondillo, *op. cit.*, p. 84.
[77] *Ibid*.
[78] Pondillo, *op. cit.*, p. 132.

tapette » (*the sissy*), défini surtout par ses manières efféminées, figurait dans certains films. Il y était toutefois, comme l'affirme Fejes, citant Alexander Doty, présenté comme faible et inoffensif, et s'inscrivait dans une longue tradition culturelle de neutralisation de la menace que présentait l'homme efféminé en faisant de lui la cible de railleries homophobes. Vito Russo qualifie ces personnages de *yardstick sissies*, et met en exergue la fonction qu'ils remplissaient, à savoir définir la masculinité des autres personnages à l'aune de leur féminité.[79] Certains acteurs, comme Franklin Pangborn, Grady Sutton, ou Edward Everett Horton ont même fait carrière en jouant ces personnages. Après la guerre, ils ont disparu des écrans pour faire place à la figure du pervers :

> With the liberalization of obscenity laws by a series of Supreme Court decisions in the late 1950s and early 1960s, Hollywood films became far more explicit in their portrayal of homosexuals as perverts and moral and social threats. Movies […] depicted lesbians and gay men as pathetic, sick, sometimes murderous deviants who preyed upon "normal" society.[…] [T]he homosexual fairy, the dominant symbol of the 1930s and 1940s had now become the murderous faggot.[8081]

Au sortir de la guerre, bien qu'étant un médium encore très jeune, et malgré les approximations quant à la mise en œuvre de la censure, la télévision s'est popularisée dans un climat dans lequel s'imposaient ces normes contraignantes.

Les perturbations causées par la Seconde Guerre mondiale ont donc eu pour effet de marquer le retour à des normes strictes en ce qui concerne la famille, la sexualité, et les rôles de genre.[82] Cependant, l'enrôlement de nombreux homosexuels dans l'armée, ou leur participation à l'effort de guerre leur a permis de quitter le domicile familial pour la première fois et ainsi d'assouvir, dans les grandes villes, leurs désirs homosexuels jusqu'alors demeurés secrets. Nombre d'entre eux décidèrent, au sortir de la guerre, d'élire domicile dans ces grandes agglomérations urbaines.[83] Cette concentration d'homosexuels dans les grandes villes a permis, malgré le climat répressif des années 1950, l'accélération du développement d'une subculture[84] homosexuelle.[85] Le documentaire *Before Stonewall* (1985) montre qu'il

[79] Russo, *op. cit.*, p. 16.
[80] Fejes, *op. cit.*, p. 22-23.
[81] Nous reviendrons plus en détail sur l'évolution des modalités de signification et de représentation de l'homosexualité dans un autre chapitre.
[82] Fejes, *op. cit.*, p. 14.
[83] Fejes, *op. cit.*, p. 13.
[84] Nous utilisons le terme « subculture » sans aucune connotation péjorative, et le préférons pour cette raison à « sous-culture ».

existait des subcultures homosexuelles avant la Seconde Guerre mondiale. Aux États-Unis, on fait remonter les premiers clubs gays et lesbiens, qui faisaient office de « centres communautaires » au début du XXe siècle, au moment de la mise en contact de populations « diverses » dans les grandes villes portuaires.[86] En outre, on ne saurait négliger de mentionner la communauté bohème qui s'est constituée à *Greenwich Village* au cours des années 1920, et nous n'escamoterons pas non plus, un peu plus au nord de l'île de Manhattan, le mouvement de la Renaissance de Harlem, que l'historien Henry Louis Gates Jr. a décrit en ces termes : « it was surely as gay as it was black, not that it was exclusively either of these ».[87] Pour autant, c'est dans la période d'après-guerre et dans un contexte d'invisibilisation institutionnalisée que la *Mattachine Society*, l'association homophile, ou les *Daughters of Bilitis* se sont constituées, et que les premiers magazines gays et lesbiens ont vu le jour. Selon Rodger Streitmatter, cité par Larry Gross, la publication et la circulation, bien que locales, de ces magazines a joué un rôle important dans l'élaboration d'une communauté gay et lesbienne à travers les États-Unis :

> Just as the founding of the first African-American newspaper has been credited with marking the beginning of a national movement to secure black civil rights in the early 19th century, by creating a communications medium that allowed women and men all over the country to converse with each other, *ONE, Mattachine Review,* and *the Ladder* began to build a national lesbian and gay community.[88]

À ce sujet, nous rappellerons qu'en 1958, à l'occasion du procès *One, Inc. v. Olesen*, la Cour suprême des États-Unis a dû trancher pour la première fois une question relative à l'homosexualité et la liberté d'expression.[89] Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, c'est en faveur du magazine qu'a statué la Cour, portant ainsi le premier coup à l'association systématique entre homosexualité et obscénité.

C'est également dans les années 1950 qu'est paru *The Homosexual in America: A Subjective Approach*, qui a considérablement galvanisé le mouvement homophile naissant.

---

[85] Russo, *op. cit.*, p. 215.
[86] *Ibid*.
[87] Gates, Henry Louis Jr., « The Black Man's Burden », Michael Warner (dir.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 233.
[88] Gross, Larry, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 25.
[89] Castet, Anthony, « 'Guerres culturelles', idéologies et égalité des droits aux États-Unis : le cas du mariage homosexuel » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 2016, p. 66.

Dans ce livre, Donald Webster Cory explique le statut minoritaire des homosexuels de la façon suivante :

> "Our minority status is similar, in a variety of respects, to that of national, religious and other ethnic groups: in the denial of civil liberties; in the legal, extra-legal and quasi-legal discrimination; in the assignment of an inferior social position; in the exclusion from the mainstream of life and culture."[90]

En plus d'avancer l'idée, inhabituelle pour l'époque, selon laquelle une comparaison est possible entre des minorités déjà reconnues comme telles, et les homosexuels, Cory explique, préfigurant par là même « l'annihilation symbolique » de Gerbner (voir infra), que l'exclusion des homosexuels de la culture *mainstream* est l'une des causes de leur condition minoritaire. Cory a publié cet ouvrage sous un nom de plume inspiré de *Corydon* (1920), l'essai dialogué d'André Gide traitant de l'homosexualité et de la pédérastie.[91] Coïncidence amusante, la seule entorse permise par Helffrich à sa politique de *careful avoidance* de toute mention de l'homosexualité est une émission littéraire dédiée à la réédition de *L'Immoraliste* (1902) d'André Gide, qui avait obtenu le Prix Nobel de littérature pour ce roman en 1947. Même si, selon les critères du *Blue Book* de la FCC, cette émission remplissait les conditions pour être qualifiée de programme flattant un goût « minoritaire », et qu'elle a été diffusée uniquement par la station locale de NBC à New-York, elle n'en constitue pas moins, selon Pondillo, la première « sortie du placard » de l'homosexualité à la télévision.[92][93]

En 1951, Hellfrich et son service de censure ont publié une version révisée de *Responsibility: A Working Manual of NBC Program Policies* intitulée *NBC Radio and Television Broadcast Standards*. À quelques reformulations près, le contenu de ce nouveau livret était similaire à celui de la version antérieure, mais il mettait cette fois davantage l'accent sur la télévision que sur la radio. Ce nouveau document est particulièrement important car il a servi de point de référence, avec le Code Hays et le *Radio Code*, publié en 1948 par la NAB (*National Association of Broadcasters*),[94] pour l'élaboration du *Television*

[90] Daniel Webster Cory, cité dans Gross, *op. cit.*, p. 23.
[91] Gross, *op. cit.*, p. 23.
[92] Pondillo, *op. cit.*, p. 85.
[93] Capsuto affirme quant à lui que la première occurrence d'un personnage homosexuel à la télévision remonte à l'année 1954, dans une adaptation de la comédie musicale *Lady in the Dark* (Moss Hart, 1941). Capsuto, Stephen, *Alternate Channels : Queer Images on 20th-Century TV* (revised edition), Kindle, New York, Books and Translation Services, 2019, p. 59.
[94] La NAB est à la fois une chambre syndicale et un groupe de pression représentant les intérêts des stations de radio et des chaînes de télévision à travers le pays.

Code, qui est resté en vigueur de 1952 à 1983.[95] À mesure que le succès de la télévision allait croissant, la menace d'une intervention gouvernementale s'est intensifiée, allant presque, sous l'impulsion du sénateur William Benton, jusqu'à voir un *National Citizens' Advisory Board for Radio and Television* faire irruption dans le fonctionnement de l'industrie télévisuelle.[96] C'est donc à nouveau pour échapper au danger de l'ingérence fédérale que le *Television Code* a vu le jour. Au total, plus de 67% des chaînes de télévision existantes y ont souscrit.[97] Le *Television Code* n'était, en substance, pas très différent des trois documents dont il s'inspirait. On y retrouve, dans un volet plus général sur « l'acceptabilité du contenu des programmes » (*acceptability of program material*)[98] le même genre de dispositions que dans *Responsibility* à propos de la représentation du sexe : « (e) Illicit sex relations are not treated as commendable ; (f) Sex crimes and abnormalities are generally unacceptable as program material »[99] Ces dispositions sont ambivalentes. Elles proscrivent « en règle générale » la représentation des « anomalies » et définissent dans le même temps qu'elles ne peuvent être « présentées comme respectables », impliquant par là même qu'elles puissent être exposées à la vue des spectateurs. Par ailleurs, dans une section consacrée à la « responsabilité [des sociétés de diffusion] vis-à-vis des enfants »,[100] il est clairement indiqué que :

> […] violence and illicit sex shall not be presented in an attractive manner, nor to an extent such as will lead a child to believe they play a greater part in life than they do. They should not be presented without indications of the resultant retribution and punishment.[101]

Cette autre stipulation ajoute à l'ambivalence des deux énoncés précédents. D'après ce dernier passage, il est possible de représenter l'homosexualité, mais seulement si les personnages qui s'y abandonnent se voient infliger un châtiment. Kelsey Cameron, dans son analyse du *Television Code* note qu'il n'y figure pas d'interdiction totale et formelle de représenter les « relations sexuelles illicites » ou les « anomalies sexuelles » :

> Importantly, there is no actual ban on 'illicit sex relations' or 'sex abnormalities'. There are avenues for them to reach the screen, but

[95] Pondillo, *op. cit.*, p. 69.
[96] Senator William Benton, 13 janvier 1964, <https://www.wnyc.org/story/senator-william-benton/> (consulté le 5 octobre 2020).
[97] Dessart, George, « Standards and Practices », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television* (second edition), New York, Routledge, 2013, p. 2187.
[98] National Association of Television and Radio Broadcasters, « Code of Practices for Broadcasters », 1951, <http://www.tvhistory.tv/SEAL-Good-Practice.htm> (consulté le 5 octobre 2020), p. 1.
[99]– National Association of Television and Radio Broadcasters, *op. cit.*, p. 2.
[100] *Ibid*.
[101] *Ibid*.

> only if certain conditions are met – if, perhaps, such sexuality were shown to be wrong or punished by death or destruction.[102]

C'est donc à la seule condition qu'elles fussent tristement didactiques que certaines représentations ont pu, de façon très circonscrite et ponctuelle, se retrouver diffusées sur les écrans de télévision américains. Cameron établit un lien entre les prescriptions contenues dans le *Television Code* et la persistance, jusqu'à ce jour, du trope *Bury your Gays*.[103] Selon ce dernier, les personnages gays ont beaucoup plus de chances de trépasser que leurs équivalents hétérosexuels. Richard Dyer fait remonter un autre stéréotype de représentation de l'homosexualité aux années 1950 : celui du *sad young man*.[104] L'article de Dyer s'affaire à localiser ce stéréotype dans les films de l'époque. Par conséquent, il n'établit pas de lien entre le *sad young man* et les dispositions du *Television Code* ; il semble toutefois difficile de ne pas les rapprocher. Contrainte par le Code Hays, la résolution des récits des *sad young men* au cinéma fait écho au contenu du *Television Code* :

> What the sad young man stereotype delivers is the reassurance that there will be resolution and certainty. The world before the sad young man offers four resolutions: death, normality, becoming a dreadful old queen or, especially in the later texts, finding 'someone like oneself' with whom one can.[105]

Nous tâcherons de voir si ce stéréotype a essaimé dans le paysage télévisuel. Par ailleurs, nous reviendrons plus avant sur l'évolution des tropes et stéréotypes selon lesquels l'homosexualité a été représentée dans une autre partie du développement.

Même si le code ne proscrivait pas expressément l'homosexualité, celle-ci n'a jamais, été, comme le souligne Pondillo, abordée à une heure de grande écoute :

> Even a passing mention of homosexuality on American primetime 1950s television would be unceremoniously cut, not only by Helffrich and NBC but by censors at the other networks, too. Period. No appeal.[106]

---

[102] Cameron, *op. cit.*, p. 10.
[103] *Ibid*.
[104] Dyer, Richard, *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 1993, p.116-136.
[105] Dyer, *op. cit.*, p. 132.
[106] Pondillo, *op. cit.*, p. 88.

Toutefois, même si la représentation de l'homosexualité était circonscrite et exclue des programmes diffusés en première partie de soirée, Robert Capsuto estime, quant à lui, qu'entre 1953 et 1959, la télévision a connu malgré tout un processus de « queerisation ».[107]

Il cite, pour illustrer son propos, l'exemple de la trajectoire ascensionnelle, extraordinaire pour l'époque, de Christine Jorgensen, première femme transgenre à devenir célèbre à la télévision. Les journaux ont fait leurs choux gras de sa transition en ayant recours à des titres sensationnalistes. La télévision, cependant, ne jouissait pas de la même latitude que la presse écrite, et en vertu du code, il était impossible de prononcer le nom de Jorgensen à l'écran sous peine de se voir mettre à l'index. Néanmoins, certaines émissions comiques qui faisaient la part belle à l'improvisation, et étaient diffusées en direct, donc plus difficiles à censurer, y ont fait des allusions à peine voilées. Cela a été le cas d'un épisode de *The Jack Benny Program,* dans lequel Jack Benny fait une référence au Danemark, pays dans lequel l'opération de changement de sexe de Jorgensen avait eu lieu en 1952. En 1956, même si elle n'a été diffusée qu'à New York, Jorgensen a pu donner sa première interview à la télévision mais ce n'est qu'en 1959 qu'elle a été invitée, accompagnée de son fiancé Howard Knox, sur le plateau du *Hy Gardner Show*, une émission retransmise, quant à elle, dans tout le pays.[108] Dégagées des contraintes exercées par les *networks*, les stations de télévision des grandes villes, qui ne leur étaient pas affiliées, avaient la possibilité de diffuser des contenus plus polémiques. Il était courant, à cette époque-là, que soient associés transgenre et homosexualité, notamment du fait de la persistance du concept de « l'inversion sexuelle ». Le psychiatre Richard von Krafft-Ebing a échafaudé cette théorie pour tenter d'expliquer l'étiologie de l'homosexualité, et exposée dans *Psychopathia Sexualis* (1886), un ouvrage technique destiné à être lu par ses confrères médecins. L'auteur insiste d'ailleurs sur ce point dans la préface :

> Afin de ne pas inciter les profanes à la lecture de cet ouvrage, l'auteur lui a donné un titre compréhensible seulement des savants, et il a cru devoir se servir autant que possible de termes techniques.[109]

Malgré ces précautions, le livre a connu un franc succès chez les « profanes ». Il a été maintes fois réédité, et traduit dans un grand nombre de langues. Selon cette idée, l'homosexualité serait une forme « d'hermaphroditisme » :

---

[107] Capsuto, *op. cit.*, p. 52.
[108] Capsuto, *op. cit.*, p. 54.
[109] Krafft-Ebing, Richard von, *Étude médico-légale, « Psychopathia sexualis » : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. (traduit sur la 8e édition allemande, par Émile Laurent et Sigismond Csapo), Paris, 1895. p. 8.

> Par appareil génital psychique monosexuel dans un corps monosexuel appartenant au sexe opposé, il ne faut pas comprendre « une âme féminine dans un cerveau masculin » ou vice versa, manière de voir qui serait en contradiction manifeste avec toutes les idées scientifiques. Il ne faudrait pas non plus se figurer qu'un cerveau féminin puisse exister dans un corps masculin, ce qui contredirait tous les faits anatomiques : mais il faut admettre qu'un centre psycho-sexuel féminin peut exister dans un cerveau masculin, et vice versa.[110]

À la lecture de cette dernière citation, il est aisé de se figurer pour quelle raison cette théorie s'appelle « l'inversion sexuelle ». Cette façon d'expliquer l'origine de l'homosexualité a irrigué profondément les esprits et laissé une empreinte durable. Le succès exceptionnel de Jorgensen s'explique entre autres par la perception, par ses contemporains, de son opération de changement de sexe comme un « remède » possible pour les « déviants sexuels ».[111] Dans son autobiographie, Jorgensen écrivait qu'elle considérait l'homosexualité comme une « perversion », et établissait une distinction nette entre sa transidentité et l'homosexualité.[112]

En 1954, peu de temps après la retransmission locale de l'émission littéraire dédiée à la réédition de *L'Immoraliste*, *Confidential File*, un talk-show très regardé de Los Angeles qui abordait souvent des sujets de société polémiques, a consacré au sujet de l'homosexualité un épisode intitulé « Homosexuals and the Problems They Present ».[113] L'émission réunissait trois invités : un psychiatre, un policier et, contre toute attente, un homme gay. Le psychiatre est intervenu le premier et, comme il était courant à l'époque, a décrit l'homosexualité comme une maladie mentale.[114] Il a mis l'accent sur le fait que, selon lui, l'homosexualité n'était pas innée et qu'il était possible d'en guérir.[115] Le policier a poursuivi en exprimant de vives inquiétudes quant à l'existence « bien connue de repaires d'homosexuels », et au risque de voir se développer « potentiellement » des « tendances homosexuelles latentes » chez de jeunes hommes qui seraient amenés à les fréquenter.[116] Ces deux « experts » se sont fait le

[110] Krafft-Ebing, *op. cit.*, p. 301-302.
[111] Pondillo, *op. cit.*, p. 82.
[112] *Ibid*.
[113] Tropiano, Stephen, *The Prime-Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, Applause Cinema and Theater Books, 2002, p. 20.
[114] L'Association américaine de psychiatrie n'ôta l'homosexualité de la liste des maladies mentales qu'en 1973, sous l'action militante d'activistes LGBT et celle de Robert Spitzer, psychiatre éminent de l'époque.
[115] Cette conception de l'homosexualité, comme pathologie acquise, a notamment servi à populariser les thérapies de conversion, qui continuent de se pratiquer dans de nombreux États des États-Unis, où elles sont encore légales.
[116] Alwood, Edward « A Gift or a Gab: How Independent Broadcasters Gave Gay Rights Pioneers a Chance to Be Heard », Barnhurst, Kevin G. (dir.), *Media/Queered: Visibility and Its Discontents*, New York, Peter Lang, 2007, p. 29.

relais des discours institutionnels dominants du moment. Le troisième invité était un jeune homme de 22 ans, membre de la *Mattachine Society*, et se prénommait Dale Olson. Afin de protéger son identité, il a adopté le pseudonyme de Curtis White pour l'émission. Au moment de présenter son invité, Paul Coates, l'animateur de l'émission, l'a caractérisé « d'homosexuel assumé » (*acknowledged homosexual*).[117] Il est important de s'attarder sur le choix des termes employés par Coates car le recours à *acknowledged* plutôt que *out*, que l'on emploierait aujourd'hui en anglais pour caractériser une personne vivant au grand jour son identité gay, dénote que la métaphore du placard ne s'était pas encore généralisée à l'époque. Lorsqu'il a pris la parole à son tour, Olson a pris le contrepied des arguments avancés par ses deux prédécesseurs. Il a affirmé qu'il n'avait jamais considéré l'homosexualité comme une maladie mentale, et que s'il existait une thérapeutique pour faire de lui un hétérosexuel, il refuserait de s'y soumettre. Il a également fait remarquer qu'il n'avait, pour sa part, jamais été mis en état d'arrestation. Coates lui a demandé ensuite si les membres de sa famille savaient qu'il était homosexuel ; il a répondu par la négative mais il a déclaré qu'ils l'apprendraient sans aucun doute à la diffusion de l'émission, et qu'il perdrait vraisemblablement son emploi aussi. Bien qu'il eût recours à un pseudonyme, et que son visage fût flouté, son patron l'a reconnu et ses prédictions se sont hélas réalisées : il a été licencié le lendemain.[118] L'apparition d'Olson dans cet épisode de *Confidential File* peut être considérée comme le tout premier proto-coming-out de l'histoire de la télévision. Nous utilisons sciemment le terme « proto-coming-out » afin de nous garder de le rattacher à la métaphore du placard, au risque de déshistoriciser les stratégies d'affirmation de soi pré-Stonewall. Comme le rappelle Suzana Danuta Walters :

> This is not to say that a hidden life was the only life available in pre-Stonewall America; people lived in all kinds of permutations of outness prior to the establishment of the coming-out story as the big gay saga of pop culture. History is littered with the marvelous few who insistently lived their lives openly, in the face of ridicule and censure, jail and death. But no one could really come out in films, for example, when the closet wasn't even an active metaphor.[119]

Pour autant, on ne saurait qualifier la période de « pré-placard » car cela pourrait laisser entendre que le secret, la dissimulation, et de façon plus générale « l'épistémologie du

[117] *Ibid*.
[118] Gross, *op. cit.*, p. 37.
[119] Walters, Suzana Danuta, *The Tolerance Trap: How God, Genes, and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality*, New York, New York University Press, 2014, p. 29-30.

placard »[120] ne constituaient pas, même avant la généralisation de la métaphore du placard, les modalités selon lesquelles l'homosexualité étaient le plus souvent vécue.

Plusieurs émissions ont été conçues sur le même modèle que cet épisode de *Confidential File* (KTTV, 1953-1959). En réalité, au cours de la décennie, c'est avant tout dans des talk-shows que l'homosexualité a été abordée. Les panels d'invités faisaient systématiquement intervenir des « experts » : psychiatres, avocats, criminologues, policiers de la brigade des mœurs, et même des hommes d'Église.[121] Les discours scientifiques de l'époque, même s'ils s'accordaient à voir l'homosexualité comme une pathologie, n'étaient pas pour autant monolithiques. Conformément au « principe de l'équité » (*fairness doctrine*) adopté en 1949 par la FCC, qui faisait par ailleurs pression sur les chaînes pour qu'elles produisent davantage de talk-shows locaux,[122] ces « experts » ne pouvaient pas tous être du même avis, et les invités « conservateurs » s'opposaient à d'autres plus « progressistes »,[123] ou à des personnes homosexuelles.[124] Larry Gross analyse l'inclusion de ces derniers dans ces programmes, non pas comme le signe d'un progrès social mais comme le « contrepoids nécessaire » aux discours « antigays » des autres invités pour servir l'intérêt de l'émission.[125] Les « conservateurs » qualifiaient les homosexuels de pervers et de criminels, tandis que les plus « progressistes » prenaient pitié d'eux en les présentant comme les victimes d'une terrible affliction.[126] Ce fut notamment le cas d'Albert Ellis, un des seuls psychologues de l'époque à avoir pris la parole à des réunions de la *Mattachine Society*. Il a décrit en 1958 dans *Showcase*, un programme diffusé seulement à New York à l'heure du déjeuner, les homosexuels comme des individus victimes d'une affliction, et sur le sort desquels l'on devait s'apitoyer, au lieu de les condamner.[127] Il a ajouté que : « de nombreux homosexuels mènent des vies productives et respectables ».[128] Comme l'explique Stephen Tropiano, ces représentations de la première heure ont eu des effets positifs et négatifs. Elles ont contribué à rendre visible l'homosexualité et offrir pour la première fois une tribune publique à des militants homophiles. Dans le même temps, elles ont perpétué les stéréotypes de l'époque et, comme en témoigne le titre de la plupart de ces talk-shows des années 1950 et 1960,

[120] Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, *passim*.
[121] Capsuto, *op. cit.*, p. 61.
[122] *Ibid*.
[123] J'utilise ici « progressiste » pour traduire « liberal » et éviter tout confusion avec « libéral » dans son acception économique en français.
[124] *Ibid*.
[125] Gross, *op. cit.*, p. 37.
[126] Capsuto, *op. cit.*, p. 61.
[127] Alwood, *op. cit.*, p. 32.
[128] *Ibid.*

l'homosexualité était invariablement présentée comme un problème de société, au même titre que l'alcoolisme ou la toxicomanie.[129]

La première occurrence documentée d'un personnage gay masculin dans une production télévisée de fiction se trouve dans une adaptation de la comédie musicale *Lady in the Dark* de 1954 retransmise dans *Max Liebman Spectaculars*, une série d'anthologie de l'époque. Elle met en scène Russell Paxton, un photographe joué par Carleton Carpenter, un acteur gay qui était l'ami de Rock Hudson et était tout autant dans le placard que ce dernier. L'homosexualité de Russell, sans recours au coming-out, est signifiée de façon relativement explicite lorsqu'il est représenté en train de courtiser, non sans recours à la flagornerie, l'acteur affriolant dont il est en train de tirer le portrait.[130] Le prestige du programme avait porté le service de censure de NBC et Oldsmobile, le sponsor, à assouplir leurs critères d'ordinaire si sévères, et ils avaient même permis l'emploi de jurons ou de termes perçus alors comme obscènes tels que *hell* et *sex*.[131] À l'exception de cet ovni, les personnages gays masculins avaient systématiquement été exclus des récits de fiction et n'apparaissaient que dans des talk-shows, ou des documentaires. La teneur idéologique des points de vue qui y étaient exprimés, et souvent présentés comme ayant valeur de vérité scientifique du fait du statut « d'expert » de leurs participants, reflétait le plus souvent la perception hégémonique de l'homosexualité à l'époque. Bien que la valeur documentaire de la plupart d'entre eux soit discutable, certains se sont parfois inscrits partiellement en faux contre les idées préconçues largement répandues à l'époque. Cela a été le cas du premier de son genre : *The Rejected* (1961). Diffusé dans la région de San Francisco, ce documentaire faisait intervenir plusieurs « experts », dont certains se sont fait le relais d'une parole dépathologisante et progressiste. Margaret Mead, célèbre anthropologue américaine, y a notamment affirmé que l'homosexualité avait existé dans de brillantes civilisations et que la société était responsable de sa stigmatisation. De plus, le psychiatre Karl M. Bowman a fait allusion à l'échelle de Kinsey afin d'essayer de démontrer que l'homosexualité n'était pas une maladie mentale. De surcroit, il a pris position en faveur de sa dépénalisation et émis de sérieuses réserves quant à la nécessité de la traiter.[132] Le contenu du documentaire le plus regardé de la décennie s'est avéré, hélas, tout autre. Retransmis dans tout le pays, *CBS Reports: The Homosexuals* (1967) a opté pour une approche plus sensationnaliste et a inclus des scènes tournées dans un bar gay, le spectacle de l'arrestation d'un homme en quête de relations sexuelles dans un endroit

[129] Tropiano, *op. cit.*, p. 20-24.
[130] Capsuto, *op. cit.*, p. 60
[131] *Ibid.*
[132] Tropiano, *op. cit.*, p. 20-23.

public par la brigade des mœurs, ainsi que des images d'hommes prostitués qui racolent à un coin de rue à Hollywood. Le parti-pris général du programme dresse un tableau plutôt défavorable de l'homosexualité, et même si certains des hommes gays interviewés semblent « équilibrés », l'accent est mis sur ceux qui sont accablés par la honte et la haine d'eux-mêmes.

L'absence de personnages gays des programmes de fiction, qui peut être comprise comme un des avatars du placard, correspond à ce que George Gerbner a nommé « l'annihilation symbolique ».[133] Selon Gerbner : « Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation ».[134] Ce n'est donc qu'en 1967 qu'apparait le premier homme ouvertement gay dans la série télévisée policière *N.Y.P.D.*. L'épisode « Shakedown » a été retransmis à travers tout le pays, et brosse un portrait nuancé de l'homosexualité. Contrairement à la plupart des programmes diffusés jusqu'alors, il ne cède pas aux stéréotypes habituels. Cette absence quasi-totale de personnages gays de l'univers de la fiction s'explique par les contraintes exercées par le *Television Code*, mais pas seulement. Jusque dans les années 1970, du fait de ce que Gaye Tuchman a appelé « l'hypothèse de la réflexion » (*reflection hypothesis*), l'industrie télévisuelle, intrinsèquement commerciale, avait proposé des programmes qui reflétaient les « valeurs américaines dominantes », supposées incompatibles avec toute représentation positive de l'homosexualité.[135] Le concept introduit par Tuchman s'applique moins bien au-delà car la pratique du marketing de masse, en vogue jusqu'alors et qui tend à homogénéiser les publics, a commencé à connaître un déclin relatif :

> Until the early 1970s and the introduction of demographic measurements, the networks quantified a mass audience as an index of a program's popularity to set commercial rates for advertisers. Since most television use by the American public has been and continues to be in a domestic environment, the networks and advertisers easily assumed that the viewing audience mirrored, in its values, the idealized middle-class nuclear family of the 1950s. Given this institutional construction of the television viewer, the networks

[133] Gerbner George, Gross Larry, « Living with television: The violence profile », *Journal of Communication*, *Journal of Communication*, No. 26, 1976, p. 182.
[134] *Ibid.*
[135] Tuchman, Gaye, « Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media », Tuchman, Gaye (dir.), *Hearth & Home: Images of Women in the Mass Media*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 7.

> produced and broadcast a plethora of programs built around the values and concerns of the contemporary nuclear family.[136]

Plusieurs facteurs ont concouru à faire changer cet état de fait. Tout d'abord, l'instauration par la FCC de la PTAR (*Prime-Time Access Rule*) en 1970 a remis en cause la situation de quasi-monopole que les trois grandes sociétés de diffusion (CBS, NBC et ABC) détenaient dans le domaine de la production de contenus. L'entrée en vigueur de cette règle força *The Big Three* à se rabattre sur des programmes produits par des entreprises de production indépendantes comme Tandem Productions, créée en 1958 par Bud Yorkin et nul autre que Norman Lear, ou MTM Enterprises.[137] En outre, à cette époque-là, les chaînes et les publicitaires se sont mis à fonder leurs stratégies marketing non plus sur l'idée abstraite d'une « famille nucléaire de classe moyenne » mais sur des statistiques démographiques, qui leur ont permis de prendre pour cible un public plus jeune et plus urbain. Ces spectateurs étaient, dans l'esprit des industriels en tout cas, moins enclins à s'indigner s'ils se trouvaient confrontés à des sujets alors controversés comme l'homosexualité.[138] Le passage du marketing de masse aux données statistiques a amorcé un lent processus de segmentation du public, qui a débouché sur l'identification de publics de niche. Cette évolution des pratiques industrielles télévisuelles a eu des conséquences directes sur l'histoire de la visibilité des personnages gays. Nous en analyserons les effets de façon plus approfondie plus loin. En dépit du caractère décisif de ce changement, on ne saurait sous-estimer la persistance d'une conception des publics centrée sur cette idée fictive de la famille :

> Furthermore, despite the industrial and technological changes, not to mention the political and cultural shifts that have affected television over the past forty years, it still holds that television, mass medium and commercial entity, imagines that the family audience is the ideological glue that holds it together. The family in front of and on television has been the anchor of this imagined continuity in the face of industrial, technological and cultural change. Even the shift towards demographic thinking in US television during the 1970s has done little to curtail the familial imaginary of television.[139]

---

[136] Buxton, Rodney A. « Sexual Orientation and Television », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television*, New York, Routledge, 2013, p. 2104-2108.
[137] Buxton, *op. cit.*, p. 2105.
[138] *Ibid.*
[139] Needham, Gary, « Scheduling Normativity: Television, the Family, and Queer Temporality », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, p. 145.

Néanmoins, il est impossible d'affirmer, comme le fait justement Russo pour le cinéma, qu'il existât à la télévision, « des années de l'invisibilité ».[140] Malgré les dispositions du *Television Code* et le retour à des mœurs rigides au sortir de la Seconde Guerre mondiale, surtout en matière de sexualité, l'homosexualité, bien que longtemps reléguée hors du domaine de la fiction et cantonnée à des programmes locaux, est rapidement devenue l'objet de débats télévisés, et un sujet de société qui a suscité l'intérêt du public. Très rapidement après son entrée en vigueur, l'application des clauses susmentionnées du *Television Code* relatives à la représentation de la sexualité s'est faite moins rigoureuse :

> Between the McCarthy newscasts, the "Denmark" jokes, and Lady in the Dark, the Television Code's "abnormalities" clause had weakened noticeably. This erosion of taboos paved the way for television's first serious discussions of homosexuality and homosexuals.[141]

Le relâchement de la sévérité de l'application du code, si peu de temps après sa mise en place, s'est poursuivi et même intensifié après les émeutes de Stonewall en 1969, sous l'action d'un activisme médiatique vigilant et du fait de l'avènement du recours généralisé aux données statistiques, que nous venons d'évoquer. Les raisons de cette érosion progressive des contraintes institutionnelles qui ont longtemps présidé au confinement des représentations de l'homosexualité sont donc politiques *et* économiques. Cet assouplissement a suscité des résistances, qui se sont incarnées, par exemple, dans des groupes de veille médiatique conservateurs comme l'AFA (*American Family Association*) en 1977. Nous nous intéresserons de plus près à ces formes d'activisme médiatique dans un autre chapitre. Le *Television Code*, bien qu'il ne la nomme jamais expressément, ni ne la condamne à l'invisibilité totale, doit néanmoins être compris comme une relégation systématique et institutionnalisée de l'homosexualité au placard.

Au fil du temps, le *Television Code* s'est vu critiquer, notamment par les publicitaires, et progressivement démanteler. Le code limitait strictement le nombre et la durée des publicités qui pouvaient être diffusées, et plus strictement encore s'agissant des programmes pour enfants.[142] En 1982, le Ministère de la justice américain a intenté à la NAB un procès pour enfreinte à la législation antitrust en vigueur, à la suite duquel le gouvernement Reagan

[140] Russo, *op. cit.*, p. 47.
[141] Capsuto, *op. cit.*, p. 60.
[142] Broadcasting, Self-Regulation of The National Association of Broadcasters Codes of Practices, Broadcast Standards and Practices <https://web.archive.org/web/20141015075034/http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6439/Broadcasting-Self-Regulation-of.html> (consulté le 5 octobre 2020).

et la NAB se sont mis d'accord pour mettre fin à ces restrictions.[143] Par ailleurs, dans le cadre du procès *Writers Guild of America v. Federal Communications Commission* (1977), on avait estimé que la mise en place de la politique de *Family Viewing Hour*,[144] décidée en 1975 conjointement par la FCC et les présidents des grandes chaînes de télévision,[145] et son incorporation au *Television Code* constituaient une violation du premier amendement car elles étaient le résultat de la pression du gouvernement.[146] Sous la menace d'autres actions en justice, la NAB décida en 1983 d'abolir totalement le code. À la disparition de celui-ci, chaque *network* a repris individuellement le flambeau. En réalité, malgré l'existence du code commun de la NAB, elles disposaient déjà toutes de services de contrôle des contenus diffusés (ces services sont connus sous le nom de *Standards and Practices Department, Continuity Acceptance* ou encore *Program Practices*, mais juste chez CBS).[147] Ce changement a marqué une décentralisation de la censure, et donc une pratique de celle-ci laissée à l'appréciation individuelle des chaînes de télévision. L'effritement de ces dispositifs de régulation des contenus diffusés sur les ondes hertziennes aurait certainement facilité l'émergence de plus de contenus gays, mais le contexte conservateur des années 1980, et l'épidémie du SIDA ont en réalité diminué leur nombre par rapport à la décennie précédente. Ce n'est que dans les années 1990 que les personnages gays ont investi massivement et durablement le paysage télévisuel. En parallèle de ces évolutions institutionnelles, l'industrie du câble a connu un développement rapide et a commencé à faire concurrence aux trois grands *networks*.

[143] Dessart, *op. cit.*, p. 2188.
[144] Cette politique avait pour objectif réserver la première heure du créneau de diffusion de première partie de soirée à des programmes « tous publics ».
[145] Brown, James A, « Family Viewing Time », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television* (second edition), New York, Routledge, 2013, p. 853.
[146] Broadcasting, Self-Regulation of The National Association of Broadcasters Codes of Practices, Broadcast Standards and Practices <https://web.archive.org/web/20141015075034/http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6439/Broadcasting-Self-Regulation-of.html> (consulté le 5 octobre 2020).
[147] Buxton, *op. cit.*, p. 2259.

I. 1. b) Développement du câble : horizon ciel bleu

Alors que la télévision hertzienne était encore un média de création récente, le sentiment général d'insatisfaction exprimé entre autres par Newton Minow dans son discours du « vaste champ de ruines » en 1961 à l'égard de la banalité des programmes et de son caractère excessivement commercial s'est vite développé. L'industrie des chaînes du câble, surtout dans sa version payante,[148] aurait pu constituer une alternative à la médiocrité prétendue de la télévision hertzienne de l'époque. Elle a néanmoins vu son développement entravé tout d'abord par le Congrès dans les années 1950, puis par la FCC la décennie suivante :

> [In the fifties] [c]ongressional representatives who had broadcast investments joined the anti-pay television movement as well. In fact, at least six bills were introduced to ban pay television, with hearings held on the topic by the FCC, the Senate, and the House.[149]

Ces actions législatives, motivées par l'intérêt particulier de certains membres du Congrès, ont retardé l'essor de la télévision payante, entreprise dans laquelle s'étaient lancés dès les années 1950 certains studios hollywoodiens et quelques sociétés médiatiques bien établies.[150] Ce n'est que vingt ans plus tard, avec la création de HBO en 1975, Showtime en 1978 et une kyrielle d'autres chaînes que l'avènement de la télévision payante est advenu. Aux balbutiements de cette industrie, dans les années 1940, la fonction des « antennes communautaires », aussi connues sous l'acronyme CATV (*Community Antenna Television*)[151] était avant tout de retransmettre les signaux hertziens dans des zones reculées où ces derniers ne parvenaient pas. Toutefois, l'industrie a rapidement pris de l'envergure et il est devenu clair qu'elle allait devenir un service en soi, qui ne se contenterait pas d'être le simple relais

[148] Il convient de distinguer le « câble basique » (*basic cable*) du « câble premium » (*pay cable*). Les chaînes du câble basique correspondent à un modèle hybride, que Mullen décrit ainsi : « The term 'basic cable,' however, normally refers to satellite-carried networks that are not available over the air. These cableonly networks typically are sold to subscribers as a package ("bundled"). With a few very notable exceptions, they are sustained both by advertising and by a "per-subscriber" (or "per-sub") fee—a monthly fee that cable operators pay networks based on total numbers of subscribers ». Selon ce modèle, les utilisateurs ne se voient donc facturer aucun frais de souscription. *A contrario*, les chaînes du « câble premium » sont toutes payantes, elles diffusent leurs contenus sans interruption publicitaire, et leur unique source de recettes consiste dans le paiement des abonnements de leurs clients. Mullen, Megan *The Rise of Cable Programming in the United States: Revolution or Evolution*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. 112.

[149] Lev, Peter, *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*. New York, Charles Scribner's Sons, 2006, p.134.

[150] Mullen, *op. cit.*, p. 4.

[151] L'appellation *cable television* ne remplaça CATV qu'en 1968. Voir Mullen, *op. cit.*, p. 64.

des émissions des *networks*, mais viendrait s'y ajouter, voire leur faire concurrence.[152] Beaucoup croyaient, au commencement des chaînes du câble, qu'elles étaient vouées à disparaître :

> [T]he medium no longer could be dismissed by either government regulators or the general public as some sort of temporary measure or cottage industry that would disappear after enough broadcast television stations had been launched.[153]

Nous savons aujourd'hui qu'elles ont connu un tout autre destin, et qu'au contraire, les chaînes du câble n'ont cessé, jusque récemment,[154] de gagner du terrain. Cette expansion a été à nouveau freinée dans les années 1960 par la FCC. Non sans faire débat, la question de savoir si les chaînes du câble tombaient sous l'autorité de la FCC se posa dès les années 1950.[155] La FCC, sous la pression de plaintes portées par la NAB et un certain nombre de stations de télévision locales, avait fini par mener une politique de régulation stricte.[156] Du fait de ces restrictions, jusqu'à la fin des années 1960, malgré quelques évolutions restées balbutiantes en matière technologique, ou de production de contenus, la CATV a consisté principalement dans un service de retransmission des signaux hertziens.[157]

En 1967, à la demande du président Johnson, une commission (*the Task Force on Telecommunications Policy*) pilotée par Eugene W. Rostow, alors sous-secrétaire d'État aux affaires politiques, a été réunie pour réaliser une étude des « politiques de communication ».[158] Le rapport Rostow conclut que les chaînes du câble pouvaient contribuer à la diversification des programmes, dont il était grand besoin, et à cet effet, enjoignait la FCC à alléger ses restrictions.[159] L'étude faisait également la promotion active d'une revalorisation des « programmes d'origine locale » (*local origination programming*).[160] La FCC changea son fusil d'épaule en matière de régulation dès 1968. Elle avait jusque-là protégé les intérêts

[152] Mullen, *op. cit.*, p. 4.
[153] *Ibid.*
[154] Le nombre d'abonnés aux chaînes du câble a baissé dernièrement à cause de la concurrence des services de streaming : Rauline, Nicolas, « Aux États-Unis, la télévision payante perd de plus en plus d'abonnés », 22 février 2020, <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/aux-etats-unis-la-television-payante-perd-de-plus-en-plus-dabonnes-1173945> (consulté le 5 octobre 2020).
[155] Parsons, *op. cit.*, p. 123.
[156] En 1965, la Commission publia un premier document intitulé *First Report and Order on Cable Television*, puis un *Second Report and Order on Cable Television* l'année suivante. Ces rapports visaient principalement à protéger les intérêts des stations de télévision locales, et éviter qu'elles ne se voient concurrencées par le développement de la CATV si cette dernière venait à diversifier son activité et produire ses propres programmes.
[157] Mullen, *op. cit.*, p. 42.
[158] Parsons, *op. cit.*, p. 243-244.
[159] Parsons, *op. cit.*, p. 244.
[160] Mullen, *op. cit.*, p. 71.

des grandes chaînes hertziennes et des stations locales en limitant le développement des chaînes du câble. Néanmoins, la situation oligopolistique des *Big Three* devint source de préoccupations, qui se portèrent entre autres sur les effets néfastes de ce conglomérat sur les stations locales affiliées. En effet, la FCC s'évertuait depuis longtemps à défendre les intérêts des petites stations en revendiquant un localisme militant :

> Clearly, the FCC was beginning to perceive cable as the means by which to achieve the localism and minority television service that essentially had been precluded by its inefficient 1952 broadcast license allocation policy.[161]

En décembre, la Commission publia un document intitulé *Notice of Proposed Rulemaking and Notice of Inquiry* dans lequel elle reconnut l'expansion des chaînes du câble et encouragea la mise au point de nouveaux services.[162] En 1970, elle instaura la PTAR[163] (voir infra) ainsi que les *Financial Interest and Syndication Rules* (parfois abrégées en *Fin-Syn*). En vertu de cette dernière disposition, le nombre d'heures que les *networks* pouvaient consacrer chaque semaine à la diffusion de contenus qu'ils avaient eux-mêmes produits se vit limiter.[164] Ces décisions visaient à encourager des studios de production indépendants à vendre leurs programmes aux *networks*.[165] Dans ce contexte de concentration industrielle croissante, le câble vint à être perçu par la FCC, non plus comme une concurrence dangereuse pour les *Big Three* et pour les stations de télévision locales, mais comme une industrie sous-exploitée qui pouvait revitaliser ces dernières qui, asphyxiées par les contenus produits par NBC, ABC, et CBS, produisaient de moins en moins de programmes locaux. D'ici le milieu des années 1970, cependant, l'industrie du câble ne se composait plus de petits entrepreneurs locaux car ils avaient, pour la plupart, fait place à de grands conglomérats.[166]

Ainsi, à partir de la fin des années 1960, l'industrie du câble fut encouragée à ne plus se contenter de retransmettre les contenus des trois grands *networks*, mais à produire davantage ses propres émissions. Ce revirement politique soudain s'accompagna d'un changement de perception plus général du câble et de ses possibilités supposées sans limites. Le changement fut tel, qu'il occasionna un changement de nom de l'industrie toute entière :

---

[161] Mullen, *op. cit.*, p. 74.
[162] *Ibid*.
[163] C'est notamment grâce à la mise en place de la PTAR qu'ont vu le jour certaines *quality sitcoms* comme *All in the Family* (CBS, 1971-1979), etc. Voir Mullen, *op. cit.*
[164] Mullen, *op. cit.*, p. 67.
[165] *Ibid*.
[166] Mullen, *op. cit.*, p. 96.

> The industry's 1968 name change—from "CATV" to "cable television"—effectively symbolized the medium's evolution from an elaborate antenna service to a promised cornucopia of televised entertainment and information that could be delivered to the home via a single wire.[167]

Cette période à laquelle l'industrie du câble se mit à incarner l'espoir du renouveau de la télévision a été surnommée : « les années ciel bleu ». Le discours « ciel bleu » (*blue-sky discourse*) cristallisa les promesses mirifiques que ces changements laissaient entrevoir. Ses chantres allaient même jusqu'à affirmer qu'il représentait : « In this so-called 'blue-sky' period, proponents touted cable as a potential solution to social ills, a conduit for all manner of financial transactions, and a site that would enhance political participation ».[168] L'esprit de l'époque *blue sky* fut rarement aussi bien retranscrit que dans le rapport de la Commission Sloan, publié en 1971, qui voyait dans ces transformations une « révolution » qui finirait par :

> [R]emedy all the perceived ills of broadcast television, including lowest-common-denominator programming, inability to serve the needs of local audiences, and failure to recognize the needs of cultural minorities.[169]

Sous l'effet du relâchement des contraintes qui pesaient sur elle, l'industrie du câble connut une progression fulgurante, qui se poursuivit jusqu'à la fin du vingtième siècle.[170] Par exemple, le nombre d'abonnés des chaînes du « câble basique » (*basic cable*) a été multiplié par quatre entre 1975 et 1985 (ANNEXE II). Le facteur est encore plus élevé pour les chaînes payantes du câble.[171]

Il convient, malgré l'enthousiasme de l'époque, de nuancer le caractère révolutionnaire que ces évolutions eurent dans les faits. Bien que les chaînes du câble furent encouragées à produire leurs propres programmes, ces derniers ne se distinguaient pas de ceux du câble autant que l'on pourrait le croire. En effet, jusqu'au milieu des années 1990, la programmation de la majorité des chaînes du câble basique consistait surtout dans de vieux films, des émissions sportives, des programmes étrangers, des films produits et réalisés par de petits studios indépendants, et dans la rediffusion de contenus produits par les *Big Three*. Ce

[167] Mullen, *op. cit.*, p. 64.
[168] Banet-Weiser, Sarah, Chris, Cythia, Freitas, Anthony (dir.), *Cable Visions: Television Beyond Broadcasting*, New York, New York University Press, 2007, p. 19.
[169] Mullen, *op. cit*., p. 1.
[170] Banet-Weiser, Sarah, Chris, Cythia, Freitas, Anthony (dir.), *op. cit.*, p. 17.
[171] Mullen, *op. cit*., p. 128-129.

n'est que très à la marge qu'elles ont produit leurs propres programmes.[172] Tel ne fut pas le cas de certaines chaînes payantes du câble comme HBO ou Showtime qui avaient dès le milieu des années 1980 amorti leurs coûts de lancement, et purent donc investir davantage dans la création de contenus.[173] Pour autant, le manque de programmes originaux ne s'avéra pas disqualifiant pour les chaînes du câble basique. Par exemple, lorsque la chaîne Lifetime ajouta à sa programmation *Cagney & Lacey*, une série qui avait initialement été diffusée sur CBS, la cote sur l'échelle Nielsen[174] de ce créneau de diffusion augmenta considérablement. Autre exemple plus criant encore : The Family Channel (connue aujourd'hui sous le nom de Freeform) décida de dédier une fenêtre de deux heures à la rediffusion d'épisodes de Colombo, et la cote Nielsen de ce dernier augmenta de 332%.[175] Par ailleurs, les chaînes du câble basique parvinrent, sans l'aide de contenus originaux, à se faire une image de marque grâce aux films et séries qu'elles décidaient de retransmettre. Leurs choix individuels de programmation jouèrent un rôle majeur dans la création de leur identité.[176] L'élaboration de contenus originaux par les chaînes du câble ne se généralisa qu'à partir du milieu des années 1990, une fois que la plupart des chaînes du câble, basique ou premium eurent amorti, à leur tour, les coûts de leur mise en activité.[177]

Les années 1980 virent la création de chaînes dites « de spécialité » (*specialty networks*), dont la stratégie marketing consistait à cibler un public précis (*narrowcasting*).[178][179] La volonté de voir le câble pourvoir aux besoins des minorités dont les chaînes hertziennes ignoraient les goûts spécifiques avait été exprimée dès le début des années 1970 par les chantres du discours « bleu ciel ».[180] Le dénominateur commun qui unifiait ces publics pouvait par exemple reposer sur un intérêt commun (comme la cuisine, les

[172] Mullen, *op. cit.*, p. 134.
[173] Mullen, *op. cit.*, p. 154.
[174] Émilie Marolleau explique que : « [Les] mesures [d'audimat] sont réalisées aux États-Unis par la Nielsen Company, qui a créé le « Nielsen Ratings System », un système de mesure basé sur l'étude du comportement et des habitudes d'un échantillon de téléspectateurs ». Marolleau, Émilie, « L'Homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 2015, p. 75.
[175] Mullen, *op. cit.*, p. 137.
[176] Mullen, *op. cit.*, p. 138.
[177] Mullen, *op. cit.*, p. 2.
[178] Mullen, *op. cit.*, p. 125.
[179] Voici une définition succincte de la notion de *narrowcasting* : « [Narrowcasting] means the sending of messages to an audience restricted by interest or demand, for example, rather than by technical capability. Minority programmes use narrowcast codes to appeal to a defined and limited audience ». Il faut prendre le terme *codes* dans son acception la plus large ici. Fiske, John, « Narrowcasting », Fiske, John, Hartley, John, Montgomerery, Martin, O'Sullivan, Tim, Saunders, Danny (dir.) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (second edition), New York, Routledge, 2006, p. 196.
[180] Mullen, *op. cit.*, p. 115.

voyages, etc.) ou une idéntité partagée (ethnique, religieuse, ou autre).[181] Toutefois, malgré la création d'un nombre substantiel de chaînes « spécialisées » aux publics cibles divers, beaucoup d'entre elles furent contraintes d'adopter une stratégie de fait ambivalente. En effet, l'impératif économique ne permit pas à ces chaînes de prospérer en ne diffusant que des contenus « spécialisés » et la plupart de ces chaînes ne s'avérèrent pas viables sur le plan financier.[182] Par conséquent, elles durent se résigner à panacher leur programmation, en proposant des émissions spécialisées et d'autres plus généralistes afin de ne pas s'aliéner trop de spectateurs. En pratique, beaucoup de ces chaînes furent contraintes de rediffuser des contenus créés par les grandes sociétés de diffusion hertziennes. Ce fut notamment le cas de CBN (*Christian Boadcasting Network*) ou de Galavision, une chaîne hispanophone dont la programmation consistait beaucoup dans des rediffusions de contenus produits par des chaînes des pays d'Amérique latine.[183] Certaines, comme BET (*Black Entertainment Television*) ou Lifetime, commencèrent par diffuser principalement du contenu généraliste afin de fidéliser suffisamment d'abonnés, avant de mettre davantage l'accent sur une programmation « de niche ».[184] Il faut donc relativiser l'idée selon laquelle les chaînes du câble se distinguent avant tout des chaînes hertziennes par cette différence de stratégie marketing. Longtemps, les chaînes dites « de spécialité » ne purent pas se contenter de proposer des programmes « de niche », et ce n'est qu'au milieu des années 1990, au moment où *Entertainment Weekly* proclama le coming-out de l'industrie du divertissement, qu'elles devinrent viables sans recourir aux contenus des chaînes hertziennes.[185] Malgré la création, dès les années 1980, de ce type de chaînes, leurs versions gays (QTN, Logo et Here TV) ne virent le jour que dans les années 2000, après que les industriels n'eurent découvert, au cours de la décennie précédente, le gisement jusqu'alors inexploité que constitue le marché gay.[186] Nous étudierons plus en profondeur la création de ces chaînes et « l'émergence » du public gay dans un chapitre ultérieur.

Ainsi, l'idée largement répandue selon laquelle la stratégie marketing du *narrowcasting* est consubstantielle à l'industrie du câble depuis ses origines ne saurait être généralisée. Dans les faits, la plupart des chaînes s'appuyèrent beaucoup sur les contenus existants produits et diffusés par les *Big Three* (qui furent rejoints en 1987 par FOX). Il n'est

[181] Mullen, *op. cit.*, p. 192.
[182] Mullen, *op. cit.*, p. 152.
[183] Mullen, *op. cit.*, p. 112.
[184] Mullen, *op. cit.*, p. 193.
[185] Mullen, *op. cit.*, p. 152.
[186] Anthony Freitas, « Gay Programming, Gay Publics: Public and Private Tensions in Lesbian and Gay Cable Channels », Banet-Weiser, Sarah, Chris,Cynthia, Freitas, Anthony (dir.), *op. cit.*, p. 213-233.

donc pas possible d'opposer de façon binaire la politique du LOP (*Least Objectionable Programming*)[187] que menèrent longtemps les chaînes hertziennes afin d'attirer un large public et d'offenser le moins de spectateurs possible, et les chaînes du câble qui, au contraire, auraient seulement cherché à courtiser des publics toujours plus fragmentés en proposant des contenus « spécialisés ». Par exemple, les chaînes hertziennes comme celles du câble jouent des coudes depuis longtemps pour s'attirer à eux le segment démographique tant convoité des 18-49 ans. Par ailleurs, on ne saurait voir le *narrowcasting* comme la caractéristique distinctive de l'industrie du câble car, comme nous l'avons mentionné plus haut, les *networks* ont, eux aussi, dès les années 1970, commencé à cibler des publics de niche lorsqu'elles ont abandonné le marketing de masse au profit des données statistiques :

> Against this perceived turn toward narrower audience segments, scholars such as Alisa Perren, Cynthia Chris, Katherine Sender, and Beretta Smith-Shomade have challenged the dominance of the narrowcasting model, arguing that cable programming is "increasingly pursuing the same 18-to-49-year-old demographic long sought by broadcasters" in order to remain competitive and profitable.[188]

L'émergence progressive de l'industrie du câble a peu à remis en cause la situation oligopolistique des grands *networks*. Ce bouleversement industriel a peu à peu forcé ces derniers à revoir leurs stratégies de marketing mais également à repenser les contenus qu'ils diffusaient. Dans le but de ne pas se voir supplantés par les chaînes du câble, qui étaient soumises à des restrictions moins sévères quant à la diffusion de contenus jugés « obscènes », les *networks* ont dû se mettre au diapason de ce nouvel environnement et trouver des moyens de courtiser des publics en quête de contenus plus « subversifs » :

> Because obscenity is not protected by the First Amendment, it is prohibited on cable, satellite and broadcast TV and radio. However, the same rules for indecency and profanity do not apply to cable, satellite TV and satellite radio because they are subscription services.[189]

[187] Comme son nom l'indique, ce parti-pris consiste à privilégier les contenus les plus consensuels dans le but de ne s'aliéner aucun segment d'audimat.
[188] Himberg, Julia *The New Gay for Pay: The Sexual Politics of American Television Production*, Austin, University of Texas Press, 2018, p. 48.
[189] FCC, Obscene, Indecent and Profane Broadcasts. < https://www.fcc.gov/consumers/guides/obscene-indecent-and-profane-broadcasts> (consulté le 7/10/2020).

Nous évoquerons plus en détail comment le recours à ces programmes moins tous-publics s'est avéré un moyen commode pour les *networks* de faire face à la concurrence des chaînes du câble. Nous allons à présent nous intéresser au régime du placard institutionnel endémique chez les acteurs de cinéma et de séries télévisées.

I. 1. c) Placard professionnel : les acteurs gays

Après avoir établi une brève généalogie de l'économie politique du placard à la télévision et nous être intéressés aux différents dispositifs industriels qui l'ont perpétué, c'est à présent sur la question du coming-out des acteurs que se porte notre analyse. Dans sa définition du post-placard, Ron Becker ne fait porter son propos que sur l'univers diégétique des séries. Peut-on étendre la portée de son analyse et qualifier, à une époque où le nombre d'acteurs hors du placard n'a jamais été aussi élevé, ce milieu professionnel de post-placard, lui aussi ?

La une d'un numéro d'*Entertainment Weekly* (ANNEXE III) paru en 2012, et cité dans l'ouvrage de Julia Himberg,[190] laisse entendre que oui. Elle arbore le titre « The New Art of Coming Out », ainsi que le portrait de plusieurs célébrités sorties relativement récemment du placard. Le contenu de l'article de Mark Harris intitulé « By the Way, We're Gay » affirme que les modalités selon lesquelles les acteurs et actrices s'y prennent pour faire leur coming-out ne sont plus les mêmes qu'avant. Selon Himberg, l'expression « new art » renvoie à :

> "New Art" refers to the casual references to their sexual identities celebrities now make as opposed to the kind of highly publicized fanfare that accompanied previous coming out stories (think of DeGeneres in 1997).[191]

Selon les propos de l'article, la banalité avec laquelle les célébrités font référence à leur sexualité fait écho à la notion de post-placard, telle que définie par Becker. Avant de pousser plus avant l'analyse de ces coming-outs d'un genre nouveau, nous allons nous intéresser à leurs versions plus anciennes. En effet, si le coming-out d'un acteur ou d'une actrice est prétendument devenu un non-événement, tel ne fut pas toujours le cas.

Dans une industrie dans laquelle l'apparence de l'hétérosexualité est imposée et le placard est la norme, tout manquement à ce régime disciplinaire ne peut être que saillant et s'accompagner de conséquences. Ainsi, les coming-outs de célébrités que l'on pourrait qualifier de *old art* constituaient de véritables événements. Himberg rappelle à juste titre que

[190] Himberg, Julia, *The New Gay for Pay: The Sexual Politics of American Television Production*, Austin, University of Texas Press, 2018, p. 90.
[191] Himberg, *op. cit.*, p. 87.

le coming-out d'Ellen DeGeneres en 1997 avait fait l'objet d'une intense couverture médiatique. La pratique du coming-out était donc moins normalisée qu'elle ne l'est aujourd'hui et a longtemps entraîné des dangers pour la carrière de la personne qui s'y risquait. Ce fut le cas pour Ellen DeGeneres. Dans le documentaire *Visible: Out on Television* (Apple TV+, 2020), cette dernière narre avec précision les répercussions qu'elle a subies suite à son coming-out public.

Il est aisé d'imaginer les raisons qui ont poussé les acteurs célèbres à rester dans le placard. Certains d'entre eux avaient même fait carrière en jouant des rôles d'hommes à femmes. Sal Mineo, qui fut une des premières stars d'Hollywood de sa stature à évoquer publiquement sa bisexualité, a rappelé en 1972 que la sexualité de nombre de ses semblables faisait l'objet de rumeurs.[192] Il cite notamment Gary Cooper, Montgomery Clift, Marlon Brando, Paul Newman ou encore James Dean. Bien que la majorité d'entre eux soient restés dans le placard jusqu'à leur mort, diverses biographies ont depuis lors confirmé la plupart de ces rumeurs, ou du moins documenté certaines amours masculines. Quatre ans plus tard, dans une interview donnée lors d'une de ses visites à Paris, Marlon Brando a fait publiquement son coming-out (de) bisexuel en faisant savoir que : « Like many men, I, too, have had homosexual experiences, and I am not ashamed ».[193] Insistons sur le fait que Sal Mineo et Marlon Brando ont tous deux fait leur coming-out en tant qu'hommes bisexuels, et non gays.

Une autre star d'Hollywood a connu une expérience du placard qui mérite que l'on s'y attarde. Bien que s'étant fait connaître en jouant des rôles de Casanova, Rock Hudson faisait lui aussi l'objet de commérages. Interrogé au sujet des soupçons relatifs à son homosexualité dans une interview donnée en 1980, il a apporté la réponse suivante : « Come on now. You've got the wrong guy ».[194] Hudson ne s'est pas contenté de démentir les rumeurs qui circulaient à son sujet, il a également tenu des propos ouvertement biphobes dans un autre entretien accordé à Boze Hadleigh, qui avait interviewé Mineo dix ans plus tôt.[195] Malgré sa volonté ferme de rester dans le placard, le 25 juillet 1985, il a annoncé publiquement qu'il était atteint du SIDA, et est décédé trois mois plus tard. La couverture médiatique de l'annonce du statut sérologique d'une célébrité de la stature de Hudson a grandement contribué à attirer l'attention de l'opinion sur l'épidémie du SIDA, qui avait été largement ignorée jusque-là.[196]

[192] Hadleigh, Boze, *Conversations with my Elders*, New York, St Martin's Press, 1987, *passim.*
[193] Bryant, Wayne M., *Bisexual Characters in Film: From Ana's to Zee*, New York, Routledge, 2013, p. 128.
[194] Bryant, *op. cit.*, p. 129.
[195] *Ibid*.
[196] Gross, *op. cit.*, p. 99.

Hudson n'a néanmoins jamais fait de coming-out en tant que gay. Malgré la complicité des médias, le SIDA a rendu plus difficile le maintien posthume du placard des célébrités :

> With the advent of AIDS it became more difficult to maintain the practice of denial about homosexuality, as more and more prominent men fell ill and died. But the media often cooperated in turning celebrity coffins into permanent closets. Despite the unprecedented publicity surrounding Rock Hudson's involuntary coming out as the world's most famous person with AIDS, other famous "bachelors" preferred to die of other causes.[197]

Parmi les célébrités dont on a tenté de maquiller la mort figure Liberace. Sur le certificat de décès, Ronald Daniels, son médecin personnel note qu'il a été emporté par une maladie cardiaque. Toutefois, contre l'avis de Daniels, le médecin légiste a exigé que soit pratiquée une autopsie qui a révélé que la mort était advenue véritablement des suites d'une pneumonie et de complications causées par le SIDA.[198]

Howard Bragman, interrogé dans un article de Michael Musto intitulé « le placard de verre » (« the Glass Closet ») explique :

> I think there are four kinds of gays in Hollywood, explains Howard Bragman, CEO of the PR firm Fifteen Minutes. There's the openly gay; the gay and everybody knows it but nobody talks about it; the married, closeted gay who doesn't talk about it; and the screaming I'll sue you if you say I'm gay person. In other words, the no closet, the glass closet, the cast iron closet, and the closet you get buried in.[199]

Selon cette typologie des placards, celui de Rock Hudson correspond au dernier type : celui dans lequel on est enterré. L'exemple de Liberace fournit, quant à lui, une illustration juste (et un peu paradoxale) à la fois du « placard de verre », du « placard en béton armé » et du « placard funéraire ». Même s'il était un grand pianiste, Liberace est resté dans les mémoires avant tout pour son style et ses tenues extravagantes : signifiants que d'aucuns auraient expressément associés à l'homosexualité, surtout à l'époque. Ilana Glazer, interviewée dans *Visible: Out on Television* le rappelle avec insistance : « You gotta know, Liberace is the

[197] Gross, *op. cit.*, p. 110-111.
[198] The Pittsburgh Press, « Liberace AIDS Confirmed », 10 février 1987, <https://news.google.com/newspapers?id=mfgjAAAAIBAJ&sjid=L2MEAAAAIBAJ&pg=7016,5894101&dq=liberace+denied+homosexual&hl=en> (consulté le 7 octobre 2020).
[199] Musto, Michael, « The Glass Closet », 22 septembre 2008, <https://www.out.com/entertainment/2008/09/22/glass-closet> (consulté le 7 octobre 2020).

gayest gay »,[200] tant et si bien que le nom de ce dernier est aujourd'hui plus associé à une homosexualité flamboyante qu'à ses qualités de pianiste. Cependant, en dépit de l'extrême transparence de son placard de verre, Liberace a engagé à plusieurs occasions des poursuites judiciaires afin d'exiger des démentis de la part des « coupables » d'insinuations relatives à son homosexualité présumée. Liberace gagna un premier procès en diffamation contre le *Daily Mirror*, un tabloïd britannique, en 1956, puis un second contre *Confidential*, un magazine à scandale, en 1957. En 1982, Scott Thorson, un ancien chauffeur de Liberace qui aurait vécu en concubinage cinq ans avec ce dernier, l'attaqua en justice pour requérir une pension alimentaire (*palimony*). À l'occasion de ce procès, Liberace a rappelé :

> No, I'm not a homosexual. As I told a British court in 1959 when I won a $20,000 libel judgment against a London newspaper, my sexual feelings are the same as most people. I'm against the practice of homosexuality because it offends convention and society.[201]

L'affaire s'est soldée par un accord à l'amiable entre les deux parties. Dans le but de réfuter les rumeurs, Liberace, comme Rock Hudson, a tenu des propos homophobes. En effet, se contenter de nier ce genre d'allégations sans montrer que l'on réprouve moralement l'homosexualité aurait pu avoir pour effet de confirmer les soupçons, surtout à l'époque.

Ce fut le cas pour l'acteur William Haines dans les années 1930. À l'époque, le paradigme du placard ne s'était pas encore généralisé comme il l'est aujourd'hui, donc il serait anachronique de parler de coming-out. Toutefois, Haines, sans avoir rendu sa sexualité publique en sortant du placard, vivait depuis sept ans une relation avec James Shields au grand jour. Lorsqu'en 1933, Haines a été mis en état d'arrestation par un détective de la brigade des mœurs pour avoir fait monter un marin dans sa chambre à la YMCA,[202] le co-fondateur des studios MGM, Louis B. Mayer a convoqué Haines à son bureau dans le but de lui demander de choisir entre sa vie personnelle et sa carrière. Mayer a incité fortement Haines à conclure un « mariage lavande » (*lavender marriage*), mais il a refusé. Cette pratique de mariage arrangé avait pour but de dissimuler la sexualité des époux, et était courante à l'époque. Selon l'anecdote, Haines aurait rétorqué à Mayer : « I am already

[200] *Visible: Out on Television*, « The Dark Ages » (S01E01).
[201] *The Pittsburgh Press*, « Liberace had last laugh on critics by 'crying all the way to the bank' », 5 février 1987, <https://news.google.com/newspapers?id=lPgjAAAAIBAJ&sjid=L2MEAAAAIBAJ&pg=7055,2894925&dq=liberace+denied+homosexual&hl=en> (consulté le 7 octobre 2020).
[202] *The Advocate*, « Gentlement Preferred Haines », 5 février 2002, p. 58.

married. I'll be glad to give him up, just as long as you give up your wife ».[203] Contrairement à Liberace et Hudson, Haines a refusé de nier son homosexualité et d'être poussé dans un placard opaque. Toutefois, dans le contexte des années 1930, s'abstenir de nier les rumeurs dans un geste indigné revenait à les confirmer. Haines, en décidant de se contenter d'un placard de verre aux yeux du grand public, a vu sa carrière d'acteur prendre fin prématurément.

Dans une industrie longtemps ouvertement si homophobe, le placard de verre a constitué le premier modèle de « visibilité » viable. Qu'en est-il dans un monde que l'on prétend post-gay et post-placard ? Quel besoin est-il encore de se maintenir dans le placard de verre ? Ce dernier fut initialement conceptualisé par Sedgwick dans *Epistemology of the Closet* dans le but de mettre en lumière le privilège épistémologique de ceux qui « savent » :

> After all, the position of those who think they know something about one that one may not know oneself is an excited and empowered one-whether what they think one doesn't know is that one somehow is homosexual, or merely that one's supposed secret is known to them. The glass closet can license insult ("I'd never have said those things if I'd *known* you were gay!" - yeah, sure); it can also license far warmer relations, but (and) relations whose potential for exploitiveness is built into the optics of the asymmetrical, the specularized, and the inexplicit.[204]

Musto a remis cette notion sur l'enclume pour lui conférer la définition suivante :

> […] [T]hat complex but popular contraption that allows public figures to avoid the career repercussions of any personal disclosure while living their lives with a certain degree of integrity. Such a device enables the public to see right in while not allowing them to actually open the latch unless the celebrity eventually decides to do so [themselves].[205]

La signification donnée par Musto au « placard de verre » est celle que nous allons mobiliser dans ce chapitre. Si un nombre sans précédent d'acteurs célèbres décident de sortir du placard,

---

[203] Miller, William, « Refusing to Stay Silent: Remembering William Haines », 4 octobre 2018, <https://medium.com/@OnDitMagazine/refusing-to-stay-silent-remembering-william-haines-ea31057ad2c2> (consulté le 7 octobre 2020).
[204] Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 80.
[205] Musto, *op. cit.*

certains font encore le choix de rester dans le placard. Un épisode de South Park intitulé « Trapped in the Closet »[206] diffusé pour la première fois en 2005 tourne en dérision l'Église de scientologie et laisse entendre, sans grande subtilité, que Tom Cruise et John Travolta sont dans le placard et qu'ils devraient en sortir car rien ne les retient de le faire. Plusieurs personnages leur assurent que leur coming-out n'aura aucune conséquence négative, accréditant par là même l'idée d'un monde post-gay. Le genre de tactique employé dans l'épisode de South Park n'est pas sans rappeler la pratique de l'*outing*, qui consiste à divulguer la sexualité d'une personne (une célébrité en particulier) sans son consentement. La série ne fournit aucune preuve des allégations qu'elle porte, et Tom Cruise et John Travolta les ont toujours démenties. Il est intéressant de voir que ces deux acteurs, comme l'acteur Vin Diesel, qui fait l'objet de rumeurs semblables, se sont notamment fait connaître dans des films d'action. Selon Michael Atlan, les producteurs de ce genre de films seraient particulièrement hostiles à ce que leurs stars sortent du placard.[207] Cette contrainte générique s'incarne avec justesse dans le personnage Lito de la série *Sense8* (Netflix, 2015-2018).

Au XXe siècle, la pratique existait déjà. Elle était assez fréquente au début des années 1990, répandue et défendue par des journalistes gays très célèbres tels que Michael Musto et Michelangelo Signorile qui s'obstinaient en dépit des controverses, dans un but politique, à « outer » des personnages publics.

L'*outing* n'a probablement jamais été pratiqué de façon aussi intensive que par Mario Armando Lavandeira Jr., mieux connu sous le pseudonyme Perez Hilton. L'auteur du blog à scandale PerezHilton.com a sorti de force un grand nombre de célébrités du placard, parmi lesquelles on compte Neil Patrick Harris, Lance Bass, Anderson Cooper, Jodie Foster[208], Kevin Spacey ou encore Queen Latifah. À l'exception de Queen Latifah, toutes ces célébrités ont depuis fait leur coming-out. La dimension de cette pratique ne fait pas l'objet d'un consensus parmi les activistes. Certains, comme Hilton, estiment que :

> I know there is some controversy about outing people, but I also believe the only way we're gonna have change is with visibility. […] And if I have to drag some people screaming out of the closet, then I

[206] *South Park*, « Trapped in the Closet » (S09E12).
[207] Atlan, Michael, « Hollywood n'est toujours pas prêt pour un acteur de film d'action ouvertement gay », 7 mars 2014, <http://www.slate.fr/story/84139/hollywood-coming-out-acteur-action-gay> (consulté le 7 octobre 2020).
[208] Bien sûr, Jodie Foster est souvent vue comme l'incarnation même du placard de verre, traditionnellement exprimée comme une vérité universellement connue mais pas encore confirmée officiellement par la célébrité concernée.

> will. I think that lots of celebrities have an archaic fear that being gay will hurt their career but look at Rosie. Look at Ellen.[209]

A contrario, de nombreux activistes éminents se sont prononcés contre cette pratique qu'ils estiment douteuse d'un point de vue éthique, voire cruelle.[210][211] Par ailleurs, tous ne sont pas d'accord quant aux modalités selon lesquelles le coming-out devrait se faire. L'acteur Noah Galvin a, par exemple, critiqué très sévèrement Colton Haynes car ce dernier avait initialement omis de produire l'énoncé « I'm gay » :

> That's not coming out. That's fucking pussy bullshit. That's like, enough people assume that I sleep with men, so I'm just going to slightly confirm the fact that I've sucked a dick or two.[212]

Même si Galvin s'est empressé de présenter publiquement ses excuses à Haynes, il aura toutefois insinué qu'il existe une bonne et une mauvaise manière de sortir du placard, que le coming-out de Haynes n'était pas assez explicite et manquait par conséquent « de courage ». Les propos de Galvin, pour problématiques qu'ils sont, révèlent néanmoins que selon lui Haynes n'était pas allé suffisamment loin, et suggère par là même que le coming-out pourrait être conçu comme un processus scalaire, et qu'il existerait en quelque sorte des degrés de « déplacardisation » (*outness).*

Quoi qu'il en soit, dans un monde prétendument post-gay, il est clair que la sexualité des célébrités suscite encore un vif intérêt :

> Sexual orientation, however, arguably demands an authenticity that other aspects of a celebrity's life do not. At the same time that popular discourse appears to call for and claim a post-identitarian culture, there is an insistence that LGBT celebrities publicly come out. […] Although Bragman's comment underscores the "management" of sexuality, especially in how LGBT celebrities engage with audiences,

[209] Access Hollywood, « Did gossip blogger just out Lance Bass? », 27 juillet 2006, <https://www.today.com/popculture/did-gossip-blogger-out-lance-bass-wbna14065223> (consulté le 7 octobre 2020).
[210]Grant, Japhy, « Perez Hilton's gay witch hunt », 15 décembre 2006, <https://www.salon.com/2006/12/15/hilton_2/> (consulté le 7 octobre 2020)
[211] Un ouvrage de Gross étudie précisément la dimension éthique de l'*outing*. Gross, Larry, *Contested Closets: The Politics and Ethics of Outing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, *passim.*
[212] Jung, Alex E., « Noah Galvin Has Nothing to Hide », 9 juin 2016, <https://www.vulture.com/2016/06/noah-galvin-has-nothing-to-hide.html> (consulté le 7 octobre 2020)

> it also demonstrates that much of what goes on behind the scenes in the PR industry has very little to do with a post-gay agenda.[213]

Contrairement à ce qu'affirme le contenu de l'article d'*Entertainment Weekly* susmentionné, dans les faits, la décision d'une célébrité de sortir du placard n'est pas chose anodine et constitue, au contraire, l'objet d'une réflexion approfondie et d'une préparation minutieuse. En effet, il serait naïf d'interpréter le coming-out d'un personnage médiatique uniquement comme l'expression spontanée d'une volonté de ne plus vivre enfermé dans le placard. Depuis plusieurs décennies, les chargés de relations publiques assistent les célébrités dans ce processus afin de respecter leur individualité sans compromettre leur carrière. Howard Bragman s'est spécialisé dans cet artisanat, à tel point qu'on le surnomme désormais le « gourou gay des relations publiques » (*PR gay guru*) :

> Over a career that spans more than thirty years, Bragman has carved out a space for himself as an expert in the public coming out process. He calls it "taking someone out" because of the ways he designs each client's story for maximum positive public response and financial benefit. […] He detailed specific clients and the strategic moves he and his firm, Fifteen Minutes, make to guide a famous person through the mediated coming out experience. Some of these tactics —like asking someone to write a memoir to be promoted in concert with the pronouncement of their sexual orientation—reinforced my cynicism about the supposed "authenticity" of celebrity coming out stories, although most of what Bragman told me did not.[214]

L'annonce de l'identité sexuelle d'une célébrité est donc un geste médiatique prémédité qui revêt des dimensions à la fois politiques, économiques, personnelles et collectives. Cette démarche ambivalente demeure un rite de passage que beaucoup de célébrités considèrent comme nécessaire. Il est important de noter, malgré tout, que si, dans ce contexte, certains choisissent toujours de rester dans le placard de verre, d'autres refusent le coming-out pour des raisons ouvertement politiques. C'est le cas de Jussie Smollett et Reid Ewing. Acteurs respectivement dans deux des séries de notre corpus, *Empire* (Fox, 2015—) et *Modern Family* (ABC, 2009—), ils se sont tous deux refusés à expliquer leur parcours à travers le prisme de la métaphore du placard. Nous nous garderons par conséquent de parler de coming-out, ou d'employer le lexique du théâtre ou de la politique en parlant « d'annonce » de leur sexualité.

[213] Himberg, *op. cit.*, p. 52.
[214] Himberg, *op. cit.*, p. 51.

Il est important de noter que le vocabulaire à notre disposition est très empreint du paradigme du placard, et que la tâche est malaisée. L'acte de parole d'Ewing qui a fait connaître sa sexualité au grand public a été énoncé sur la plateforme Twitter :

> Saw Eugene Bata on @GMA in the Body Dysmorphia segment connected to my article and I just want to say he is hot af.— Reid Ewing (@media_reid) November 21, 2015
> @MichaelJMapes I was never in— Reid Ewing (@media_reid) November 21, 2015[215]

L'effet d'annonce qui caractérise habituellement le coming-out est absent de ces deux tweets. De plus, Ewing refuse de laisser la définition qu'il fait de sa sexualité se voir assujettie au régime du placard en affirmant qu'il ne s'y est jamais trouvé enfermé. La démarche de Ewing a malgré tout été récupérée au moins partiellement par ledit régime du placard dans les médias. Du fait du caractère envahissant de la métaphore du placard, et sans doute dans le but de tirer parti de l'attrait qu'exercent les titres sensationnalistes, les tabloïdes ont été prompts à étiqueter l'événement comme un coming-out. De façon similaire, Jussie Smollett, au micro d'Ellen DeGeneres, déclare, non sans insistance, qu'il n'a, lui non plus, jamais fait l'expérience du placard :

> So, you know, it was really important to me to make sure that it got across that there is no closet. There's never been a closet that I've been in. I don't own a closet. I have a dresser. […] But I have a home. And that is my responsibility, to protect that home. So that's why I choose not to talk about my personal life, but there is, without a doubt, no closet that I've ever been in, and I just wanted to make that clear. But it was most important for me to make that clear to you on your show at this time in the world, and that's where I'm at.[216]

Pour parler publiquement de sa sexualité pour la première fois, le choix de Smollett s'est porté sur DeGeneres. Cette décision n'est pas fortuite, et témoigne de l'association qui perdure à ce jour entre le coming-out (ou non-coming-out dans le cas présent) et la figure d'Ellen. Le dialogue engagé par la juxtaposition d'Ellen, du legs politique qu'elle continue

[215] Hod, Itay, « 'Modern Family' Star Reid Ewing Casually Comes Out as Gay on Twitter: 'I Was Never In' », 23 novembre 2015, <https://www.thewrap.com/modern-family-star-reid-ewing-casually-comes-out-as-gay-on-twitter-i-was-never-in/> (consulté le 7 octobre 2020).
[216] *The Ellen DeGeneres Show*, « Jussie Smollett Talks to Ellen From the Heart », 9 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs> (consulté le 7 octobre 2020).

d'incarner, et le refus de Smollett de donner corps à l'idée de l'existence d'un placard dans lequel il se serait abrité sous-entend un recul avéré de celui-ci. Néanmoins, nous ne saurions voir dans les prises de positions de Smollett et Ewing, un changement de paradigme abouti. Peut-on, en toute bonne foi, nier absolument l'existence du placard dans un monde dans lequel la présomption d'hétérosexualité demeure la norme ?

Parmi les facteurs qui ont longtemps concouru à maintenir les acteurs gays dans le placard figure la crainte du *typecasting*. À l'origine, ce terme désignait la manière dont certains acteurs se voyaient enfermer dans certains types de rôles après avoir joué un personnage qui avait laissé une empreinte durable dans la culture populaire. Nous pouvons citer l'exemple de Daniel Radcliffe pour son rôle dans la saga *Harry Potter* ou encore John Hamm pour le personnage de Don Draper dans *Mad Men* (AMC, 2007-2015). Historiquement, les rôles gays ont en majorité été attribués à des acteurs hétérosexuels (ou gays, mais dans le placard). Franklin Pangborn, Edward Everett Horton et Howard Sutton, les *sissies* célèbres des années 1930 dont Russo fait mention étaient soient hétérosexuels, soit enfermés à double tour dans le placard car ils étaient soumis à une surveillance accrue par le type de personnage qu'ils incarnaient à l'écran. Pangborn, que Russo désigne comme le *sissy* archétypal,[217] était connu pour avoir de violentes réactions lorsqu'on le qualifiait de *sissy*.[218] Malgré l'effritement progressif du placard, ce choix de distribution est longtemps resté le plus commun. Les acteurs hétérosexuels qui ont accepté de jouer des rôles gays ont fréquemment été salués pour leur courage et leur audace. En effet, pour un acteur hétérosexuel, auditionner pour jouer un personnage gay a souvent été considéré comme un choix de carrière « risqué » que d'aucuns ont qualifié de « courageux ». Comme le souligne Tropiano : « […] [A]ctors stayed clear of gay roles for fear of being typecast or, even worse, mistaken for the real thing. ».[219] L'actrice ouvertement lesbienne Ellen Page s'est publiquement élevée contre cela :

> When people are [called] brave in regards to playing LGBTQ people, that's borderline offensive. I'm never going to be considered brave for playing a straight person, and nor should I be.[220]

Le film *Phildelphia* (Jonathan Demme, 1993), un des premiers films hollywoodiens à traiter du sujet de l'épidémie du SIDA, illustre bien cette tendance. Tom Hanks, un des acteurs américains (hétérosexuels) les plus populaires auprès du grand public, y joue un avocat gay

[217] Russo, *op. cit.*, p. 33.
[218] Russo, *op. cit.*, p. 34.
[219] Tropiano, *op. cit.*, p. 257.
[220] D'addario, Daniel, « Ellen Page on Freeheld and Why She Came Out: 'I Was Just Depressed' », 27 août 2015, <https://time.com/4001823/ellen-page-freeheld/> (consulté le 7 octobre 2020).

dans le placard qui se découvre séropositif. La diégèse narre la trajectoire de ce personnage, son coming-out, son expérience de l'homophobie, et s'achève par la mort de ce dernier. Pour ce rôle, Hanks a reçu quatre récompenses en 1994 : l'Oscar du meilleur acteur, le Golden Globe du meilleur acteur dans un film dramatique, le MTV Movie & TV Award de la meilleure performance dans un film (*MTV Movie Award for Best Actor in a Movie*), ainsi que le GLAAD Media Award du meilleur film diffusé à grande échelle (*GLAAD Media Award for Outstanding Film – Wide Release*). Le chroniqueur de l'émission *Showbiz Tonight* (CNN, 2005-2014) est même allé jusqu'à affirmer que : « acting gay is the new way for an actor to stretch his way to an Oscar ».[221] Un article du magazine *The Advocate* recense 61 acteurs hétérosexuels récompensés pour avoir joué des rôles gays.[222] La peur des acteurs hétérosexuels de se voir cantonner à des rôles gays, pour peu qu'elle ait été fondée, s'est donc progressivement dissipée. Cela dit, il convient de noter que certains ne sont pas effrayés par des rôles gays parce que le monde entier connaît parfaitement leur hétérosexualité, très documentée, comme Tom Hanks, pour lesquels le risque est donc limité.

Cette pratique est toutefois de plus en plus mal vue, et certains militants estiment que les rôles gays devraient être attribués exclusivement à des acteurs qui le sont eux-mêmes. Récemment, l'acteur hétérosexuel Jack Whitehall s'est vu critiqué car il avait été choisi pour jouer un tel personnage dans le premier film Disney doté d'un rôle gay proéminent :

> When the casting news was announced, there was a lot of backlash, seeing as Whitehall is a straight man, and the character was initially reported as being "very camp." Coming from straight writers, directors and actors, this seemed an almost guaranteed recipe for disaster.
>
> Not only is Disney treading on some thinly, stereotyped ice, but by casting a straight actor to play the historic role, they are doing nothing to assist in the struggle of LGBTQ+ actors who often lose jobs because of their queerness. If these performers are going to be pidgeonholed into only playing queer roles, the least that can be done is they be given them![223]

[221] *Showbiz Tonight*, saison 1, « Actors Playing Gay in Movies », 2005-2006, <https://www.youtube.com/watch?v=4lx7E2EPpGE> (consulté le 7 octobre 2020).
[222] Baur, Ben, « Straight People Who Nabbed Oscar Noms for LGBTQ Roles », 2018, <https://www.advocate.com/film/2018/2/27/52-straight-people-who-nabbed-oscar-noms-lgbt-roles#media-gallery-media-5> (consulté le 7 octobre 2020).
[223] Rude, Mey, « Disney's First Gay Character Doesn't Speak in 'Jungle Cruise' Trailer », 11 octobre 2019,

Il n'existe pas non plus de consensus à ce sujet. Certains estiment qu'un acteur ne doit pas être disqualifié du fait de son orientation sexuelle, quelle qu'elle soit, tandis que d'autres, comme l'auteur de la citation ci-dessus, pensent le contraire. Cette question se pose dans des termes analogues mais avec encore plus d'acuité pour les personnages transgenres, moins nombreux, et joués de façon presque systématique par des acteurs cisgenres. Nous citerons l'exemple récent de Jeffrey Tambor dans *Transparent* (Amazon Prime Video, 2014-2019). Par ailleurs, GLAAD, qui avait pourtant remis une récompense à Hanks 25 ans plus tôt, a récemment félicité Scarlett Johansson pour avoir renoncé à incarner un homme transgenre dans le film à paraître *Rub & Tug*.[224]

À l'inverse des acteurs hétérosexuels, les acteurs gays craignent souvent, à juste titre, de ne se voir offrir que des rôles de personnages gays. Ce *typecasting*-là est donc d'un genre quelque peu différent. Dans ce cas-ci, ce n'est pas le rôle qui laisse son empreinte sur l'identité de l'acteur, ce cloisonnement est généré par l'identité de l'acteur elle-même. La peur de voir leur carrière pâtir du *typecasting* a longtemps dissuadé de nombreux acteurs de sortir du placard :

> And while representation of LGBT characters and story lines on film, television and theater expanded in the 1970s and '80s, coming out as gay or lesbian, or getting typecast for gay parts was still seen by most actors and agents as a career killer.[225]

Cette appréhension est-elle encore légitime ? Elle l'était encore il y a peu. Que l'on en juge au cas révélateur de l'acteur britannique Rupert Everett.[226]

À en croire le nombre d'acteurs qui font désormais leur coming-out, il semblerait que non. Dans une interview, l'acteur hors du placard, Zachary Quinto, interrogé à propos de la méthode qu'il aurait, ou non, utilisée pour éviter d'être catalogué en tant qu'acteur gay, a déclaré :

<https://www.out.com/film/2019/10/11/disneys-first-gay-character-doesnt-speak-jungle-cruise-trailer> (consulté le 7 octobre 2020).

[224] Hicklin, Aaron, « Exclusive: Scarlett Johansson Withdraws From Rub & Tug », 13 juillet 2018, <https://www.out.com/out-exclusives/2018/7/13/exclusive-scarlett-johansson-withdraws-rub-tug> (consulté le 7 octobre 2020)

[225] Vider, Stephen. « 'Nobody's Goddamn Business but My Own' Leonard Frey and the Politics of Gay and Jewish Visibility in the 1970s », Gerstner, David A., Amy Villarejo, Joe Wlodarz, James Wilson, Stephen Vider, Matthew Tinkcom, Steven Cohan *et al*. (dir.), *The Boys in the Band: Flashpoints of Cinema, History, and Queer Politics*. Detroit, Wayne State University Press, 2016.

[226] Bryan Alexander, « Rupert Everett: I Never Got a Job in Hollywood After Coming Out », 29 décembre 2010 <https://www.hollywoodreporter.com/news/rupert-everett-i-job-hollywood-66579>, (consulté le 7 octobre 2020.

> I played gay characters, but I was never part of a gay-themed story until I did *I Am Michael* last year with James Franco. That was a specific decision; I felt really drawn to the story (of an ex-gay) and the nature of the story. My whole take on the potential perceived limitations is just to not engage them and not allow them to exist – to me that is a choice. I know what I am capable of and I know what my range is, and I know that's not limited by or even affected by my sexual orientation. So, for me, it was just a matter of doing what I do and opening myself up to the roles that present themselves, whether they're gay or straight, with a kind of creative integrity. That's all I really feel is in my control and that's the place I work from in terms of both pursuing work and engaging work.[227]

La réponse de Quinto accrédite l'idée néolibérale d'un monde post-placard dans lequel la détermination d'un individu suffirait à résister au *typecasting*. Néanmoins, le *typecasting* relève historiquement d'une pratique industrielle systémique qui dépasse la seule agentivité individuelle.

D'autres acteurs ouvertement gays expriment, quant à eux, la peur de se voir cantonner à certains types de rôles mais pas en raison de leur sexualité. Denis O'Hare, acteur gay célèbre pour avoir endossé de nombreux rôles gays au cinéma comme à la télévision, a fait savoir qu'il redoutait d'être étiqueté non pas du fait de sa sexualité, mais cantonné à des rôles de méchants après avoir incarné le personnage de Russell Edgington dans la série *True Blood* (HBO, 2008-2014).[228] Jim Parsons, sorti du placard en 2012, a manifesté un sentiment similaire à propos du personnage hétérosexuel, Sheldon Cooper, qu'il a incarné pendant douze saisons dans la sitcom *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019). À la suite de son coming-out, Parsons semble donc craindre davantage de se voir offrir des rôles de « Sheldon 2.0. » que des rôles gays.[229] Inversement, d'autres acteurs, comme l'actrice lesbienne Ellen Page, souhaitent s'en tenir à des rôles qui correspondent à leur orientation sexuelle.[230]

---

[227] Azzopardi, Chris « Zachary Quinto: The gay interview », 24 août 2015, <https://dallasvoice.com/zachary-quinto-gay-interview/> (consulté le 7 octobre 2020)
[228] Jeffery, Morgan, « 'True Blood' star 'fears being typecast' », 13 août 2010, <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a260945/true-blood-star-fears-being-typecast/> (consulté le 7 octobre 2020)
[229] Wightman, Catriona « Parsons 'not worried about typecasting' », 4 août 2010, <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a255922/parsons-not-worried-about-typecasting/> (consulté le 7 octobre 2020).
[230] Aviles, Gwen, « Ellen Page would be 'thrilled' to exclusively play queer roles », 11 septembre 2019, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/ellen-page-would-be-thrilled-exclusively-play-queer-roles-n1052456> (consulté le 7 octobre 2020).

Les acteurs gays cités jusqu'ici ont tous en commun d'être blancs. De nombreuses études du placard, qu'il soit de verre ou non, ont défini ce dernier de façon universalisante et ont négligé la diversité selon laquelle il peut être infléchi. Dans le cas d'acteurs LGBTQ+ racisés, la question du *typecasting* se pose quelque peu différemment. Selon Willie Tolliver et C. Riley Norton, la notion de placard de verre, telle que conceptualisée par les théoriciens queers blancs occulte les différences de classe sociale, et d'appartenance ethno-raciale :

> His redefinition posits the closet as a glass structure through which the sexuality of black celebrity is perceived as non-normative and through which that sexuality is on view because of blackness's permanent visibility. In this way queerness and blackness become necessarily connected in popular culture. […] [T]he glass closet operates differently and has a different meaning for people of color. […] Snorton argues that highly visible black bodies as sexualized spectacle are subject to extraordinary scrutiny, which is intensified when those bodies may possibly inhabit a queer identity. This surveillance makes it impossible for the black gay celebrity to find a haven in the closet.[231]

Comme l'indique la dernière phrase de cette citation, le placard de verre se nuance d'une teinte particulière lorsqu'il se trouve à l'intersection d'une identité composite gay et racisée. La surveillance accrue à laquelle sont soumises les célébrités noires les condamne, par voie de conséquence, à un statut d'hypervisibilité, qui complique de fait la stratégie de dissimulation relative du placard de verre. L'acteur gay noir Billy Porter, interrogé dans *The Advocate* à ce sujet a raconté que :

> "Being black and gay and out came with a lot of unemployment," said the *Pose* star." It's a double layer, the layer of being a person of color in this industry then the layer of being a queen. Nobody can see you as anything else.[232]

Selon Porter, les différentes « couches » qui forment les identités intersectionnelles limitent d'autant l'accès à l'emploi dans ce milieu professionnel. Être noir et hors du placard constitue donc une double peine pour ces acteurs. Darryl Stephens, un autre acteur ouvertement gay,

[231] Snorton, Riley C., Tolliver, Willie, « At the Intersection of Racial and Sexual Passing and African-American Celebrity » Harrison Kelby (dir.). *Passing/Out*, New York, Routledge, 2016, p. 145-178.
[232] Reynolds, Daniel « Billy Porter Tells Straight Actors How 'Enraging' Their Gay Casting Is », 6 juin 2019, <https://www.advocate.com/television/2019/6/06/billy-porter-tells-straight-actors-how-enraging-their-gay-casting> (consulté le 7 octobre 2020)

noir, et « efféminé », célèbre pour son rôle dans *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) affirme, lui aussi, qu'il a fait son possible pour ne pas être victime de *typecasting* :

> Following "Noah's Arc," […], Stephens made a point to combat the potential of being typecast as someone who can only play an effeminate black gay — though he did not frown at the opportunity. The roles he took included a masculine attorney with a boyfriend of six years on "DTLA," a transgender person on "Private Practice" and a no-name extra in "Two and a Half Men," to name a few. The result is not necessarily being typecast but rather "niche cast."[233]

Malgré les efforts de Stephens, et malgré la diversité relative des personnages qu'il a incarnés, force est de constater que ce dernier a majoritairement fait carrière en jouant des personnages LGBTQ+ noirs. Contrairement au *typecasting*, qui correspondrait à un étiquetage plus réducteur, l'expression *niche casting*[234] utilisée dans l'article renverrait à la façon dont l'identité non-normative, intersectionnelle d'un acteur comme Stephens serait considérée comme un signifiant de diversité en soi, et en quelque sorte comme interchangeable avec d'autres identités LGBTQ+. Cette approche trahit une conception de la diversité selon des critères quantitatifs, qui rappelle le *tokenism*.[235] Dans une industrie qui prétend ériger la diversité en vertu, cette politique endémique cible particulièrement les célébrités aux identités intersectionnelles, perçues comme pouvant incarner plusieurs types de diversité en un seul personnage. Le site TV Tropes en recense un grand nombre et désigne ces personnages par l'expression *twofer token minority*.[236] Ce n'est heureusement pas toujours le cas, et certaines séries présentent un traitement véritablement intersectionnel de l'identité de leurs personnages.

---

[233] Anderson, Trev'Ell, « Niche Casting and Hollywood's Lingering Reluctance to Feature Gay Black Actors », 19 octobre 2015, <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-black-gay-hollywood-20151019-html-htmlstory.html> (consulté le 7 octobre 2020).

[234] À ne pas confondre avec la définition habituellement donnée à ce terme, comme synonyme de *narrowcasting*.

[235] La pratique du *tokenism* consiste à afficher l'intention feinte de vouloir augmenter la visibilité des minorités sous-représentées dans l'unique but de se soustraire à toute accusation de discrimination. En conséquence, les rôles que se voient attribuer les acteurs qui en sont victimes manquent de profondeur, et d'originalité. Si nous devions nous essayer à traduire cette notion en français, l'expression la plus adaptée serait certainement « le gay de service ». Bien sûr, les gays ne sont pas les seuls à être victimes de *tokenism*.

[236] TV Tropes, « Twofer Token Minority » <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TwoferTokenMinority> (consulté le 7 octobre 2020).

I. 2. Placard textuel

I. 2. a) Omniprésence des récits de coming-out

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, la métaphore du coming-out a connu un glissement sémantique notoire. Chauncey rappelle qu'avant la Seconde Guerre mondiale, les occurrences de coming-out étaient dénuées de placard :

> Gay people in the pre-war years... did not speak of coming out of what we call the gay closet but rather of coming out *into* what they called homosexual society or the gay world, a world neither so small, nor so isolated, nor... so hidden as closet implies.[237]

Le trope de la sortie du placard, défini selon l'acception courante que nous lui connaissons, ne s'est généralisé véritablement comme stratégie d'émancipation personnelle majoritaire et acte militant mêlant politique et personnel qu'à partir des années 1970 dans le sillage du mouvement de libération gay. C'est à ce moment-là que les mouvements activistes de l'époque se sont mis à voir dans cet acte, un moyen de transformation sociale efficace, et donc à inciter les homosexuels à l'accomplir.[238]

Selon Robert Capsuto, les premiers récits de coming-out sont apparus dans les années 1970. Deux « scripts gays » courants se faisaient alors concurrence : celui du coming-out et celui du « monstre queer ». En fin de compte, la figure du « monstre queer », qui montrait les minorités sexuelles comme des assassins ou des pédophiles, s'est imposée comme modèle de représentation dominant.[239] Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1980 que le coming-out a supplanté le « monstre queer », lequel faisait l'objet de critiques de plus en plus virulentes de la part des associations de veille médiatique gays. Le trope du coming-out s'est popularisé à tel point que Suzana Danuta Walters l'a qualifié de *master narrative* et de *once-dominant storyline*.[240] Grâce à ce dernier, les scénaristes ont pu proposer une formulation qui perpétue la conception tenace de l'homosexualité comme un problème social.[241] En effet, les premiers talk-shows que nous avons évoqués dans un chapitre précédent la décrivaient systématiquement, au même titre que l'alcoolisme ou la toxicomanie, comme l'un des maux

[237] Chauncey, George, Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940, New York, Basic Books, 1994, p. 7.
[238] Jagose, Annamarie, *Queer theory: An introduction*. New York, NYU Press, 1996, p. 38.
[239] Capsuto, *op. cit.*, p. 20-21.
[240] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 28.
[241] Walters, *op. cit.*, p. 64.

dont souffrait la société. Larry Gross établit un parallèle entre les personnages noirs, les personnages handicapés et les personnages gays :

> Homosexuality thus becomes not a fact of life, but a moral issue on which everyone in earshot is expected to voice some vehement opinion. Just as black characters were long expected to talk almost exclusively about being black, and handicapped characters (when seen at all) were expected to talk chiefly about their disabilities, so homosexual characters have been defined almost entirely by their "problem."
>
> Being defined by their "problem," it is no surprise that gay characters were generally confined to television's favorite problem-of-the-week genre, the made-for-TV movie, with a very occasional one-shot appearance of a lesbian or gay character on a dramatic series.[242]

Longtemps enfermés dans ce type de récit, ils ont été définis avant tout par leur sexualité, qui se trouvait immanquablement caractérisée comme un « problème » pour eux-mêmes, mais aussi pour leur environnement. Ces images réductrices ont donc cantonné durablement les personnages gays à des rôles qu'E.M. Forster a désignés par l'expression « personnages plats ». Dans sa typologie, ces derniers, modélisés en deux dimensions, s'opposent aux « personnages ronds » :

> Flat characters were called "humorous" in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round.[243]

L'affirmation de Gross fait donc écho à la définition de Forster. À l'origine, les personnages qui figuraient dans ces récits de coming-out étaient définis par une seule qualité : leur homosexualité. Le traitement de celle-ci, initialement contenu dans la seule matrice de l'épisode de coming-out, était formalisé de façon rigide et obéissait toujours peu ou prou à la même logique. En effet, comme l'affirme Walters : « master narratives do, well, tend to have fairly consistent trajectories ».[244] Stephen Tropiano et elle se sont chacun employés à proposer une définition du scénario archétypal de l'épisode de coming-out. En faisant la synthèse des

[242] Gross, *op. cit.*, p. 83.
[243] Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt Inc., 1955, p. 67.
[244] Walters, *op. cit.*, p. 64.

pistes qu'ils dégagent, nous pouvons décomposer ce dernier en plusieurs étapes. Selon Walters, le processus de coming-out le plus courant consistait toujours dans la même le déroulement narratif :

> So those very first films and TV specials with explicitly gay themes invariably centered on a coming-out story. These stories—in film, TV, literature—followed a typical trajectory, taking our incipient gay character on the well-worn path of confusion, internal torment, self-loathing, and resistance, followed by self-acceptance and emergence to oneself and others.[245]

Les récits auxquels Walters fait référence, même s'ils étaient extrêmement semblables, ménageaient une place importante à l'évolution intérieure des personnages gays qu'ils mettaient en scène. Le récit habituel identifié par Tropiano se distingue de la définition de Walters à cet égard. Selon lui, les personnages gays occupaient une position périphérique dans la diégèse, car la focale était invariablement placée sur le personnage hétérosexuel auquel ils faisaient leur coming-out :

> The most common gay-themed sitcom plot is the "coming out" episode, typically concerning a series regular who learns someone in his or her life—best friend, family member, current or ex-boyfriend/girlfriend, co-worker, or roommate—is gay, lesbian, bisexual, or transgender. Although hard to accept at first, the character eventually offers his/her support.

D'après la définition proposée par Tropiano, la fonction remplie par le coming-out n'est pas de venir parachever un long travail introspectif mené par le personnage qui sort du placard, mais avant tout de montrer le cheminement intellectuel et affectif du personnage hétérosexuel. Ces récits de coming-outs impliquaient donc une trajectoire de conversion duale : celle du personnage gay, et celle du personnage hétérosexuel. Dans son article intitulé « Identités queers entre dissidence et normativité – réflexions sur le discours du coming out gay », Volker Woltersdorff assimile le premier coming-out à une entrée en dissidence, et la compare au modèle de la conversion religieuse que l'on retrouve dans les récits de confession

[245] Walters, *op. cit.*, p. 64-65.

autobiographiques.[246] Afin d'appuyer son propos, il cite l'ouvrage *Gay Lives: Homosexual Autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette* de Paul Robinson :

> They invite comparison with the conversion narratives that figure so prominently in the Western cultural tradition, from St. Augustine to Malcolm X: the old closeted man gives way to the proudly reborn gay.[247]

Selon cette conception, plus qu'une simple conversion, le coming-out constitue donc une deuxième naissance. Cette métaphore n'est pas nouvelle pour faire référence au phénomène de conversion religieuse : le mouvement des *born-again Christians* incarne une itération récente de cette association. Le mouvement de conversion des personnages hétérosexuels est différent, et n'a pas les mêmes implications. Il mène ces derniers de leur réaction initiale d'incompréhension, ou de rejet et les oriente progressivement vers la résolution des questionnements qui les ont empêchés d'accepter le personnage désormais hors du placard. Comme le souligne Tropiano, le coming-out sert avant tout une fin didactique :

> The primary purpose of the coming out episode is to educate the audience, to let them know there's nothing wrong with it. Once the message is delivered, the gay character, like Archie's good friend Steve, typically disappears and, in most cases, is never seen, heard, or mentioned again.[248]

Ainsi, la trajectoire de conversion de ces personnages sert d'exemple aux spectateurs hétérosexuels. En effet, leurs processus identificatoires se fixent, assez logiquement, sur les personnages qui partagent leur orientation sexuelle. Si la trajectoire de conversion des personnages hétérosexuels leur permet de vaincre leurs réticences initiales, elle mène aussi, après le moment d'apothéose du coming-out lorsque le récit met fin au suspense accumulé, leurs équivalents gays à leur résolution narrative. Dans l'introduction de l'ouvrage *Queer TV*, Glyn Davis et Gary Needham, présentent la représentation de l'homosexualité comme intrinsèquement incompatible avec le format sériel de la télévision et expliquent que le seul rôle accordé aux personnages gays est précisément la révélation de leur sexualité. Ils

[246] Woltersdorff, Volker, « Identités *queers* entre dissidence et normativité : réflexions sur le discours du coming out gay », Rocchi, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et Identités Plurielles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 147.
[247] *Ibid.*
[248] L'épisode auquel Tropiano fait reference est le suivant : *All in the Family*, « Judging Books by Covers », (S01E05). Tropiano, *op. cit.*, p. 215.

interprètent la disparition quasi-systématique des personnages gays de la diégèse de la manière suivante :

> As television regularly configures queerness as excessive, as spectacle, as interruption, sexual alterity cannot be accommodated by the medium into its dominant and pervasive time structures – regulated chronotypes which are intricately interwoven with its representational protocols. […] In other words, it is narrative form per se, as much as melodramatic fictional television's serial structures, that is at fault here; how, fundamentally, can one tell a queer story? It is worth mentioning here how often the revelation of a character's homosexuality quickly leads to narrative redundancy after said disclosure. Most of the gay and lesbian characters in television soaps have little to do after they come out, and more often than not they eventually get written out […].[249]

Après avoir rempli la fonction narrative qui leur avait été confiée, les personnages gays se voyaient ainsi relégués dans les limbes du récit. La fonction de ces coming-outs n'était donc pas d'amorcer la représentation en trois dimensions de la vie d'un personnage désormais ouvertement gay, mais plutôt de faire profiter la dynamique narrative de la charge paroxystique et sensationnaliste du coming-out, et de donner à voir la réaction des personnages hétérosexuels qui en étaient les destinataires. Larry Gross dresse un constat similaire, et met lui aussi l'accent sur le rapport d'identification entre les spectateurs et les personnages hétérosexuels :

> As critic William Henry noted in an overview of TV's treatment of gays through the late 1980s, when TV does deal with gays it typically takes the point of view of straights struggling to understand. The central action is the progress of acceptance—not self-acceptance by the homosexual, but grief-stricken resignation to fate by his straight loved ones, who serve as surrogates for the audience.[250]

De plus, l'objectif pédagogique recherché par ces représentations de la première heure était renforcé à deux égards. D'une part, afin de prendre le contrepied des stéréotypes à travers lesquels les personnages gays avaient été représentés jusqu'alors, l'expression de genre de ces

[249] Davis, Glyn, Needham, Gary, « Introduction: The Pleasures of the Tube », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, p. 6-7.
[250] Gross, *op. cit.*, p. 82-83.

derniers était particulièrement normative : les hommes et les femmes gays et lesbiennes affichaient respectivement une masculinité et une féminité exacerbées.[251] L'absence de signifiants habituellement associés à l'homosexualité contribuait à accentuer l'effet de surprise et ajoutait à la tension narrative relâchée au moment du coming-out.[252] Du reste, les personnages hétérosexuels qui apprenaient la nouvelle étaient souvent très intolérants, étroits d'esprit, et les moins à même d'accueillir l'information avec sérénité.[253] L'aspect comique de leur réaction s'en trouvait amplifié, et leur processus de conversion était donc d'autant plus remarquable. La dimension didactique qui sous-tendait la progression de ces premiers épisodes de coming-out implique une stratégie militante. Nous aborderons l'histoire des activismes médiatiques dont ont fait l'objet les représentations de l'homosexualité à la télévision dans un sous-chapitre ultérieur.

Malgré le caractère conventionnel des récits de coming-out de la première heure, leur propension mélodramatique, et la manière dont l'homosexualité y était systématiquement entourée de mystère, ils ont été les premiers à proposer une vision qui n'avait pas recours aux stéréotypes homophobes véhiculés largement dans les films et séries qui les avaient précédés.[254]

Le trope du coming-out a longtemps suivi le script que nous avons décrit jusqu'ici. À l'origine, les personnages gays qui sortaient du placard tenaient des rôles secondaires et se voyaient écartés de l'univers de la diégèse une fois leur coming-out accompli. Toutefois, ce type de récit a connu quelques modifications et progressivement, il leur a été fait une place moins périphérique. Si, dans ces récits-là, le coming-out constitue toujours un événement, il est moins centré sur les réactions des personnages hétérosexuels, et davantage présenté comme un rite de passage qui ne marque plus qu'une étape dans le développement plus général du personnage. Le coming-out ne sert donc plus simplement à éduquer les spectateurs hétérosexuels mais à donner de la substance aux personnages gays qui sortent du placard, à les arrondir en quelque sorte, sans pour autant que ces derniers ne soient définis uniquement par cet acte performatif. En outre, le traitement du coming-out est désormais intégré à la trame de l'histoire, il ne s'agit plus d'un simple ressort narratif. Comme l'affirme Tropiano, à propos du coming-out du personnage de David Fisher dans la série *Six-Feet Under* (HBO,

[251] Tropiano, *op. cit.*, p. 215.
[252] *Ibid.*
[253] *Ibid.*
[254] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 65.

2001-2005) : « Over the course of the first season, we follow David as he goes through a coming out process, which is fully integrated into the series's story lines ».[255]

Malgré ces évolutions, le récit de coming-out, qui s'était imposé comme modèle de représentation dominant, a fini par perdre du terrain. Shane Grant, dans sa thèse, affirme que le déclin progressif de l'omniprésence de ce trope s'est accéléré à la fin des années 1990 :

> Close to the end of the 1990s these narratives had become tiresome, presenting writers with a challenge: including gay characters while avoiding the moment of revelation or disclosure so that the narrative may proceed instead of signaling the end of the story. Moving away from the traditional coming-out storyline expands the representational terrain of gay men's experience, allowing characters to be seen for more than their shocking revelation.[256]

Le recul du récit de coming-out, selon Grant, aurait permis de composer des personnages gays plus ronds et d'explorer davantage leur vie une fois sortis du placard. Ron Becker souligne, du reste, qu'à ce moment-là, les représentations d'hommes gays dans les séries télévisées des *networks* se sont diversifiées :

> Not only was there an increased number of gay-themed episodes in this period, but there was also a shift in the kinds of stories gay-themed episodes focused on. AIDS narratives and coming-out tales continued, but were increasingly joined by other tropes (e.g., gay weddings, mistaken-sexual-identity plots, adoption stories).[257]

Le trope du coming-out a, en conclusion, connu des évolutions depuis le début des années 1980, époque à laquelle celui-ci s'est imposé comme schéma narratif dominant. Toutefois, il n'a pas conservé ce statut particulier au-delà de la fin des années 1990, période à laquelle Becker situe le début de l'ère post-placard. Nous allons à présent nous intéresser à l'évolution de la place qui a été faite aux personnages gays dans l'économie narrative des séries télévisées, ainsi que dans leur schéma actanciel.

---

[255] Tropiano, *op. cit.*, p. 166.
[256] Grant, Shane. *Under the Rainbow: Post-Closet Gay Male Representation in American Theater and Television*. [Thèse de doctorat], The Florida State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2010, p. 40. <https://search.proquest.com/openview/141dd42d36f6eed00a61c063883a782e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (consulté le 9 octobre 2020).
[257] Becker, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 151.

I. 2. b) Épisodes à thématique gay, assimilation narrative et mobilité actancielle

Comme Becker le laisse entendre dans la dernière citation de la sous-partie précédente, le format de « l'épisode à thématique gay » (*gay-themed episode*) s'est rapidement popularisé. Ce dernier s'est imposé comme le format privilégié des récits de coming-out de la première heure car il permettait d'en assurer la fonction didactique tout en contenant le sujet de l'homosexualité entre des bornes strictement délimitées. Le point de vue hétérocentré de ces épisodes permettait de donner à voir les réactions, et le cheminement des personnages hétérosexuels :

> Given gay characters' typical token status, it isn't surprising that gay-themed programming consistently privileged the emotions, perspectives, and experiences of straight characters over their gay counterparts. This imbalance was particularly true on special gay-themed episodes where the conventions of episodic series meant that viewer identification and narrative structure would almost always be centered on the program's continuing heterosexual characters. In the standard coming-out episode, for example, a series regular finds out that a guest star—perhaps an old friend or a never-before-seen-and-never-to-be-seen-again coworker or neighbor—is gay.[258]

Comme nous l'avons établi dans le sous-chapitre précédent, dans ces épisodes, le coming-out faisait avant tout office de ressort narratif mais il ne permettait pas de donner corps aux personnages gays. Dans les années 1960 et pendant le plus clair des années 1970, les personnages gays étaient rares, et lorsqu'ils apparaissaient, on s'empressait invariablement de les faire disparaître aussitôt après un épisode : « Regardless of gender, gay roles generally were one-shot guest appearances: gay regulars were such an oddity that those few who did appear became the subject of news reports. ».[259] Le rôle réservé aux personnages gays dans le schéma actanciel des séries dans lesquelles on les laissait figurer était donc encore très marginal. Le tout premier personnage gay récurrent est apparu en 1972 dans la sitcom *The Corner Bar* (ABC, 1972-1973). Cinq ans plus tard, Jodie Dallas a été le premier personnage gay régulier, cette fois-ci, à émerger dans une série diffusée en prime-time : *Soap* (ABC,

[258] Becker, *op. cit.*, p. 82.
[259] Capsuto, *op. cit.*, p. 19-20.

1977-1981). Comme Walters le souligne, ce personnage était une exception dans le paysage télévisuel de l'époque :

> The offbeat parody *Soap* contained that anomaly—a swishy yet strangely nonstereotypical, interesting, continuing gay character […]. This series is surely a standout in a period of relative invisibility […].[260]

Jodie y constituait une véritable « anomalie » car le modèle de représentation majoritaire à l'époque demeurait l'épisode à thématique gay dans lequel le personnage gay ne faisait qu'une visite éclair. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1970 et le début des années 1980 que quelques personnages gays masculins ont fait leur apparition dans des séries à succès :

> The late 1970s and early 1980s brought the first hit shows with prominent gay male regulars. The characters were self-accepting, law-abiding citizens. But the limits of commercial TV meant that these "gay" men spent more time romantically involved with women (whom they hugged and kissed) than with their boyfriends (whom they did not).[261]

Contrairement à Jodie, la plupart de ces personnages ont longtemps été montrés davantage dans leurs interactions romantiques avec des femmes. Leur homosexualité, bien que connue techniquement des spectateurs, ne se voyait représentée que très à la marge et chastement. *Dynasty* (ABC, 1981-1989), une des séries les plus populaires des années 1980, et une des premières à faire figurer un homme gay n'a pas fait exception à la règle. Au fil des neuf saisons, Steven Carrington, l'un des personnages principaux de la série et l'un des rôles gays les plus marquants de la décennie, a beaucoup évolué dans son rapport à l'homosexualité :

> Stalwartly manly and deeply troubled by his homosexuality, Steven took us on a Hollywood tour of homosexuality: from tortured closet case, to "cured" heterosexual husband, and finally to a vague approximation of gay and proud.[262]

Bien qu'il ait eu des relations amoureuses avec des femmes, la trajectoire de Steven l'a malgré tout mené lentement à accepter plus ou moins sa sexualité. L'ambiguïté et les fluctuations sexuelles caractéristiques des personnages des séries dramatiques des années

[260] Walters, *op. cit.*, p. 61.
[261] Capsuto, *op. cit.*, p. 21.
[262] Walters, *op. cit.*, p. 63.

1980 n'ont pas perduré à la décennie suivante. Au contraire, comme Ron Becker l'a observé, les années 1990 ont vu émerger un mouvement de « panique hétérosexuelle » (*straight panic*) préoccupé par le maintien d'une distinction rigide entre homosexualité et hétérosexualité.[263] Nous détaillerons ce concept plus avant au fil de l'analyse. L'argument de Capsuto cité ci-dessus s'applique davantage aux séries dramatiques qu'aux sitcoms. En effet, Tropiano a proposé une description différente des personnages de sitcoms de l'époque selon la place qu'ils occupent dans l'économie actancielle du récit :

> While the gay male characters who appear on single episode of shows like *All in the Family* and *Alice* are overtly masculine, regular and recurring characters are typically more feminine than masculine—a strategy by producers to insure they pose no "threat."[264]

Ainsi, les personnages réguliers ou récurrents[265] différaient de leurs semblables « à épisode unique » car, libérés des contraintes matérialisées par les bornes de l'épisode à thématique gay, ils constituaient une « menace » potentielle et devaient par conséquent se conformer aux stéréotypes existants afin de tracer une démarcation nette entre homosexualité et hétérosexualité. De la même manière qu'il serait erroné d'assimiler le récit de coming-out à un type de narration qui réduise systématiquement les personnages gays aux stéréotypes existants, on ne saurait voir dans l'épisode à thématique gay un format qui véhicule *ipso facto* les préjugés de l'époque :

> Gay-themed episodes, some with recurring or regular gay and lesbian characters, challenged these preconceived ideas about homosexuality by putting a comical spin on the questions "Who is gay?" and "Who isn't gay?" The answers are intended to surprise the audience.[266]

La percée réalisée par les premiers personnages récurrents et réguliers à la fin des années 1970 et au début des années 1980 s'est néanmoins avérée de courte durée. Dans le contexte du conservatisme exalté des années Reagan, et de l'épidémie du SIDA, sous la pression

---

[263] Becker, *op. cit.*, p. 23.
[264] Tropiano, *op. cit.*, p. 213.
[265] Nous nous inspirons des définitions proposées par Alex Epstein :
« Recurring characters are characters who keep coming back, but who don't have to be in every episode ». Epstein, Alex, *Crafty TV Writing*, New York, Henry Holt and Company, 2006, p. 27-28
« Not everyone uses the term 'core cast.' A related term is 'series regulars.' The series regulars are those cast members who appear in the opening title sequence of every episode; their contract is by the season. But they may actually only be contracted to appear in a limited number of episodes. A series regular need not necessarily be core cast ». Epstein, *op. cit.*, p. 25.
[266] Tropiano, *op. cit.*, p. 213.

exercée par la Droite chrétienne, leur nombre s'est réduit à peau de chagrin au fil de la décennie. Walters décrit la trajectoire des personnages gays de la fin des années 1970 jusqu'à leur pullulement dans les années 1990 de la façon suivante :

> Clearly, the eighties began to open up the doors for what became the boom in gay representations of the nineties. Nevertheless, this opening door was not without those who would shut it; indeed, "Although recurring gay characters were relatively commonplace on network series during the late 1970s and 1980s— on programs such as 'Dynasty' and 'Soap'— opposition from fundamentalists who complained to advertisers helped reduce their ranks to zero in the spring of 1991." So, historically speaking, we have a move from almost total invisibility (and, when visible, almost total stereotyping) to an increased presence, albeit a flawed, sporadic and episodic one, to a backlash against that increased presence that then paves the way for the more substantive "open door'' that we are now witnessing.[267]

Cette appréciation des années 1980 fournit une illustration supplémentaire de l'accès erratique des personnages gays à la visibilité dans les séries télévisées. Néanmoins, si l'on omet ce hiatus, le mouvement d'ensemble des personnages gays les a menés progressivement de la périphérie vers le centre. Les arcs narratifs gays, comme celui du coming-out de David Fisher dans *Six Feet Under* que nous avons évoqué dans la partie précédente, sont de plus en plus intégrés au reste de la trame narrative de la série. Parallèlement, les personnages gays se trouvaient petit à petit inclus dans les intrigues qui n'avaient pas pour sujet l'homosexualité. Dans les années 1990, même avant le début de l'ère post-placard, certaines séries comme *Roseanne* (ABC, 1988-1997) abordaient déjà l'homosexualité de façon anecdotique, sans l'effet d'annonce caractéristique des épisodes de coming-out.

> Roseanne's contributions to queer visibility on 1990s TV were vital and inestimable. Between 1991 and 1997, her show would casually portray more recurring same-sex couples and more concurrent GLB regular characters than any other American network series of the twentieth century. These supporting roles' sexual orientation was integrated into the plot as a nonissue. There were no politicized tales

[267] Walters, *op. cit.*, p. 65.

> of job discrimination. There were no coming-out stories about long-lost friends who vanished after one episode.[268]

Si l'émergence progressive de personnages gays récurrents ou réguliers et leur intégration à l'ensemble du récit se sont accélérées à partir des années 1990, les premiers rôles gays sont, quant à eux, longtemps restés un fait rarissime. Ellen Morgan a été le premier rôle principal gay dans une série diffusée en prime-time. Son coming-out a suscité l'espoir de voir apparaître, dans son sillage, une kyrielle d'autres rôles gays importants. À ce sujet, Walters fait référence à une enquête menée par GLAAD en 1999, qui a refroidi cet espoir. D'après les conclusions de ce sondage, les personnages gays représentaient, à l'issue de la saison d'automne, seulement 2% des 540 premiers et seconds rôles des séries des *networks* et du câble.[269] L'état des lieux dressé en 1999 subsiste : les premiers rôles gays demeurent des exceptions. Lorsque les personnages gays sont au premier plan, ils figurent le plus souvent dans des distributions d'ensemble (*ensemble cast*). C'est ce qu'affirme l'actuelle présidente de GLAAD, Sarah Kate Ellis, dans le rapport *Where We Are on TV* de la saison 2017-2018 :

> While there are some stand-out series which position queer characters as the lead–including the returning hit *Will & Grace* on NBC, ABC'S *How to Get Away with Murder*, and the upcoming CBS series *Instinct*, in which Alan Cumming plays the gay lead character–these series are still the exception to the rule. Generally, queer and trans characters tend to be just one among many in an ensemble, and this leads to LGBTQ characters being treated as expendable when a show needs to downsize.[270]

Une des stratégies narratives mises en œuvre par les producteurs et les *showrunners* pour sonder le terrain et éviter de brusquer les franges du public moins acquises à la cause s'apparente à la technique du « pied dans la porte ». Cette technique, utilisée dans un certain nombre de séries post-placard a consisté à accorder aux personnages gays une place secondaire au début de la série, et de les « arrondir » au fil des saisons de diffusion de la série. Par exemple, dans *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), Andrew Van de Kamp, incarné par l'acteur Shawn Pyfrom fournit un exemple probant de cette méthode. Dans la première saison de la série, Pyfrom ne fait que quelques apparitions ponctuelles et son nom ne figure pas dans le générique de début de la série. Son statut évolue à la deuxième saison, qui est celle

[268] Capsuto, *op. cit.*, p. 407.
[269] Walters, *op. cit.*, p. 103.
[270] GLAAD, *Where We Are on TV*, 2018, p. 3.

au cours de laquelle l'arc narratif gay du personnage débute. En effet, Andrew Van de Kamp devient un des personnages secondaires importants de la série et le nom de l'acteur Shawn Pyfrom trouve désormais sa place au générique. Ce processus se poursuit, et à la saison cinq, Andrew est un des personnages récurrents de la série. Dans une moindre mesure, le personnage de Marc St-James dans *Ugly Betty* (ABC, 2006, 2010) a eu une trajectoire similaire. Contrairement à Andrew, Marc est identifié dès le début de la série comme un personnage gay, mais ce dernier est initialement réduit à sa fonction périphérique d'antagoniste dans la trame narrative. Le profil du personnage est assez peu développé, et il est principalement caractérisé comme l'assistant gay servile de Wilhelmina Slater, dont il accomplit les sinistres besognes. Cependant, au fil des saisons, Marc est peu à peu représenté dans des situations qui donnent corps à son personnage et l'étoffent. Il cesse de se résumer au stéréotype de l'assistant gay et à sa fonction d'antagoniste, que nous analyserons dans un chapitre ultérieur. Ainsi, la mobilité actancielle des personnages gays s'est avérée un moyen de les faire entrer en scène dans la diégèse de façon progressive et ainsi éviter les réactions d'indignation des spectateurs conservateurs. Plus récemment, Jenji Kohan, la scénariste de la série *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019), a employé cette stratégie, *mutatis mutandis*. Elle a avoué avoir utilisé un personnage blanc issu de la classe moyenne comme cheval de Troie pour vendre la série aux cadres de Netflix et raconter plus tard, une fois la série en cours de diffusion, l'histoire de femmes racisées incarcérées :

> In a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all of those other stories. But it's a hard sell to just go in and try to sell those stories initially. The girl next door, the cool blonde, is a very easy access point, and it's relatable for a lot of audiences and a lot of networks looking for a certain demographic. It's useful.[271]

L'augmentation du nombre de personnages gays récurrents et réguliers, qui s'est accélérée dans les années 1990,[272] et leur processus d'assimilation narrative n'a pas, pour autant, voué le format de l'épisode à thématique gay à l'oubli. Au contraire, les séries diffusées en prime-

[271] Gross, Terry, « 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' », 13 août 2013, <https://www.npr.org/transcripts/211639989> (consulté le 9 octobre 2020).
[272] Walters, *op. cit.*, p. 80.

time ont longtemps privilégié ce format plutôt que d'intégrer des personnages gays à leur trame narrative. Comme en témoigne le diagramme (ANNEXE IV) élaboré par Becker, la quantité d'épisodes à thématique gay diffusés par les *networks* a connu une hausse constante de 1990 à 1998. Au nombre de six au cours de la saison 1990-1991, ils sont passés à trente-deux en 1997-1998.[273] Cette augmentation s'explique par plusieurs facteurs. Tout d'abord, au cours de la décennie, la perception des annonceurs quant aux contenus gays a nettement évolué. D'après Becker, jusqu'en 1992, ces derniers étaient considérés comme néfastes sur le plan économique ; il les qualifie de *ad revenue poison*.[274] Puis, après une période de transition de trois ans entre 1992 et 1995, les contenus gays sont devenus à la mode.

> After only a few television seasons, however, gay-themed episodes and references to homosexuality were everywhere […]. Between 1994 and 1997, for example, well over 40 percent of all primetime network series produced at least one gay-themed episode; nineteen network shows debuted with recurring gay characters; and hit shows like *Roseanne*, *Friends*, and *NYPD Blue* (to name but a few) seemed to include gay jokes and references to homosexuality every week. American television seemed obsessed with gayness.[275]

Le fait que plusieurs des séries à succès de l'époque, comme *Friends*, *Roseanne*, ou *Seinfeld* abordent le thème de l'homosexualité a contribué à normaliser les contenus gays. L'inclusion de ces derniers, n'étant dès lors plus perçus comme une perte financière potentielle mais plutôt comme un acte courageux et innovant, s'est généralisée. De nombreuses séries ont par conséquent emboîté le pas à leurs devanciers et ainsi poursuivi un cycle en trois temps défini par Becker comme suit : « innovation-imitation-saturation ».[276] Une fois la voie ouverte par les séries les plus en vogue, d'autres se sont empressées, en grand nombre, de surfer sur la vague de leur succès pour tirer profit de la tendance de l'époque à voir l'homosexualité comme l'accessoire de mode dernier cri, et pouvoir revendiquer, elles aussi, cet esprit d'avant-garde ainsi qu'affirmer leur modernité.[277] Comme l'indique le graphique, le nombre d'épisodes à thématique gay a brusquement chuté lors de la saison 1998-1999. Toujours selon Becker, cet effondrement s'explique pour deux raisons. Premièrement, la phase d'imitation, qui s'est déroulée principalement entre 1994 et 1998, s'est achevée et le cycle a atteint le

[273] Becker, *op. cit.*, p. 153.
[274] Becker, *op. cit.*, p. 138.
[275] Becker, *op. cit.*, p. 3.
[276] Becker, *op. cit.*, p. 137.
[277] Becker, *op. cit.*, p. 158.

stade de la saturation. Par conséquent, les contenus gays, désormais considérés comme un choix de programmation lucratif ont été victimes de leur succès et les cadres des *networks* craignaient que l'homosexualité ne soit devenue un sujet surexploité.[278] La seconde raison de cette dégringolade tient à la frilosité des cadres et des annonceurs au lendemain de l'échec de la série *Ellen*. Becker explique que *Will & Grace,* dont la diffusion a commencé en septembre 1998 n'a pas rencontré d'obstacle car la promotion de la série s'est axée davantage sur la relation d'amitié entre les deux protagonistes, et a minimisé son caractère gay.

Bien que vue avant tout comme un outil lucratif, la généralisation du recours à l'épisode à thématique gay a permis de pousser plus avant la dissémination des représentations de l'homosexualité. En effet, les rôles gays récurrents et réguliers, même s'ils étaient plus nombreux qu'au cours de la décennie précédente, n'avaient que très marginalement investi l'univers du prime-time. Ce format a donc contribué à visibiliser l'homosexualité dans des espaces du paysage télévisuel qui leur étaient encore inhospitaliers, et viser le grand public.

> After only a few television seasons, however, gay-themed episodes and references to homosexuality were everywhere, and even the relatively casual viewer might have spotted several openly gay and lesbian characters in just one night.[279]
>
> […] [G]ay-themed episodes became important sites where emerging discourses about gays and lesbians were circulated.[280]

Le thème de l'homosexualité a été mobilisé d'une autre manière aussi dans les séries généralistes diffusées en prime-time à l'époque, sous la forme de références explicites. Des personnages hétérosexuels présentés comme bien au fait des choses de l'homosexualité y faisaient étalage de leur vaste savoir sur le sujet dans le confort d'un entre-soi dénué de personnages gays. Ces modalités de représentation oblique ont perpétué le parti-pris hétérocentré que nous avons évoqué plus haut, et réduit l'homosexualité à un objet de discours dont les sujets étaient exclusivement hétérosexuels. Absents de ces séries, les personnages gays se sont vus astreindre à une position de délocution.

> I examine special gay-themed episodes of series without recurring gay characters as well as gay jokes and situations in which gayness was

[278] Becker, *op. cit.*, p. 153-158.
[279] Becker, *op. cit.*, p. 3.
[280] Becker, *op. cit.*, p. 151.

> narratively central, even when openly gay and lesbian characters were entirely absent.[281]

Ce ressort s'est répandu dans les années 1990, et s'est imposé comme un moyen commode de tirer profit du potentiel lucratif de l'homosexualité sans toutefois prêter le flanc aux critiques des publics plus conservateurs.

Le format de l'épisode à thématique gay n'a, à ce jour, pas disparu. Néanmoins, il ne sert plus, comme c'était le cas au cours des décennies précédentes, à confiner les personnages gays dans un espace strictement délimité. Les séries post-placard qui optent aujourd'hui pour ce format comportent souvent des rôles gays récurrents ou réguliers par ailleurs. C'est le cas, par exemple, d'*American Dad* (Fox, 2005-2014 ; TBS, 2014—). Les épisodes « Lincoln Lover », « Surro-Gate », ou encore « Daddy Queerest » se concentrent sur des questions afférentes à l'homosexualité.[282] Ils portent respectivement sur les *Log Cabin Republicans* : une organisation gay au sein du Parti républicain, la gestation pour autrui, et le coming-out. Les personnages récurrents de Greg et Terry, bien qu'étant au centre du récit dans ces épisodes, figurent également dans les autres épisodes. D'aucuns pourraient voir, dans la persistance de l'épisode à thématique gay, un reliquat homophobe qui perpétue un cloisonnement tenace entre des contenus considérés comme « généralistes » et les contenus gays. Toutefois, la frontière de ces épisodes n'est plus aussi rigide qu'elle ne l'était, et il est exceptionnel que des personnages gays inconnus des spectateurs fassent leur apparition dans ces épisodes pour disparaître à tout jamais de la diégèse lorsque l'épisode a pris fin. De plus, l'un des personnages principaux de la série, Roger Smith, l'extra-terrestre de la famille, défie les étiquettes identitaires et ne saurait être catalogué comme personnage gay ou hétérosexuel. Ce dernier figure dans tous les épisodes de la série, que leur thématique soit gay ou « généraliste ». La série *South Park* utilise ce format de la même manière. Certains personnages gays, comme M. Garrison, sont présents dans la plupart des épisodes, tandis que d'autres, tel que Big Gay Al, ou Mr. Slave y tiennent un rôle moins central mais leur présence ne se limite pas pour autant aux épisodes à thématique gay. Il est important de noter le glissement progressif de cette forme de narration. Nous allons à présent nous pencher plus spécifiquement sur les spécificités des récits post-placard, et leur tendance à renvoyer l'expérience du placard et les coming-outs des personnages au prédiégétique.

[281] Becker, *op. cit.*, p. 6.
[282] *American Dad*, « Lincoln Lover » (S03E04) ; « Surro-Gate » (S04E07) ; « Daddy Queerest » (S05E19).

I. 2. c) Récits post-placard, nouvelles modalités de signification identitaire

Pris dans son acception temporelle littérale, le préfixe « post » de « post-placard » peut être compris comme faisant référence à l'après-placard, à la vie des personnages gays une fois qu'ils ont fait leur coming-out. Un des éléments de définition de la notion de post-placard, tel que conceptualisée par Ron Becker, est le recul du placard, et la raréfaction des scènes de coming-out :

> By way of a comforting slippage, the naïve belief that gay men can be out becomes the reassuring assumption that they are out. In this way, the banal ubiquity of television's openly gay guys supports the illusion of a post-closet world where all men who are gay are out.[283]

D'après cette logique, dans les séries post-placard, il est devenu de plus en plus inhabituel de représenter des personnages gays qui n'en sont pas sortis. En effet, dans la plupart de ces séries, l'expérience du placard et l'événement du coming-out appartiennent au temps prédiégétique. Par conséquent, les personnages gays sont caractérisés comme gays dès l'épisode pilote, sans recourir au trope de la sortie du placard. Les récits post-placard donnent à voir des personnages gays après leur coming-out et racontent leurs tribulations d'hommes ouvertement gays et assumés. Par conséquent, les récits dont ces derniers font partie se sont ainsi diversifiés :

> The post-closet trend of eschewing the traditional, revelatory coming out scene has broadened overall narrative and thematic possibilities. Instead of focusing on the hemming and hawing of an individual struggling with a sense of self-worth and fear of rejection, post-closet establishment of characters who are in the process of coming out or who are already out allows for much more diverse narratives, story lines, and situations.[284]

Il est intéressant de s'interroger à propos des procédés sémiotiques utilisés afin de signaler l'identité gay (plus que l'homosexualité *stricto sensu*) d'un personnage dans les séries post-placard. Dans une fiction que l'on suppose affranchie du paradigme du placard, selon quelles

[283] Becker, Ron, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007,
< https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 10 octobre 2020)
[284] Grant, *op.cit.*, p. 70.

modalités est-elle signifiée ? Quelles déstabilisations ont été occasionnées par cette évolution ? Quelle place est faite à l'expérience du placard dans un récit post-placard ?

En effet, en raison du mouvement de « panique hétérosexuelle » décrit par Becker, maintenir l'homosexualité saillante sur le plan sémiotique est demeuré d'une grande importance. Si les autres personnages de la diégèse sont désormais quasiment tous au fait de l'identité gay des personnages, il importe de la suggérer aux spectateurs sans recourir au coming-out, mais avec suffisamment de transparence afin de ne faire planer aucun doute dans leur esprit. Shane Grant identifie trois procédés par lesquels l'identité gay des personnages est signifiée sans coming-out dans les séries post-placard : les stéréotypes qui présentent les hommes gays comme efféminés, les sous-entendus sexuels, et la première interaction sexuelle et/ou romantique avec un autre homme.[285]

Afin d'illustrer les deux premiers procédés, Grant propose l'exemple de la série *Will & Grace* et s'attarde sur la manière dont les modalités de signification de l'identité gay de Will se distinguent de celles au moyen desquelles celle de Jack est matérialisée. *Will & Grace* a été une des premières séries à faire figurer plus d'un personnage gay. Jack McFarland et Will Truman diffèrent à de nombreux égards. Jack est un acteur raté qui vivote et dépend financièrement de Will, tandis que ce dernier est avocat, et partage un appartement avec terrasse à Manhattan avec sa meilleure amie : Grace. En plus d'être différents du fait de leur position sociale, Ils le sont également par leur expression de genre. Will affiche une masculinité « conventionnelle » tandis que Jack est un efféminé impénitent. L'identité gay de Will est signalée avant le générique, dès la première scène du premier épisode de la série.[286] Comme le souligne Grant, après avoir échangé quelques répliques tendancieuses visant à laisser penser que Will et Grace sont amants, Will s'empresse de dissiper toute ambiguïté quant à sa sexualité :

> WILL : Honey, I don't need your man. I've got George Clooney.
> GRACE : Sorry, babe. He doesn't bat for your team.
> WILL : Well…he hasn't seen me pitch![287]

L'identité gay de Will n'est pas, comme c'était le cas dans les récits de coming-out canoniques, indiquée par l'acte de langage performatif : « je suis gay », mais par un sous-entendu sexuel. L''interaction équivoque d'ouverture entre Will et Grace n'a de sens que parce que Will présente une masculinité normée. Will contredit ainsi l'affirmation de

[285] Grant, *op. cit.*, p. 60-69.
[286] *Will & Grace*, « Love & Marriage » (S01E01).
[287] Grant, *op. cit.*, p. 62.

Tropiano, selon laquelle les personnages gays récurrents et réguliers de sitcom étaient le plus souvent efféminés afin d'éviter qu'ils ne soient perçus comme une menace. Will incarne, à cet égard, un genre nouveau de personnage. Néanmoins, il fonctionne en tandem avec Jack : un personnage efféminé, quant à lui. L'identité gay de ce dernier est signifiée par le recours aux stéréotypes traditionnels qui associent homosexualité masculine et féminité.[288] Jack apparait pour la première fois dans la scène suivante : Will et Jack jouent au poker et fument des cigares avec deux hommes hétérosexuels. C'est au tour de Jack, mais il tarde à se décider à jouer et ses adversaires finissent par perdre patience. En moins d'une minute, Jack entonne deux airs de comédies musicales différentes. Par ailleurs, Jack s'indigne lorsqu'un des amis hétérosexuels de Will présume que Jack est gay. La surprise de Jack provoque l'hilarité générale car ses manières, et les références aux comédies musicales impriment sur son personnage une marque de l'homosexualité reconnaissable par le plus grand nombre. C'est donc d'abord par le recours aux clichés qui associent les façons efféminées de Jack à l'homosexualité que celui-ci est codé comme gay. Ce codage intervient également par un autre procédé : le recours à un aspect de la culture gay connu du plus grand nombre.[289] La croyance populaire veut que les hommes gays soient singulièrement friands de comédies musicales. Bien qu'il s'agisse d'un cliché éculé, il n'est pas exactement sans fondement, comme en témoigne l'ouvrage de John M. Clum intitulé *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*.[290] L'identité gay d'un personnage peut donc être signifiée lorsque celui-ci présente une affinité avec des artéfacts culturels gays que le grand public est capable d'identifier, tels que certaines chanteuses et icônes gays. Ce procédé tend à se généraliser dans un contexte d'appropriation[291] et de « mainstreamisation » de la culture gay plus intensive que jamais, et qui donne à voir de plus en plus fréquemment des personnages hétérosexuels que Ron Becker qualifie de *gay-savvy*.[292][293] Si la culture gay faisait jadis office

[288] *Ibid*.
[289] Nous utilisons l'expression « culture gay » au singulier ici par commodité mais il est évident qu'il existe une galaxie de cultures différentes. Cette thèse n'est pas lieu d'un examen approfondi de leur diversité. Pour plus d'information à ce sujet, voir les ouvrages de David Halperin, Robert Aldrich, Georges-Claude Guilbert, ou encore Daniel Harris, pour ne citer que quelques-uns des auteurs qui se sont employés à l'exercice de définition de la grande diversité des cultures gays.
[290] Clum, John M., *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*, New York, St Martin's Press, 1999, *passim*.
[291] Jung, Alex E., « Real Talk with RuPaul », 23 mars 2016, <https://www.vulture.com/2016/03/rupaul-drag-race-interview.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[292] Il convient de distinguer le terme *gay-savvy* de *gay-friendly*. Le premier, inventé par Ron Becker, désigne des personnages hétérosexuels qui affichent, non sans ostentation, leur connaissance des rudiments de la culture gay. En pratique, leur perception est souvent limitée et leur propos perpétuent davantage des stéréotypes éculés que ne témoignent d'une réelle compréhension de cette subculture. Le terme *gay-friendly*, quant à lui, désigne les dispositions volontairement favorables d'un lieu, d'une entreprise, ou encore d'un personnage, à l'égard des

de patrimoine immatériel que seuls les gays se partageaient, et qu'ils utilisaient parfois comme outil de communication codée afin de ne pas être compris de leurs compères hétérosexuels, tel ne semble plus être le cas aujourd'hui. Du reste, cette scène homosociale n'est possible que parce que la sexualité de Jack et de Will a été clairement définie. À la manière des *yardstick sissies,* la féminité de Jack sert de contre-modèle à partir duquel la masculinité de Will et de ses deux amis hétérosexuels est élaborée. Cette scène a donc pour fonction d'établir la masculinité de Will, mais également de montrer le rapport de complicité qu'il entretient avec ses amis hétérosexuels, y compris lorsque ces derniers d'amusent aux dépens de Jack. Le consensus entre ces personnages masculins laisse transparaître, dès l'abord, une hiérarchie dans les allégeances de Will, qui n'hésite pas à tourner Jack en ridicule pour leur simple divertissement. Il est difficile de ne pas voir dans cette scène d'ouverture une tentative démagogique de ne pas s'aliéner les spectateurs masculins hétérosexuels.

L'identité gay des personnages est quasi-systématiquement signifiée dès leur première apparition. C'est le cas de Hank, un des personnages principaux de la séries *Sirens* (USA Network, 2014-2015). Sa sexualité est établie dans les trente premières secondes de l'épisode pilote[294] au moyen d'un sous-entendu sexuel. Aucun des signifiants qu'il arbore ne renvoie à l'homosexualité : il porte un uniforme et son expression de genre est masculine. Nous analyserons cette scène plus avant dans un chapitre ultérieur.

L'identité gay de Marc St-James, que nous avons déjà évoqué, est signifiée de plusieurs manières dans le premier épisode d'*Ugly Betty* (ABC, 2006-2010). Il apparait pour la première fois à la huitième minute du pilote.[295] La scène se déroule au magazine de mode où il travaille, lors d'une scène de réunion. Il talonne Wilhelmina, la directrice artistique, alors que celle-ci pénètre dans la pièce en retard. La première séquence (ANNEXE V), filmée avec une petite profondeur de champ, montre le visage de Wilhelmina en gros plan. Le visage de Marc est visible, mais flou, à l'arrière-plan. Cette image révèle tout d'abord la place périphérique de Marc dans le schéma actanciel initial de la série. Relégué dans l'ombre de Wilhelmina, le visage trouble, il ne fait aucun doute que son identité ne présente qu'un intérêt secondaire. Cette impression est renforcée lorsque, quelques secondes plus tard, Wilhelmina s'adresse à lui dans un style télégraphique et déshumanisant.[296] Par ailleurs, plusieurs facteurs

---

gays. Bien qu'allant parfois de pair, être *gay-friendly* n'implique pas nécessairement d'être *gay-savvy*, et vice-versa.

[293] Becker, *Gay TV and Straight America*, p. 156.

[294] *Sirens*, « Pilot » (S01E01).

[295] *Ulgy Betty*, « Pilot » (S01E01).

[296] Elle lui demande de donner un cadeau qu'elle a fait confectionner pour Daniel, le nouveau rédacteur en chef du magazine dans les termes suivants : « Marc. Gift. »

concourent à établir l'identité gay de Marc. Ce dernier porte un chemise vichy noire et blanche ainsi qu'une cravate en soie de couleur jaune vif sous un pull à col en V vieux rose, et il travaille pour un magazine de mode. Les choix vestimentaires de Marc et son milieu professionnel orientent la lecture du personnage car ils sont associés, de façon stéréotypée, à l'homosexualité. Marc est donc codé comme personnage gay grâce à des signifiants matériels dans la diégèse, mais aussi de façon intertextuelle car il entre en résonnance avec un trope courant à l'époque de la diffusion de la série : celui de l'assistant gay. Nous évoquerons plus en détail ce stéréotype dans un des chapitres suivants, mais nous soulignerons ici que la fréquence de ce type de personnage dans les séries contemporaines guide l'interprétation et concourt également à signaler l'identité gay de Marc. En outre, dans la même scène, Marc adresse un commentaire sarcastique à Betty au sujet du poncho qu'elle a fait le choix de porter à sa première réunion au magazine *Mode*, puis fait mine de se faire vomir. Ce genre de remarque caustique rappelle un personnage-type, que Walters qualifie de : « witty, bitchy, nonpolitical gay man », que l'on trouvait déjà en 1970 dans *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970).[297]

Shane Grant analyse la scène d'exposition de la série *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) de la façon suivante :

> Unlike the other representations discussed in this chapter, Queer as Folk establishes its gay characters by situating them within urban gay culture. […] The pilot episode begins with loud techno-dance music and shots of the inside of a nightclub. Although a few silhouettes that resemble women are seen, the club is awash with men, all very muscled and mostly scantily clad, dancing alone, with other men, or in groups of men. As the screen bombards the viewer with these sounds and images of a gay disco, a voice over begins. That voice belongs to Michael Novotny, one of the primary ensemble members, and he sets the tone for show. "The thing you have to remember is, it's all about sex" (Queer as Folk 101). Given the predominate lack of an at least biologically female presence, the logical assumption is that Michael refers to gay sex. Just in case any doubt lingers, though, a few sentences later Michael informs us that "Men think of sex every

[297] Walters, *All the Rage*, p. 134.

> twenty-three seconds. Well, that's straight men. For gay men it's every nine" (Queer as Folk 101).[298]

Tout comme l'environnement professionnel de Marc, le contexte d'une boîte de nuit où des corps d'hommes peu vêtus s'agitent sur des podiums en écoutant de la musique techno crée chez les spectateurs un horizon d'attente sans équivoque.[299] Ainsi, comme le souligne Grant, la caractérisation de l'identité gay des personnages de la série est avant tout situationnelle. Par ailleurs, avant la diffusion de l'épisode pilote, la lecture des spectateurs avait déjà été orientée par les contenus promotionnels de la série. En effet, les affiches promotionnelles, lorsqu'elles ne mentionnent pas le nom de la série, arborent le plus souvent les couleurs de l'arc-en-ciel, montrent les personnages dans des postures homoérotiques, des corps d'hommes, ou les personnages dans des tenues suggestives. La bande annonce de la première saison est tout aussi explicite, et ne laisse aucune place à l'ambiguïté.[300] Ainsi, avant même que les spectateurs n'aient pénétré l'univers diégétique de la série, l'identité gay des personnages leur a déjà été signifiée dans ces paratextes.

Queer as Folk, comme *Looking* (HBO, 2014-2016) sont des séries que l'on peut catégoriser comme « séries LGBTQ+ » car elles mettent en scène une majorité de personnages gays. Toutefois, contrairement aux affiches promotionnelles de *Queer as Folk*, celles de *Looking* sont plus ambiguës. Pas de drapeau gay, ni de contact physique explicitement homoérotique entre les personnages. L'affiche principale de la série (ANNEXE VI) montre trois des personnages principaux, et la mise au point est telle que les visages de Dominic et Agustin sont flous, tandis que celui de Patrick, au centre, est net, ce qui laisse présager que ce dernier aura un rôle plus important dans la série. Sur cette affiche, rien ne signale l'identité gay des personnages. Néanmoins, si l'affiche officielle est ambiguë, la bande-annonce fait, quant à elle, explicitement référence à leur orientation sexuelle.[301] La toute première image montre l'enseigne lumineuse du Castro Theater, signifiant métonymique de San Francisco : « la Mecque gay ». L'homosexualité des personnages y est représentée aussi par des baisers, des gestes tantôt affectueux, tantôt érotiques, une scène très furtive de plan à trois, et le genre des substantifs, prénoms et pronoms utilisés ne laisse planer aucun doute. Quatorze ans après le début de la diffusion de *Queer as Folk*, *Looking* emploie une

[298] Grant, *op. cit.*, p. 68.
[299] *Queer as Folk*, « Premiere », (S01E01).
[300] Showtime, « *Queer As Folk* Official Season 1 Trailer », 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=RIavR_pk__E> (consulté le 10 octobre 2020).
[301] HBO, « Looking (Season 1 Trailer) », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Jgy0CDgy6zs> (consulté le 10 octobre 2020).

stratégie différente. Alors que *Queer as Folk* tend à spectacularisation la sexualité de ses personnages en ayant recours à une quantité de signifiants qui frôle la saturation. Plusieurs techniques cinématographiques concourent à créer cet effet, et une en particulier :

> Utilizing what will become an oft-employed camera technique indicating a heightened sense of emotion (usually, but not always, lust or some other form of temptation), a bright, white light flashes around [the character] as the camera quickly zooms in on him […].[302]

Looking adopte une approche moins tapageuse. L'affiche promotionnelle de la série est neutre, et ne permet pas de déterminer l'identité sexuelle des personnages qu'elle représente. De plus, dans la bande-annonce de la première saison, les plans ne se succèdent pas avec la même frénésie que dans celle de *Queer as Folk*, les effets de lumière sont plus sobres, et les personnages sont représentés principalement dans des scènes du quotidien : au café, dans le bus, au travail, etc. Dans l'épisode pilote, l'homosexualité de Patrick, le personnage au centre de l'affiche, est définie immédiatement car ce dernier s'apprête à se faire masturber par un autre homme qu'il a rencontré dans les bois alors qu'il pratiquait le *cruising*.[303] Ici encore, cette scène d'ouverture, contrairement à celles de *Queer as Folk*, donne à voir un rapport sexuel furtif, inabouti, ni esthétisé, ni spectaculaire, dans lequel le personnage principal est visiblement mal à l'aise.

En effet, montrer un rapport sexuel entre hommes est un autre des moyens que les scénaristes utilisent pour signifier l'identité gay d'un personnage. C'est le cas de Connor, dans la série *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—). Deux scènes successives signalent que le personnage est, selon toute vraisemblance, gay. Elles interviennent à partir de la vingt-et-unième minute du premier épisode et Connor a déjà fait plusieurs apparitions, qui ne l'ont pas identifié comme gay.[304] Connor accoste Oliver, un informaticien à lunettes introverti, dans un bar qui ne semble pas être un bar gay, et tente de le séduire afin de lui soutirer des informations. Ce dernier, réticent au départ, se résout à donner satisfaction à

[302] Grant, Shane, *op. cit.*, p. 143.
[303] Cruising : « Cruising refers to the act—and the art—of soliciting a type of sexual activity that is anonymous, impersonal, and often promiscuous. Commonly associated with gay male sexual cultures, cruising references the search for public sex in bars, bathhouses, backrooms, clubs, discos, gyms, beaches, parks, dumpsters, public restrooms (tearooms in the United States or, in the United Kingdom, cottage houses), highway rest stops, piers, churches, and, most recently, on the Internet. When one individual cruises another individual to get off or to hook-up, such interactions are usually prompted by exchanges that involve mutual and sometimes silent recognition of the search for sexual gratification—a smile, a nod, a hand gesture towards the crotch, a light from a cigarette—that may or may not result in sexual contact. Cruising thus references the activities that occur prior to sexual contact between two or more individuals ». Cette définition est tirée de Herring, Scott, « Cruising », Malti-Douglas, Fedwa, *Encyclopedia of Sex and Gender*, Detroit, Thomson Gale, 2007, p. 358.
[304] *How to Get Away with Murder*, « Pilot » (S01E01).

Connor mais lui fait promettre de n'en toucher mot à quiconque. La séquence suivante se compose d'une alternance de plans entrecoupés montrant deux scènes différentes : Connor en train de donner les renseignements obtenus à son professeur, Anna-Lise Keating, et une scène de sexe entre Connor et Oliver. Connor fait le choix de coucher avec Oliver après que celui-ci lui a donné les informations. Par conséquent, nous savons que Connor a des relations sexuelles avec Oliver par plaisir, et non pour arriver à ses fins. Ce dernier élément importe car la caractérisation de Connor aurait été différente, et nous aurions pu douter de l'identité gay du personnage si ce dernier avait fait œuvre de chair avec Oliver dans le seul but d'accomplir quelque dessein inavoué.

La série *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011) a recours à un autre procédé pour signifier l'homosexualité de Kevin, un des membres de la fratrie autour de laquelle tourne l'intrigue. Dans la toute première scène dans laquelle ce dernier apparait, alors qu'il donne des conseils culinaires à sa sœur Kitty, il produit l'énoncé suivant : « Then, you can have a delicious meal ready in ten minutes that anyone in Milan would die for. And that was too gay a sentence, even for me ».[305] Rien, à part cette phrase, ne pourrait laisser penser aux spectateurs que Kevin est gay : il pratique une profession encore indéfinie à ce stade de la diégèse, se trouve dans un bureau très ordinaire, et porte une chemise et un pantalon de costume. C'est donc seulement par le verbe que l'identité gay de Kévin est établie, et elle fait simplement l'objet d'une brève mention. Le script de la série ne lui fait pas prononcer la formule « je suis gay », classique des épisodes de coming-out, mais y fait référence de manière anecdotique. Le personnage a conscience de lui-même, et s'empresse de qualifier, de manière réflexive, l'énoncé qu'il vient de prononcer de « trop gay, même pour lui ». Ce dernier sous-entend qu'il est gay sans pour autant l'affirmer explicitement, mais avec suffisamment d'intelligibilité pour dissiper toute ambiguïté dans l'esprit des spectateurs. Par ailleurs, les mots de Kevin trahissent une conception scalaire de l'identité gay, selon laquelle on ne se contente pas de revendiquer ou non une appartenance identitaire gay. En effet, cette idée implique une notion d'échelle de l'identité, et Kevin évalue la phrase qu'il vient de prononcer à un niveau trop élevé pour lui-même. Le caractère anecdotique de la réplique de Kevin, la neutralité des signifiants qu'il arbore, et la démarche visant à minimiser l'importance de l'épithète gay dans l'affirmation de l'identité du personnage révèlent tous trois une logique de représentation post-gay.

[305] *Brothers & Sisters*, « Patriarchy » (S01E01).

La composition de l'identité gay de Jamal Lyon dans *Empire* (Fox, 2015—) s'oppose à cette logique post-gay. Comme l'affirme Walters, la tendance des séries post-placard à représenter surtout des personnages hors du placard, et à s'affranchir du trope du coming-out entre en résonnance avec les discours post-gays :

> The new image of the fully-formed fag may parry the slings and arrows of outrageous homophobia occasionally but is largely shown as accepted, loved, and embraced by both a benevolent family and a benign body politic. Alas, the body politic is not quite that benign. In presenting a world of already-out and always "accepted" gays, we might actually obscure or even cover up the persistence of both institutional and personal homophobia.[306]

Contrairement aux autres personnages cités jusqu'ici, Jamal est africain-américain, et l'identité gay de ce dernier est signalée dans l'épisode pilote par une référence à l'homophobie prétendument plus sévère au sein de la « communauté africaine-américaine ».[307][308] Les allusions à l'homophobie ne sont pas légion dans les séries post-placard, et elles sont encore plus rares lorsqu'il est question de signifier l'identité gay d'un personnage pour la première fois. Ce procédé est employé ici précisément du fait du caractère racisé du personnage. L'intensité de l'homophobie de la « communauté africaine-américaine » toute entière se voit singularisée par la réplique de Jamal. C'est donc l'identité intersectionnelle du personnage qui rend possible le recours à ce procédé de caractérisation. Jamal contredit donc l'argument de Walters à cet égard, et il ne s'y conforme pas non plus car son père Lucious n'accepte pas, du moins au début de la série, l'homosexualité de son fils. Walters ajoute, à juste titre, que les personnages gays racisés sont souvent sous-représentés[309] : « With the exception of *Spin City*, gays of color have been and remain largely invisible, particularly when it comes to continuing or recurring characters ».[310] De plus, comme nous l'avons évoqué dans un sous-chapitre précédent, lorsque ces personnages percent le voile de l'invisibilité, ils servent souvent de prétexte commode pour conférer à la série un statut « d'inclusivité », mais le traitement de la dimension intersectionnelle de leur identité demeure superficiel. Nous rappellerons ici la formule *twofer token minority*,

[306] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 69.
[307] Ce sont les termes employés par Jamal.
[308] *Empire*, « Pilot » (S01E01).
[309] Cette tendance s'atténue depuis quelques années, comme en témoignent les rapports *Where We Are on TV* publiés chaque année par GLAAD.
[310] Walters, *All the Rage*, p. 118.

employée pour les désigner lorsque c'est le cas. La première scène dans laquelle apparait Jamal se poursuit. Ce dernier se trouve dans son appartement, où il vit avec son petit ami, Michael. Si les spectateurs n'avaient pas déduit l'identité gay de Jamal grâce à son allusion à l'homophobie, le baiser que lui donne Michael quelques secondes plus tard achève de dissiper les derniers doutes. Ils sont interrompus par un coup de téléphone dans lequel Cookie Lyon, la mère de Jamal, lui demande de lui ouvrir la porte de l'immeuble. Il s'exécute, et alors qu'ils mettent à la hâte de l'ordre dans l'appartement, la scène est coupée par une analepse. Dans celle-ci, Lucious et Jamal se trouvent à la prison où Cookie est enfermée. Lucious ne rend pas visite à Cookie, mais envoie Jamal voir sa mère, et lui ordonne, au passage, de ne pas revenir en pleurs. Cookie s'enquiert des études de son fils, et ce dernier lui confesse qu'il est victime de harcèlement scolaire, mais qu'il n'ose pas en parler à son père car il craint que ce dernier ne lui suggère de faire usage de la force pour se défendre. Cookie se lance alors dans un soliloque dans lequel elle tente de rassurer son fils et lui manifeste son soutien inconditionnel. L'analepse prend fin, et nous assistons à présent aux retrouvailles chaleureuses de Jamal et Cookie. Après avoir balayé l'appartement du regard, cette dernière déclare : « For a queen, you do keep a messy place ». Cette réplique, et la réaction amusée de Jamal, concourent à faire savoir aux spectateurs qu'il lui annoncé qu'il était gay, et qu'ils entretiennent de bons rapports. Cookie découvre ensuite l'existence de Michael et se réjouit pour son fils, qui semble plus gêné que sa mère de cette rencontre. L'identité gay de Jamal est donc signalée par une référence à l'homophobie, un geste d'affection, une analepse et également par les circonstances exceptionnelles de la sortie de prison de sa mère. Cet assemblage de signifiants permet de dresser un portrait étoffé et complexe du personnage. Contrairement à Marc, dont l'identité gay n'était signifiée que par ses vêtements, ou à Kevin, qui se contente d'une allusion furtive et indirecte, la caractérisation de Jamal laisse présager que l'homosexualité de ce dernier joue un rôle déterminant dans sa construction identitaire.

En somme, les procédés employés pour signifier l'identité gay d'un personnage sont variés. Ceux que Grant a identifiés comportent tous des avantages et des inconvénients :

> Furthermore, each method of outing characters contains pros and cons. Identifying a gay character via effeminate stereotype is rather easy; writers certainly have plenty stereotypes to choose from. But employing this method equally easily opens up writers/producers to often valid criticism from groups or individuals offended by employment of what they see as a negative reference. Likewise, sexual innuendo might offend some viewers who desire

> representations that display male homosexuality as, to quote Larry Kramer, "a culture that isn't just sexual." Still, others might value the use of innuendo since it helps in avoiding sexless gay characters. Establishing gayness through showing the character's first romantic/sexual encounter contains much dramatic potential. Nervousness, fear, and excitement create engaging viewing. Like the coming out epiphany, though, there are only so many ways of incorporating this choice and overuse can quickly lead to tedium.[311]

Il en va de même pour ceux que nous avons identifiés. Kevin mentionne son identité gay de façon anecdotique, ce qui permet de ne pas réduire le personnage à sa sexualité, et tend à accréditer les discours post-gays. Le recours à la scène de sexe gay pour signifier l'homosexualité d'un personnage est à double tranchant aussi, comme le souligne Grant. Par ailleurs, les modalités formelles et esthétiques de ces scènes doivent être prises en compte. La comparaison de *Looking* et de *Queer as Folk* permet de contraster deux approches (il en existe probablement d'autres) distinctes. L'une est spectacularisante et se veut provocatrice, tandis que l'autre, à l'inverse, n'esthétise pas ces séquences et s'emploie au contraire à les présenter comme ordinaires. En outre, une des limites du recours à ce type de scène réside dans le rapport d'équivalence qu'il établit entre pratiques homosexuelles et identité gay. Nous aborderons cette notion dans une partie ultérieure, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le rapprochement de l'un et de l'autre doit être relativisé. De plus, l'inclusion de deux personnages principaux gays dans la série *Will & Grace* a constitué un événement médiatique en soi, et un fait jusqu'alors inédit. Toutefois, la dynamique binaire qui sous-tend la caractérisation simultanée (ou presque) de Will et Jack les enferme dans un schéma d'opposition réducteur. Jack est associé au stéréotype de l'homme efféminé décrit par Grant, tandis que Will, pour s'en départir, se voit contraint de se conformer à un type de masculinité très conventionnel.

En conclusion, le renvoi de l'expérience du placard et de l'événement du coming-out au prédiégétique est une des caractéristiques des séries post-placard. Au début des séries de l'ère du placard,[312] l'homosexualité des personnages était le plus souvent inconnue de leurs équivalents hétérosexuels mais aussi des spectateurs afin d'accumuler, au fil des épisodes, suffisamment de tension narrative pour permettre l'effet de choc de la scène de coming-out.

[311] Grant, *op. cit.*, p. 70.
[312] L'emploi de l'expression « ère du placard » ne doit pas être compris comme impliquant une séparation nette entre deux époques. Nous décrivons des tendances générales de représentation, et un des objets de ce travail de recherche est précisément d'en analyser les continuités et les ruptures.

Dépourvues de ce procédé de signification, les séries post-placard ont dû trouver d'autres moyens de rendre intelligible l'identité gay de leurs personnages. Nous avons recensé les plus fréquents. Nous constatons toutefois que le recul du placard ne saurait être interprété comme l'effritement d'un régime identitaire strict : dans l'immense majorité des cas, l'identité gay des personnages est signalée dès la première scène dans laquelle ils apparaissent, ou dans le premier épisode. Contrairement aux affirmations des discours post-gay et post-identitaires en général, peu de place est laissée à l'ambiguïté, et les personnages que nous avons passés en revue, malgré leurs différences, peuvent tous être regroupés sous la même bannière identitaire.

I. 3. Sortie du placard : quelles modalités ?

1. 3. a) Visibilité et progrès social : le contexte politique des années 1990

L'explosion de la visibilité des personnages gays au cours des années 1990 pourrait laisser penser que le climat politique du moment reflèterait ces avancées. L'érosion du placard télévisuel s'inscrit dans un contexte de crise identitaire, qu'elle a contribué à exalter. En effet, comme l'affirme Becker, la question de la différence sociale était source de préoccupation et transcendait les divisions partisanes :

> In the early 1990s, America was obsessed with social difference. While multiculturalists celebrated it, conservative critics on both the New Right and Old Left warned us about it. In 1995 sociologist Todd Gitlin suggested that "American culture in the late twentieth century is a very stewpot of separate identities. Not only blacks and feminists and gays declare that their dignity rests on their distinctiveness, but so in various ways do white Southern Baptists, Florida Jews, Oregon skinheads, Louisiana Cajuns, Brooklyn Lubavitchers, California Sikhs, Wyoming ranchers, the residents of gated communities in Orange County, and the 'militias' at war with the U.S. government." […] This proliferation of identities reflected and precipitated anxieties about the stability of American identity, its common cultural values, and the hierarchical relationship between a democracy's normative majority and its social minorities.[313]

L'augmentation soudaine de la représentation des personnages LGBTQ+ à la télévision a, par conséquent, aggravé un sentiment généralisé de perte de statut chez ceux que Newt Gingrich aimait à qualifier « d'Américains normaux », et de délitement d'une conception monolithique et prétendument rassembleuse de « l'identité américaine ».[314] L'affrontement entre cet éthos multiculturel et les résistances liées à cette crise identitaire constitue donc la toile de fond des événements politiques de la décennie.

En dépit du changement significatif advenu à la télévision en particulier, mais aussi dans la culture populaire au sens large, l'histoire politique des années 1990 nous montre que

[313] Becker, *op. cit.*, p. 25.
[314] Becker *op. cit.*, p. 29.

le mouvement des droits LGBTQ+ a connu une progression inégale.[315] Selon Walters, c'est pendant les années 1990 que le mouvement LGBTQ+ a réellement « fait son coming-out » et s'est institutionnalisé :

> It is not that gay political activists had previously been silent, but this time they organized as gays—a lavender bloc to be contended with. New organizations such as the Victory Fund, started in 1991, represent a dramatic coming out for gay politics, with gay money funneled to gay candidates.[316]

Ce « bloc lavande », comme Walters le désigne, s'est heurté à des forces réactionnaires, incarnées notamment par la Droite chrétienne, tout au long de la décennie, et au-delà. Pour autant, Walters nous invite à ne pas céder à l'utilisation du terme *backlash* pour décrire la période. En effet, contrairement au *backlash* antiféministe étudié en détail par Faludi, les activismes LGBTQ+ et conservateurs ont coexisté à la même période et ont milité simultanément.[317]

L'un des événements politiques les plus marquants du début des années 1990 a incontestablement été l'élection du premier président démocrate depuis Jimmy Carter seize ans plus tôt. À ce sujet, Becker déclare : « Contemporary observers consistently identified 1992 as a watershed moment for the gay and lesbian movement and its relationship to mainstream America ».[318] Avant cette élection, les questions LGBTQ+ ne s'étaient jamais véritablement invitées dans le débat politique des campagnes présidentielles.[319] Dans l'espoir de tirer profit de l'esprit multiculturaliste du moment, Bill Clinton a fait campagne en essayant de courtiser divers groupes minoritaires :

> In the 1992 election, Mr. Clinton raised discrete fortunes from a gorgeous mosaic of diversity and correctness. From David Mixner and the gays he wrung immense sums on the promise of lifting the ban on homosexual service in "the military"—a promise he betrayed with his repellent "don't ask, don't tell" policy. From a variety of feminist circles he took even larger totals for what was dubbed "The Year of the Woman," while he and his wife applauded Anita Hill for her bravery in "speaking out" about funny business behind the file

[315] Walters, *All the Rage*, p. 33. L'expression utilisée par Walters est *uneven development*.
[316] Walters, *op. cit.*, p. 34-35.
[317] Walters, *op. cit.*, p. 46.
[318] Becker, *op. cit.*, p. 40.
[319] Capsuto, *op. cit.*, p. 402.

> cabinets. Some Jews—the more conservative and religious ones, to be precise—were massaged by Clinton's attack on George Bush's policy of withholding loan guarantees from the ultra-chauvinist Yitzhak Shamir.[320]

Ainsi, la visibilité acquise par les gays et les lesbiennes au cours de la décennie a transcendé le seul terrain culturel, et gagné en partie l'arène politique. Du reste, ce n'est qu'à partir de cette élection que la frange gay de l'électorat étasunien a été identifiée, et ciblée comme un gisement de votes à exploiter. Les cinq candidats démocrates se sont disputés les faveurs de cette niche électorale à la primaire.[321] Les questions LGBTQ+ se sont avérées un des sujets les plus clivants de l'élection présidentielle de 1992. Par conséquent, le candidat démocrate n'a eu aucun mal à conquérir le vote gay. Clinton s'est imposé comme le premier candidat ouvertement *gay-friendly* pour plusieurs raisons.[322] Lors d'une levée de fonds hautement médiatisée à Los Angeles, à l'occasion d'un discours adressé à un auditoire composé principalement de gays et de lesbiennes, ce dernier a déclaré : « I have a vision of America and you're part of it ».[323] Il s'était également engagé publiquement à mettre un terme à l'exclusion des gays et des lesbiennes de l'armée. Grâce à ses prises de position pro-gays, Clinton a reçu un total de plus de 2,5 millions de dollars de donations de la part de sympathisants gays.[324] Pour l'anecdote, et afin d'établir une comparaison instructive, Bob Dole, candidat républicain à l'élection présidentielle de 1996, a symboliquement refusé une donation d'un montant de mille dollars de la part des *Log Cabin Republicans*. Les programmes des deux partis étaient très divergents en ce qui concerne les questions LGBTQ+. Même s'il comptait parmi les républicains les plus modérés à ce sujet, le président sortant, George Bush, avait déjà déclaré que la discrimination homophobe, bien qu'injuste, ne devait pas être rendue illégale.[325] Par ailleurs, le programme du candidat républicain réitérait son engagement à maintenir la politique d'exclusion des gays et lesbiennes des forces armées, demandait l'interdiction légale de l'adoption par les homosexuels, et félicitait l'organisation « Boy Scouts of America » d'exclure de leurs rangs les adolescents gays et de proscrire le recrutement d'adultes homosexuels.[326] Gross souligne que la rhétorique anti-gay utilisée à

[320] Hitchens, Christopher, *No One Left to Lie to: The Triangulations of William Jefferson Clinton*, Sydney, Allen & Unwin, 2012, p. 27.
[321] Becker, *op. cit.*, p. 40.
[322] Walters, *op. cit*., p. 31.
[323] Becker, *op. cit.*, p. 40
[324] Eleveld, Kerry, *Don't Tell Me to Wait: How the Fight for Gay Rights Changed America and Transformed Obama's Presidency*, New York, Basic Books, 2015, p. 3.
[325] Capsuto, *op. cit.*, p. 416.
[326] *Ibid*.

l'encontre des gays et des lesbiennes à l'époque restait largement impunie et était singulièrement virulente, plus que celle employée à l'égard d'autres minorités.[327] Alors que la question de l'avortement faisait de moins en moins polémique, la Droite chrétienne s'est trouvée un nouveau cheval de bataille : la défense des « valeurs familiales ».[328] Les gays sont ainsi devenus l'ennemi tout désigné de cette entreprise conservatrice :

> [T]he Christian right focused instead on the " threat" to family values (or, as Pat Buchanan said in his speech at the Republican convention, the need to wage a "cultural war") posed by an evil and unholy alliance of feminists and gay activists. Lesbians and gays are the last group against whom it is still legal and acceptable to discriminate, publicly denigrate, and socially ostracize, thus making them good targets for a right-wing incensed by their inability to gather more public support.[329]

L'un des discours conservateurs les plus marquants et médiatisés de l'époque a indubitablement été celui de Pat Buchanan, prononcé lors de sa défaite dans la course l'investiture républicaine. Comme l'indique Capsuto, au cours de son allocution, « Pat Buchanan lambasted Bill and Hillary Clinton for consorting with 'radical' feminists and homosexuals, which he said put them on the wrong side in the 'religious war . . . for the soul of America', a war for the soul of 'God's country' ».[330] C'est également à l'occasion de cette prise de parole que Buchanan a employé pour la première fois l'expression *culture war* : un élément de langage qui a marqué durablement la culture politique étasunienne.

Malgré les engagements pris par Clinton pendant la campagne, ce dernier a laissé un bilan mitigé. Au cours de ses deux mandats, Clinton a nommé plus de 150 personnes LGBTQ+ à des postes à responsabilité, institué le mois de juin comme le « mois des fiertés » (*Pride Month*).[331] Il est également à l'origine de la promulgation du décret 12968, entré en vigueur en août 1995, qui stipule expressément : « The United States Government does not discriminate on the basis of race, color, religion, sex, national origin, disability, or sexual orientation in granting access to classified information ».[332] De plus, à la suite du meurtre de Matthew Shephard l'année précédente, Clinton a pris position dans son discours sur l'état de

[327] Gross, *op. cit.*, p. 14-15.
[328] Walters, *op. cit*., p. 39.
[329] *Ibid*.
[330] Capsuto, *op. cit.*. p. 416.
[331] Walters, *op. cit*.. p. 32.
[332] Cf. Castet, *op. cit*., p. 135.

l'Union de 1999 en faveur de l'adoption d'une législation sévère envers les crimes de haine, et d'une loi anti-discrimination dans le domaine de l'emploi : « Discrimination or violence because of race or religion, ancestry or gender, disability or sexual orientation, is wrong, and it ought to be illegal. Therefore, I ask Congress to make the Employment Non-Discrimination Act [ENDA] and the Hate Crimes Prevention Act the law of the land ».[333] Soumis au vote à de nombreuses reprises, le projet de loi ENDA n'a néanmoins jamais été voté. Il est également le premier président à avoir nommé le premier intermédiaire entre la Maison blanche et les communautés gay et lesbienne (« White House liaison to the gay and lesbian communities ») en la personne de Marsha Scott.[334] Eu égard à toutes ces premières fois, Clinton peut légitimement être considéré comme le président le plus gay-friendly que les États-Unis avaient connu jusqu'ici. Cependant, il est également resté dans les mémoires pour avoir institutionnalisé le placard dans l'armée lors de l'entrée en application de la politique du *Don't Ask, Don't Tell*.[335] De nombreux leaders gays ont interprété cette reculade comme une véritable trahison et lui ont retiré leur soutien.[336] Dans le sillage de l'adoption de cette loi, le nombre de renvois de soldats gays a augmenté de 67% entre 1994 et 2001.[337] Clinton a également suscité la déception de ses électeurs LGBTQ+ lorsqu'il a apposé sa signature au *Defense of Marriage Act* (DOMA, 1996) voté à une forte majorité (85 voix pour et 14 voix contre au Sénat ; 342 voix pour, et 67 voix contre à la Chambre des représentants).[338] DOMA est le résultat d'un vent de panique généré par l'arrêt *Baehr v. Miike* rendu de la Cour suprême de Hawaii en 1993 :

> En 1993, lorsque la Cour suprême d'Hawaii conclut dans l'affaire *Baehr v. Lewin* que s'opposer à la délivrance de licences de mariage aux couples homosexuels constitue une discrimination fondée sur le

[333] President William Jefferson Clinton, The President's State of the Union Address, Speech delivered at the United States Capitol, 19 janvier 1999. Consulté le 10 octobre 2020 : <https://clintonwhitehouse4.archives.gov/WH/New/html/19990119-2656.html>

[334] Dunlap, David W., *Clinton Names First Liaison To Gay and Lesbian Groups*, 14 juin 1995, <https://www.nytimes.com/1995/06/14/us/clinton-names-first-liaison-to-gay-and-lesbian-groups.html> (consulté le 10 octobre 2020)

[335] Fielding décrivait la politique du *Don't Ask, Don' Tell, Don't Pursue* dans les termes suivants : « President Clinton, in announcing his policy concerning the service of gays, lesbians, and bisexuals, referred to the policy as an "honorable compromise." Dubbed, "don't ask, don't tell, don't pursue," the policy states that applicants for service will no longer be asked their sexual orientation. At the same time, the policy formally prohibits members from uttering statements or engaging in actions that identify them as gay, lesbian, or bisexual. Finally, the policy offers new guidelines for investigating homosexuality in the military intended to allow gays, lesbians, and bisexuals to continue serving but only in secret ». Fielding, Ian R., « 'Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue': A Critical Examination », *Journal of Gay, Lesbian, and Bisexual Identity*, No. 1, 1996, p. 111.

[336] Capsuto, *op. cit.*, p. 347.

[337] Walters, *op. cit*. p. 37

[338] Becker, *op. cit*., p. 219.

> sexe et donc une violation de la clause de protection égale, cette décision va déclencher un maelström politique et juridique tandis que la liberté du mariage devient un enjeu […].[339]

Cette décision a engendré une levée de boucliers bipartite : Clinton et Dole l'ont tous deux dénoncée.[340] Au lendemain de *Baehr v. Miike*, dans le climat de panique identitaire susmentionné, l'institution du mariage a cristallisé les angoisses de l'époque :

> Given the perception that heterosexual marriage was the last arena of public life that could protect the stability of straightness by cordoning off gayness, it isn't surprising that politicians rushed to shore up Straight America's monopoly on marriage in the 1990s. Fearful that Hawaii's Supreme Court would legalize gay marriage and that the Constitution's full faith and credit clause would force them to recognize such marriages, at least sixteen state legislatures passed laws forbidding same-sex marriages.[341]

La politique menée par Clinton a été qualifiée par un de ses conseillers, Dick Morris, de « triangulation ».[342] Cette métaphore nautique fait référence à la quête incessante d'une troisième voie, d'un axe politique qui permette une synthèse des idéologies à droite et à gauche de l'échiquier politique. Les plus cyniques voient dans les prises de position de Clinton, ses volte-face et ses reculades une manœuvre politicienne dont le but était de tirer profit d'une partie de l'électorat progressiste sans pour autant s'aliéner les franges les plus modérées de l'aile gauche du Parti républicain. En pratique, cette ligne politique du « centre vital » suivie par Clinton conciliait progressisme en matière sociale et conservatisme fiscal.[343] Même si les origines de cette synergie politique remontent aux années 1970, ce n'est qu'à partir des années 1990, dans les sociétés post-industrielles, qu'elle a pris de l'ampleur. Cette « nouvelle culture politique », selon l'expression de Terry Nichols Clark, a déstabilisé les clivages traditionnels qui avaient opposé démocrates et républicains jusqu'alors.[344] D'aucuns ont assimilé la stratégie centriste de Clinton à un manque de conviction politique, tandis que d'autres ont loué son bilan et les avancées sociales pragmatiques, dans le contexte de l'époque, qu'il a permises. Nous nous garderons de nous prononcer quant au bilan mitigé de

[339] Castet, *op. cit.*, p. 21.
[340] Becker, *op. cit.*, p. 217.
[341] Becker, *op. cit.*, p. 218.
[342] Wills, Gary, « The Clinton Principle », 19 janvier 1997, < https://www.nytimes.com/1997/01/19/magazine/the-clinton-principle.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[343] Becker, *op. cit.*, p. 122.
[344] *Ibid*.

Clinton ; néanmoins, nous citerons quelques-unes des contradictions accumulées au fil de ses deux mandats :

> True, he reserved more Government posts for women—only to dump Lani Guinier and Joycelyn Elders when they became embarrassments. True, he aimed at universal health care—while rejecting the single-payer option favored by the left. True, he asked the military to recognize gay rights (a matter not high on some gay agenda)—but he opposed gay marriage (a principal goal of prominent gay spokesmen like Andrew Sullivan). Clinton's own most prominent gay friend, the political activist David Mixner, concluded that he could not count on the President "whenever principle comes up against political advantage." Mixner did not blame the President when security personnel wore surgical gloves to receive gay officeholders at the White House—but he noted ruefully that "none of the guards felt that their behavior would cause any risk to their jobs."[345]

Il importe de souligner ici que Clinton a dû revoir à la baisse un certain nombre de ses ambitions politiques et composer avec un Congrès largement dominé par les républicains dès 1994, suite à l'élection de mi-mandat qualifiée de « révolution républicaine ». En effet, les républicains, qui s'étaient massivement ralliés derrière Newt Gingrich, et son programme de campagne conservateur, *Contract with America*, ont obtenu de très nombreux sièges au Congrès.

Outre l'élection de Clinton, d'autres moments ont marqué l'histoire des droits LGBTQ+ dans les années 1990. L'événement militant le plus emblématique de la décennie est la Marche sur Washington d'avril 1993. Cette manifestation pour l'égalité des droits LGBTQ+, d'une envergure exceptionnelle, a donné aux manifestants, et au mouvement en général, une visibilité inédite. De plus, malgré la lenteur relative des progrès dans le domaine législatif, de nombreuses entreprises ont pris les devants et mis en place, individuellement, des politiques pro-gays. Le rapport de la *Human Rights Campaign* (HRC) intitulé « The State of the Workplace for Gay and Lesbian Americans: Why Congress Should Pass the Employment Non-Discrimination Act », cité par Walters, a révélé en 1996 que la plupart des entreprises du classement Fortune 500 prenaient en compte les gays et les lesbiennes dans leurs politiques de non-discrimination, et que nombre d'entre-elles proposaient des

[345] Wills, *op. cit.*

dispositions avantageuses aux partenaires domestiques de leurs employés.[346] Dans le contexte de l'émergence du marché gay et du capitalisme rose dans les années 1990, le secteur privé s'est donc emparé du sujet des droits LGBTQ+ et a contribué à les faire progresser rapidement. Comme l'a affirmé Melinda Paras, ancienne cadre dirigeante de la *National Gay and Lesbian Task Force* : « the corporate boardroom is far outpacing the halls of government when it comes to recognition of gays ».[347]

Parallèlement, les opposants à la cause LGBTQ+ se sont, eux aussi, organisés pour faire barrage à son avancée. Les premières campagnes militantes homophobes datent bien entendu d'avant les années 1990. La plus connue est probablement celle menée par Anita Bryant à partir de 1977 : « Save Our Children ». Néanmoins, elles n'ont véritablement proliféré qu'à partir de 1992 lorsque des groupes conservateurs ont accumulé suffisamment de signatures dans l'Oregon, le Colorado, ou le Maine afin d'organiser des référendums d'initiative populaire visant à exclure les gays et les lesbiennes de tout dispositif législatif anti-discrimination. La *Ballot Measure 9* (Oregon, 1992) et la *Maine Limiting Protected Classifications, Question 1* (Maine, 1995) ont toutes deux été rejetées, mais l'amendement 2 a, quant à lui, été approuvé. Proposé par la *Colorado for Family Values* en réaction à des mesures locales pro-gays introduites dans les municipalités d'Aspen, Boulder et Denver, cet amendement à la constitution de l'État du Colorado avait pour objectif principal de refuser aux gays et aux lesbiennes le statut de minorité et ainsi les exclure des mesures anti-discrimination :

> No Protected Status Based on Homosexual, Lesbian, or Bisexual Orientation. Neither the State of Colorado, through any of its branches or departments, nor any of its agencies, political subdivisions, municipalities or school districts, shall enact, adopt or enforce any statute, regulation, ordinance or policy whereby homosexual, lesbian or bisexual orientation, conduct, practices or relationships shall constitute or otherwise be the basis of or entitle any person or class of persons to have or claim any minority status, quota preferences, protected status or claim of discrimination.[348]

[346] Walters, *op. cit.*, p. 40.
[347] Walters, *op. cit.*, p. 42.
[348] La section 30b. de l'article 2 de l'amendement 2 est citée dans la décision la décision de la Cour Suprême *Romer v. Evans* (1996) : Supreme Court of the Unites States Justices, « Romer v. Evans », jugement rendu le 20 mai 1996 : <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/517/620> (consulté le 10 octobre 2020).

Un des enjeux majeurs de l'affrontement entre les militants LGBTQ+ et leurs opposants portait sur la notion juridique de « classification suspecte » (*suspect class*). Cette dernière, apparue pour la première fois dans l'arrêt de la Cour suprême de 1938 *United-States v. Carolene Products Co.*, admet que certains groupes sociaux se sont historiquement vu refuser l'accès à certains droits civiques dont jouissaient le reste des citoyens, et méritent, eu égard au préjudice subi, un statut particulier. Ce statut exige des tribunaux une plus grande rigueur dans l'examen de affaires qui impliquent ces minorités :

> [I]f a law disadvantages members of a suspect class, the court will apply "strict scrutiny" and the state must show a "compelling interest" to justify the discriminatory law. For groups that don't receive suspect classification, the state is held to a much lower standard and must simply demonstrate that the discriminatory law is "rationally related" to a legitimate goal (historically, a relatively easy task).[349]

Afin qu'un groupe soit reconnu comme « classe suspecte », il se doit de correspondre à un certain nombre de critères établis par jurisprudence. Par exemple, la caractéristique distinctive dudit groupe doit être : « obvious, immutable, or distinguishing ». Les militants LGBTQ+ qui ont cherché à obtenir ce statut se sont souvent fondés sur une conception qui met en parallèle données raciales et orientation sexuelle.[350] La poursuite de cet objectif politique s'est accélérée après l'arrêt de la Cour suprême de 1986 *Bowers v. Hardwick* :

> Forced to find a way to circumvent Bowers v. Hardwick, gay civil rights activists have since pursued cases on equal protection grounds and have argued that laws unfairly discriminate against them as a class defined by their sexual orientation (as opposed to their conduct).[351]

Dix ans plus tard, cette opposition entre identité et comportement homosexuels se retrouve dans l'arrêt *Romer v. Evans* (1996), qui a invalidé l'Amendement 2. Le Juge conservateur Antonin Scalia, dans son opinion dissidente, indique une contradiction fondamentale dans l'argumentaire déployé par Anthony Kennedy :

> In *Bowers* v. *Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986), we held that the Constitution does not prohibit what virtually all States had done from the founding of the Republic until very recent years—making

[349] Becker, *op. cit.*, p. 68.
[350] *Ibid*.
[351] Becker, *op. cit.*, p. 69.

> homosexual conduct a crime. […] If it is constitutionally permissible for a State to make homosexual conduct criminal, surely it is constitutionally permissible for a State to enact other laws merely *disfavoring* homosexual conduct. […] And *a fortiori* it is constitutionally permissible for a State to adopt a provision *not even* disfavoring homosexual conduct, but merely prohibiting all levels of state government from bestowing *special protections* upon homosexual conduct.[352]

En effet, *Romer v. Evans* ne dit rien quant à la constitutionnalité des lois anti-sodomie, qui définissent le « comportement homosexuel » selon Scalia. Il faudra attendre la décision *Lawrence v. Texas* en 2003 pour que la Cour suprême les déclare anticonstitutionnelles. Par ailleurs, l'emploi de l'expression *special rights* par ce dernier fait écho à un des éléments de langage employés fréquemment à l'époque par les opposants à la « classification suspecte » des gays et des lesbiennes. D'après eux, l'octroi de ce statut aurait équivalu à accorder à ces derniers des droits conçus sur mesures, rien que pour eux, sans fondement juridique réel. L'arrêt *Evans* ne tranche pas non plus la question du statut de « classe suspecte » mais appuie sa démonstration sur une prise à partie injuste des gays et des lesbiennes de la part de l'État du Colorado :

> *Evans* said nothing about whether sexual orientation is a suspect classification but still struck down the law under the rational basis test, as there was no legitimate state goal for the initiative. Like *Loving* and unlike *Brown*, *Evans* emphasized the initiative's impermissible purpose, "animus" against gay people.[353]

En conclusion, le point de vue qui tend à présenter la décennie comme les *gay nineties*, selon l'expression utilisée par *Entertainment Weekly*, doit être nuancé.[354] Certes, plusieurs avancées significatives ont été réalisées à cette période, et nous n'avons pu en faire ici qu'un inventaire partiel. Le mouvement LGBTQ+ s'est organisé à partir des années 1990 et est devenu, comme le dit Walters : « a lavender bloc to be contended with ».[355] Toutefois, leurs opposants, eux aussi, se sont unis et ont milité avec tout autant de ferveur à travers le pays.

[352] Supreme Court of the United States Justices, « Romer v. Evans »
[353] Eskridge, *op. cit.*, p. 208-209.
[354] Cette expression faisait initialement référence aux années 1890, mais elle est recyclée pour qualifier les années 1990, du fait de l'augmentation de la visibilité gay dans la culture populaire et dans les médias en général au cours de la décennie.
[355] Walters, *op. cit.*, p. 34.

Les *gay nineties* doivent donc davantage être comprises comme une époque à laquelle les discours multiculturalistes ont engendré un contexte de crispation identitaire où les droits LGBTQ+ sont venus à représenter un enjeu majeur de la préservation de valeurs supposées communes et d'une certaine idée de l'identité nationale. C'est à présent sur l'histoire des activismes spécifiquement médiatiques que nous allons nous pencher.

I. 3. b) Activismes médiatiques antagonistes

Alors que l'industrie télévisuelle était encore balbutiante, les modalités de représentation des personnages minoritaires sont rapidement devenues un enjeu politique crucial pour les organisations militantes. En effet, dès 1951, au début de la diffusion de l'adaptation télévisuelle de la série radiophonique *Amos 'n' Andy* (CBS, 1951-1953), la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) a organisé une campagne de protestation dans le but de dénoncer le portrait dégradant et caricatural que le programme dressait des Africains-Américains.[356] Plusieurs protestations du même genre ont été organisées entre 1951 et la fin des années 1960, n'aboutissant souvent qu'à des résultats décevants. Les décisions de la Cour d'appel fédérale des États-Unis *Office of Communication of the United Church of Christ v. Federal Communications Commission* de 1966 et 1969 ont marqué un tournant ; la participation des associations de veille médiatique a gagné en importance, de même que les différents publics et la façon dont on pouvait évaluer leurs représentations. Avant cela, la FCC avait toujours prétendu que : « opening the doors to public groups would clog their dockets and make hearings unworkable ».[357] Le verdict rendu par la Cour a rejeté cet argument et affirmé que les séances de la FCC devaient être ouvertes à la participation du public.[358] À la suite de ces décisions, qui stipulent que le public doit être invité à donner son avis en ce qui concerne les contenus diffusés par les *networks*, une myriade d'associations de militantisme médiatique se sont formées pour représenter divers groupes minoritaires.[359] C'est à ce moment-là que la *Gay Activists Alliance* (GAA) a vu le jour, en 1969, quelques mois après les émeutes de Stonewall. Les préoccupations de cette dernière étaient multiples, y compris d'ordre médiatique. Les associations de militantisme médiatique précèdent l'arrêt susmentionné, mais elles ne s'étaient pas encore concentrées sur le média télévisuel. Toutefois, du fait de sa grande popularité et de son vaste rayonnement, il est vite devenu une cible de choix pour les activistes :

> In the long run, however, the decisive battles would not be waged over magazines like Harper's, where even articles as offensive as Epstein's reached an audience of thousands at most. But television programs were viewed by millions every week. Lesbian and gay

[356] Spring, *op. cit.*, p. 214.
[357] Spring, *op. cit.*, p. 216.
[358] *Ibid*.
[359] Spring, *op. cit.*, p. 217.

> activists began to pay close attention to the central role that television entertainment was playing in shaping the American cultural and social agenda.[361]

Les revendications de ces associations de veille médiatique portaient sur la quantité de personnages représentés dans les contenus retransmis par les *networks*, mais aussi sur leur qualité.[362]

Contrairement aux autres minorités, les gays et les lesbiennes ont rencontré certaines difficultés *sui generis*. Par exemple, contrairement aux Africains-Américains ou aux femmes, les homosexuels n'étaient pas considérés comme « véritable » groupe minoritaire, et ne bénéficiaient pas d'aides juridictionnelles de la part de la FCC en cas de litige. Par ailleurs, à l'époque, l'opinion publique leur était nettement plus défavorable qu'elle ne l'était aux autres groupes sociaux précités.[363]

Le GAA s'est véritablement mobilisé pour la première fois pour empêcher la diffusion d'un contenu médiatique en 1973. L'épisode de la série *Marcus Welby M.D.* (ABC, 1969-1976) intitulé « The Other Martin Loring » donnait à voir un personnage gay qui, pour se décrire, qualifiait ses inclinations de répugnantes et dégradantes, et sa vie de mascarade creuse et misérable. Le GAA avait réussi à mettre la main sur le script de l'épisode car l'un des employés gays de la chaîne le leur avait fourni.[364] Après l'avoir lu, avec l'aide d'un autre employé, les militants sont parvenus à prendre d'assaut les bureaux administratifs pour y tenir leur manifestation.

Malgré cet événement, d'une ampleur relative, la même série a récidivé deux saisons plus tard lorsqu'elle a amalgamé homosexualité et pédophilie dans « The Outrage ». Cet épisode narrait les malheurs d'un adolescent qui avait été abusé par son professeur. Cette fois-ci, ABC a fait le choix de soumettre le script à l'examen de la *National Gay Task Force* (NGTF), une branche dissidente du GAA qui avait fait scission en 1973. Conformément au concept de la « voix unique » (*one-voice concept*),[365] le GAA avait été écarté des négociations avec les *networks* :

---

[361] Gross, *op. cit.*, p. 45.
[362] Montgomery, Kathryn C., *Target: Prime-Time: Advocacy Groups and the Struggle over Entertainment Television*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 78.
[363] *Ibid*.
[364] Tropiano, *op. cit.*, p. 34.
[365] La NGTF est née à l'occasion d'une scission causée par les dissensions internes qui minaient la GAA. Les deux associations se faisaient concurrence pour être l'interlocuteur privilégié des chaînes de télévision : « [The] Gay Activist Alliance had experienced an internal rift [in 1973]. Some of its members, including Ron Gold, separated from the group and formed their own organization. Called the National Gay Task Force (NGTF), it was set up as an umbrella organization for grassroots gay rights groups around the country. Both NGTF and the

> [T]he “one voice concept" […] meant that networks identified a single organization to represent a whole group. Of course, the networks were interested in working with the most moderate organizations.[366]

Cette deuxième mobilisation a constitué une étape clé dans le développement du mouvement de militantisme médiatique LGBTQ+ et joué un rôle majeur dans son institutionnalisation. Comme le démontre Montgomery, celle-ci a accru la visibilité de la cause LGBTQ+, et a recueilli le soutien de nombreux sympathisants y compris hors de la communauté gay, et a initié la mise au point d'un système élaboré afin d'influer sur les décisions des *networks*. Les méthodes employées dans le cadre de cette opération ont été diverses. À l'instar des organisations catholiques l'année précédente, les activistes ont tout d'abord fait pression sur les stations de télévision locales affiliées aux *networks*. Au total, même si ABC est demeurée inflexible face aux interpellations de la NGTF, cinq stations affiliées ont tout de même refusé de retransmettre l'épisode.[367] Les annonceurs ont également été pris pour cible dans cette campagne. La NGTF a réussi à savoir lesquels d'entre eux avaient acheté les créneaux publicitaires et ses membres leur ont envoyé, en grand nombre, des lettres de protestation. Les militants ont, de plus, sollicité *l'American Psychiatric Association* (APA) et la *National Education Association* afin que celles-ci condamnent publiquement la diffusion de l'épisode. Le nom des annonceurs en question a également été publié dans la presse gay de l'époque.

Dans le sillage de ces actions de protestation, de nombreux mouvements similaires ont eu lieu. Les *networks* ont initialement tenté de se dérober aux critiques de la NGTF en invoquant un argument géographique. En effet, si la politique générale des *networks* était définie à New York, où était basée la NGTF, la plupart des décisions de terrain en matière de contenus et de programmations étaient prises à Los Angeles. Dans le but de pallier cette absence, la *Gay Media Task Force* (GMTF) a été créée. Officiellement, cette dernière était indépendante de la NGTF, mais dans les faits elle faisait office d'antenne officieuse de la NGTF et agissait de concert avec elle. Puis, contraints par des considérations financières, entre autres grâce aux dispositions de l'arrêt *United Church of Christ v. FCC* selon lesquelles une station de télévision pouvait se voir refuser le renouvellement de sa licence par la FCC si celle-ci refusait de prendre en compte les doléances de ces associations, les *networks* n'ont pas eu d'autre choix que de faire certaines concessions :

GAA then began to compete to become the "one voice" to represent gays to network television. ABC chose to submit the Welby script to the newer group ». Montgomery, *op. cit.*, p. 80.

[366] Spring, *op. cit.*, p. 218.

[367] Montgomery, *op. cit.*, p. 83.

> The development of these advocacy groups and their new power to influence license renewals created real economic threats to the networks. Tom Kersey, an ABC vice-president, estimated at the time that "any challenge to a station would be an enormous threat. [And] one of our stations was worth between $35 and $40 million." This meant that the networks were forced to manage advocacy groups. This created an interplay between the desires of advocacy groups to manage television images and the needs of the television industry to control the power of the advocacy groups.[368]

C'est pour cela, et pour tempérer les militants les plus radicaux que les *networks* ont décidé de faire appel à des consultants gays avant de diffuser ces contenus. En effet, à l'origine, les activistes les moins modérés avaient privilégié des stratégies d'action directe comme les *zaps,*[369] les manifestations devant les locaux des networks, ou encore les sit-in. Le rôle accordé à ces consultants était très variable et pouvait aller d'un simple entretien téléphonique avec un des membres de la NGTF ou de la GMTF à l'intégration de l'un d'entre eux à l'équipe de scénaristes.[370] Dans le même esprit, la pratique du pré-visionnage (*pre-screening*) s'est popularisée, consistant à montrer les contenus à ces mêmes consultants afin que les *networks* puissent jouir de leur expertise supposée et ainsi éviter de s'attirer les foudres de leurs spectateurs gays et lesbiennes. En pratique, les contenus soumis à l'appréciation de la NGTF et de la GMTF ne faisaient pas toujours l'objet d'un consensus total entre les militants, et il est évident que nul consultant ne saurait se faire le relais d'une parole aussi complexe et fragmentée que celle de la communauté LGBTQ+.[371] L'importance accordée à la parole de ces consultants est allée croissant au fil des années, et les représentations de l'homosexualité, en plus de se multiplier, se sont progressivement rapprochées des critères que ces derniers avaient définis. Les changements intervenus sous l'effet de leurs prescriptions ont été tels qu'ils ont mené le *Washington Post*, 19 ans avant l'article d'*Entertainment Weekly*, à déclarer l'année 1976 : « The Year of the Gay ».[372] En pratique, si les méthodes militantes frontales et

[368] Spring, *op. cit.*, p. 218.
[369] Le zap était une des premières méthodes employées par le GAA et consistait à infiltrer un événement pour y semer la zizanie et empêcher son bon déroulement. Le zap le plus célèbre de l'histoire du militantisme médiatique LGBTQ+ est sans doute celui mené en 1973 par Mark Segal, qui a fait irruption sur le plateau du bulletin d'informations *CBS Evening News* animé par Walter Cronkite, en brandissant une pancarte sur laquelle était écrit « GAYS PROTEST CBS BIGOTRY ». Pour plus d'informations au sujet de cette tactique militante, voir Gross, *op. cit.*
[370] Montgomery, *op. cit.*, p. 91.
[371] Montgomery, *op. cit.*, p. 97.
[372] Capsuto, *op. cit.*, p. 21.

radicales de la première heure sont devenues moins systématiques, elles ne sont pas pour autant devenues complètement obsolètes. En effet, comme le dit Capsuto :

> Network vice presidents eventually decided to compromise with the more polite, professionalized negotiators, rather than continue to be annoyed by the radical, direct-action groups. Over the years, this two-pronged approach—using both polite tactics and raucous, "in-your-face" protests—has often worked better than either tactic has by itself.[373]

Le recours conjoint à ces deux types de tactiques s'est donc avéré plus efficace que l'emploi d'une seule d'entre elles. Souvent, les méthodes et les revendications des militants radicaux ont contribué à crédibiliser celles des plus modérés aux yeux des *networks*.

La percée d'un certain nombre de personnages gays réalisée dans la deuxième moitié des années 1970 a été de courte durée car à partir de 1981, les *networks* ont fait machine arrière en déprogrammant la quasi-totalité de leurs contenus gays et lesbiens. D'après Capsuto, deux raisons expliquent cette rétrogression. Premièrement, en aval de l'élection de Ronald Reagan en 1980, les cadres des *networks* ont conclu que le pays avait amorcé un tournant conservateur, surtout en ce qui concerne les droits LGBTQ+. En effet, le candidat républicain avait été élu notamment grâce au soutien de Jerry Falwell et de la *Moral Majority*, son influente organisation ultra-conservatrice. Deuxièmement, à partir de 1982, la couverture médiatique de l'épidémie du SIDA a profondément modifié la perception du grand public à l'égard des homosexuels, et en particulier des hommes gays. Les personnages lesbiens n'ont, du reste, pas subi le même sort et ont même pu jouir d'une plus grande visibilité dans ce contexte. Les *networks* ont tenté vainement de relancer la diffusion de ces contenus au cours de la saison 1984-1985, mais la levée de boucliers conservatrice les en a dissuadés.[374] En outre, les dispositifs mis en place et les avancées réalisées par les militants auprès des *networks* dans les années 1970 n'ont pas perduré lors de la décennie suivante :

> [T]he gay community was preoccupied with AIDS-related survival issues in the 1980s, activists did not have time to maintain pressure on the networks. The media negotiating mechanisms that were set up in the 1970s soon fell apart. Big-time gay media advocacy toward the commercial networks did not reemerge until around 1989, when the

[373] *Ibid*.
[374] *Ibid*.

> Gay and Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD) began getting national attention.[375]

L'urgence de l'épidémie du SIDA a, en effet, nécessité de mobiliser les ressources humaines du mouvement différemment. Malgré tout, les militants n'ont pas perdu de vue l'importance majeure du traitement médiatique de la crise sanitaire, notamment pour alerter et sensibiliser l'opinion publique, fortement influencée par les journaux télévisés de l'époque qui diabolisaient massivement les hommes gays. Ainsi, en 1985, au plus fort de l'épidémie, dans le but de mettre un terme à ce mauvais traitement, l'association GLAAD a vu le jour. Les deux objectifs principaux de cette dernière étaient donc les suivants, selon les mots de l'actuelle présidente, Sarah-Kate Ellis :

> We started protesting media and journalism and the coverage of the AIDS crisis because they were villainizing gay men, and we quickly realized that not only did we have to correct the record in media and journalism, we also realized that we were losing so much ground in Hollywood and in storytelling. There weren't many willing people to tell those stories, and there weren't many actors willing to play LGBTQ roles. So our visibility took a really enormous step backwards.[376]

Aujourd'hui GLAAD s'est imposée comme l'organisation de référence en matière d'activisme médiatique LGBTQ+. À titre d'exemple, les campagnes de la *National LGBTQ Task Force*[377] se préoccupent aujourd'hui de changer les formulaires du recensement décennal,[378] ou d'égalité des droits sexuels et reproductifs,[379] et moins du traitement médiatique de l'homosexualité. Depuis sa création, et plus encore à partir du début des années 1990, GLAAD n'a jamais cessé de scruter le paysage médiatique de près. Dans les années 1990, de nombreux produits culturels ont fait l'objet de campagnes de protestation. Nous ne nous évertuerons pas ici à les recenser de manière exhaustive, mais nous en citerons toutefois quelques-uns parmi les plus célèbres : *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991),

[375] *Ibid*.
[376] *Visible: Out on Television*, « The Epidemic » (S01E03).
[377] Anciennement NGTF, puis NGLTF (National Gay and Lesbien Task Force), et maintenant National GLBTQ Task Force.
[378] Campagne de la NGLBTQ Task Force : *Queer the Census* <https://www.thetaskforce.org/queerthecensus.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[379] Campagne de la NGLBTQ Task Force : *Queering Reproductive Health, Rights & Justice campaign* <https://www.thetaskforce.org/reproductive-justice.html> (consulté le 10 octobre 2020).

Basic Instinct (Paul Verhoeven, 1992), *JFK* (Oliver Stone, 1991), ou encore l'épisode « Running for Honor: June 11, 1964 » de la série *Quantum Leap* (NBC, 1989-1993).

Constatant l'augmentation progressive du nombre de références à l'homosexualité et de personnages gays à la télévision, les organisations de militantisme médiatique réactionnaires sont parvenues à la même conclusion que leurs équivalents LGBTQ+ et ont rapidement considéré, elles aussi, le média télévisuel comme un enjeu politique majeur :

> JUST AS GAY MEDIA activism grew out of the fight for gay civil rights, so antigay media activism evolved from religious movements that sought to punish and discourage homosexuality.[380]

La première moitié des années 1970 a vu émerger plusieurs de ces groupes : *Stop Immorality on TV* (SITV) en 1972, *Clean-Up TV* (CUTV) en 1975, ou *Morality in the Media*, entre autres. L'émergence de ces premiers groupes a marqué le début de ce qui allait devenir une véritable guerre culturelle médiatique, conforme à la définition proposée par Collomb :

> (1) L'existence de deux systèmes de valeurs antithétiques et irréconciliables, (2) le lien consubstantiel entre ces deux systèmes et l'identité nationale américaine, (3) la portée fondamentale et quasi-ontologique des enjeux dans l'esprit des protagonistes, et (4) la véhémence rhétorique des débats.[381]

Ces groupes ont initialement milité de façon isolée. Par conséquent, les résultats de ces premières campagnes se sont avérés limités, et le besoin de coordination est vite devenu manifeste :

> But like the early-1970s gay groups, these conservative Christian reformers of the mid-1970s had little immediate impact with their scattershot efforts. To get results, they needed cohesive national organizing.[382]

Cependant, il est important de noter qu'avant même l'avènement de la Droite religieuse, qui allait les coopter et les supplanter dans la deuxième moitié de la décennie, il existait déjà un mouvement dépourvu d'étiquette politique soucieux de débarrasser le paysage télévisuel de la moindre mention de l'homosexualité. C'est ce dernier qui a milité pour que soit mise en place

[380] Capsuto, *op. cit.*, p. 182.
[381] Collomb, Jean-Daniel, « Climat et Guerre Culturelle », *Revue Française d'Études Américaines*, n°140, Paris, Belin, 2014, p.96.
[382] Capsuto, *op. cit.*, p. 183.

par la FCC la politique de la *Family-Viewing Hour* quelques années plus tard.[383] Une figure emblématique du mouvement a émergé en 1976 en la personne du révérend Donald E. Wildmon. Cette année-là, ce dernier a fondé la *National Federation for Decency* (NFD), mieux connue sous son nom actuel : l'*American Family Association* (AFA), qui allait devenir une des organisations de militantisme médiatique conservatrices les plus influentes à ce jour. Seiter décrit la mission de l'AFA comme suit :

> Donald Wildmon's American Family Association (AFA) […] monitors television using the categories: 'anti-Christian; promotes homosexual agenda: profanity; objectionable sexual content, substance abuse or violence' (AFA Journal 1996: 6). The AFA organizes its membership, which Wildmon estimates at 500,000 (Rubin 1996), in letter-writing campaigns and boycotts, to protest 'the filth on TV and the effect it is having on our children and families'[384]

En 1976, la Droite chrétienne encore naissante n'avait pas encore officiellement pris fait et cause contre les droits LGBTQ+. Toutefois, le sujet de l'homosexualité a contribué, dès 1977, à unir le mouvement lorsque celui-ci a apporté son soutien à la campagne d'Anita Bryant visant à faire annuler l'arrêté municipal 77-4 anti-discrimination pris par la commission du comté de Dade dans la ville de Miami (FL) qui prohibait les discriminations fondées sur l'orientation sexuelle :

> By late 1976, the embryonic Religious Right still lacked a central rallying issue. It would need two or three causes that would evoke a gut reaction from conservative Catholics, fundamentalists, and nonfundamentalist evangelicals alike. Many issues were tried. Early fund-raising drives built around abortion brought in large sums of money, but the movement continued to seek an issue with even greater emotional appeal. The solution became evident in a flash in January 1977. In Miami, Florida, the Dade County Commission had banned discrimination on the basis of sexual orientation—including discrimination against gay schoolteachers. […] The Miami controversy had all the emotional appeal of any such "threat" to children, especially because in those days, the dominant slanderous stereotype about gay people was that they sexually molest children.

[383] Capsuto, *op. cit.*, p. 184.
[384] Seiter, Ellen, *Television and New Media Audiences*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 94.

> […] Abortion and gay rights soon became the Religious Right's key rallying points.[385]

En réalité, ce n'est qu'à partir de 1980 que le mouvement de militantisme médiatique dont Wildmon était le fer de lance s'est vraiment allié à la Droite religieuse. Avant cette date, la Droite religieuse n'avait pas encore fait un enjeu des contenus télévisuels à la télévision. Toutefois, le 3 décembre 1980, au lendemain de l'élection de Ronald Reagan, Jerry Falwell a organisé une réunion, à laquelle Wildmon avait été convié, dans le but de prendre d'assaut les *networks* et d'exiger que les émissions diffusées, notamment en prime-time, reflètent les valeurs « judéo-chrétiennes ».[386] Dès février 1981, Wildmon a fondé, avec l'aide de Falwell, la première organisation médiatique de grande envergure : la *Coalition for Better TV* (CBTV) :

> [Wildmon] had two hundred churches and community groups on board, mostly thanks to Falwell's mailing lists. Reporters informed the public that four thousand CBTV volunteers would monitor prime time for three months in search of sex, violence, and profanity. (Homosexuality counted as "sex.") Wildmon explained that monitoring would continue until June, at which point boycotts would begin.[387]

En mai 1981, la CBTV s'était développée et comptait désormais 300 antennes locales. Les choix de programmation des *networks* pour la saison d'automne indiquaient qu'ils avaient cédé devant ces menaces.[388] L'existence de la CBTV s'est toutefois avérée de courte durée car Falwell, moins friand des techniques coercitives choisies par Wildmon comme le boycott, lui a finalement retiré son soutien financier d'un montant de deux millions de dollars. Malgré ce revers, et après avoir mené sans relâche une campagne infructueuse pour empêcher la diffusion de la série *Love, Sidney* (NBC, 1981-1983), Wildmon avait tout de même organisé un boycott national de NBC. Quatre semaines après le lancement du boycott, l'indice d'écoute de plusieurs programmes de NBC était à la hausse, tout comme les profits enregistrés par la chaîne. La crédibilité de Wildmon et de ses ambitions ont sévèrement pâti de cet échec, et son nom est tombé dans l'oubli pendant quelques années.[389] Dans le contexte de la déferlante conservatrice des années 1980, eu égard à la forte régression de la visibilité

[385] Capsuto, *op. cit.*, p. 202.
[386] Capsuto, *op. cit.*, p. 349.
[387] Capsuto, *op. cit.*, p. 246.
[388] Capsuto, *op. cit.*, p. 249.
[389] Capsuto, *op. cit.*, p. 255.

des personnages gays, qui avait été chèrement acquise à la décennie précédente, l'activité de ces organisations conservatrices, faute d'ennemi à combattre, a également décru.

Les organisations conservatrices ne jouaient pas tout à fait à armes égales avec leurs équivalents LGBTQ+. Comme le souligne Capsuto, elles étaient tout d'abord bien mieux financées : « The gay civil rights movement, whose only large, national organization (NGTF) earned $266,871 in 1979, was under attack by a $600 million-a-year publicity machine with its own radio and TV outlets ».[390] En effet, le développement de l'industrie du câble dans les années 1970 et le début des années 1980 a vu émerger différentes chaînes religieuses comme *Trinity Broadcast Network* (TBN) en 1973, *PTL Television Network* (PTL) en 1974, ou encore *Christian Broadcast Network-Cable* (CBN-Cable) en 1977, sur laquelle est toujours diffusée l'émission populaire et polémique *The 700 Club* animée par Pat Robertson. Anita Bryant y avait fait une apparition en 1977 pour mobiliser les militants.[391] Les mouvements de militantisme médiatiques LGBTQ+ ne disposaient pas de ce genre d'organes de diffusion. En 1980-1981, le nombre total de spectateurs de ces émissions de télévision religieuses a été estimé entre 13 millions et 61 millions.[392] Ce public vaste et fidèle constitue un important vivier financier, électoral et militant, aisément mobilisable aussi bien à l'échelle locale que nationale.[393] Par conséquent, il convient de rappeler que malgré les avancées réalisées par les activistes LGBTQ+ dans l'arène médiatique, on ne saurait comparer les deux mouvements :

> The religious right had a very efficient organizational structure. It used existing Christian evangelical media institutions, churches, and para-church groups to mobilize supporters, so its organizational field contained everything from small-town, independent churches and prayer groups to giant media conglomerates. The activist organizations that dominated the field, however, were organized formally, with hierarchical leadership structures and paid professional staff. These organizations were technically independent from each

[390] Capsuto, *op. cit.*, p. 245.
[391] En 1977, Anita Bryant a créé l'association *Anita Bryant Ministries* dans le but d'organiser un référendum en faveur de l'abrogation l'ordonnance 77-4 du comté de Dade, en Floride, qui rendait illégale la discrimination à l'embauche, au logement et l'accès aux services publics des gays et des lesbiennes. La campagne portera ses fruits, et 385 des 446 des circonscriptions de l'État voteront contre le maintien de l'ordonnance. Cf. Fejes, *op. cit.*, p. 53-152.
[392] Fetner, Tina, *How the Religious Right Shaped Lesbian and Gay Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 59.
[393] *Ibid*.

> other but were linked through dense network connections (Lindsay 2008).[394]

Malgré cette différence notoire, ils se ressemblaient à certains égards. Tous deux affirmaient incarner une minorité, victime d'un mauvais traitement médiatique et d'un parti-pris qui leur était défavorable. D'un côté, les conservateurs prétendaient que les médias étaient acquis à la cause LGBTQ+ et diffusaient sa propagande :

> For years, right-wing critics had charged the media with left-leaning bias. Groups like Accuracy in Media had repeatedly criticized network news organizations for their alleged liberal bent. […] To conservatives, recent trends suggested that entertainment television was run by loose-moraled liberals who insisted on forcing sexually explicit, anti-Christian material into the homes of middle Americans, threatening their cherished value system.[395]

De l'autre, les militants LGBTQ+ condamnaient la pénurie de personnages gays à la télévision et le recours trop fréquent aux stéréotypes éculés lorsque, fait encore exceptionnel à l'époque, ceux-ci se trouvaient représentés. Dans les faits, aucun des deux camps ne se satisfaisait du traitement médiatique réservé à l'homosexualité :

> [A]lthough the right wing has attacked the networks for what it considers overly favorable attention to gay people, in fact gay people were mostly portrayed and used in news and dramatic media in ways that reinforced rather than challenged the prevailing images.[396]

Il est arrivé, au demeurant, que des associations des deux côtés de la ligne de démarcation se mobilisent contre les mêmes contenus télévisés. Par exemple, les deux épisodes de Marcus Welby qui avaient fait l'objet de protestations de la part de la NGTF en 1973 avaient également été critiqués par la SITV car ses membres estimaient, quant à eux, qu'ils avaient dressé un portrait flatteur de l'homosexualité.[397] La même chose s'est produite avant même le début de la diffusion de *Soap*, la première série diffusée en prime-time à inclure un personnage gay régulier. Le responsable de la GMTF, Newton Deiter, avait été consulté par le service *Standards and Practices* d'ABC à propos du personnage de Jodie et avait

[394] Fetner, *op. cit.*, p. 62.
[395] Montgomery, *op. cit.*, p. 156.
[396] Gross, *op. cit.*, p. 82.
[397] Capsuto, *op. cit.*, p. 183.

recommandé que quelques modifications soient apportées à son personnage. Après avoir lu le script des deux premiers épisodes, il avait émis les recommandations suivantes :

> Deiter understood the need for Soap to be irreverent, and prefaced his suggestions by saying that GMTF was not asking for a Superfag. His goal, he said, was "balance." (This contradicted Ginny Vida's demands to [the head of ABC's Standards and Practices, Tom Kersey's] superiors in New York: NGTF wanted zero tolerance for gay clichés until society no longer held such stereotypes.) […] [Deiter's] proposal is that in the next episode to be filmed, "Jodie" first of all discards the idea of being a transsexual and, instead, becomes an up-front and somewhat militant Gay Liberationist.[398]

On remarque, là encore, deux conceptions contradictoires en matière de représentation « positive ». L'une admet le recours à certains stéréotypes, et n'aspire pas à un type de représentation idéalisé, tandis que l'autre les proscrit complètement et, au contraire, privilégie des modèles qui en prennent le contrepied même si elles le font de façon mécanique. Les associations militantes LGBTQ+ se sont également insurgées contre la volonté de Jodie de changer de sexe, qui réactivait les thèses pseudo-scientifiques d'inversion sexuelle, datant du XIXe et du début du XXe siècles, pré-Stonewall, qui prétendaient avoir trouvé l'explication étiologique de l'homosexualité, que les « libérationnistes » gays s'efforçaient de réfuter. Les groupes conservateurs ont, eux aussi, été nombreux à se mobiliser pour empêcher la diffusion de *Soap*. Donald Wildmon, et la NFD, ont notamment lancé un mouvement nommé *The Coalition for No Soap*, qui a inondé la chaîne de plusieurs dizaines de milliers de lettres de protestation.[399]

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, lorsque les personnages gays ont peu à peu refait surface à la télévision, l'ardeur de ces activismes médiatiques antagonistes s'est trouvée ragaillardie. Les séries comme *Roseanne* ou *Melrose Place*, qui ont été parmi les premières à faire de nouveau figurer des personnages gays récurrents ou réguliers, ont été vivement condamnées par les associations conservatrices car elles estimaient que ces séries servaient de relais à la « propagande LGBTQ+ ».[400]

[398] *Ibid*.
[399] Capsuto, *op. cit.*, p. 218.
[400] Capsuto, *op. cit.*, p. 407.

L'événement médiatique qui a mobilisé le plus les activistes conservateurs au cours des années 1990 est sans conteste le coming-out d'Ellen Morgan en 1997. Les griefs formulés étaient d'ordre divers.

> In September, as soon as the story about Ellen Morgan's lesbianism hit the streets, preachers, evangelists, and other conservative religious leaders denounced the show, Disney, and ABC. Disney became the bull's-eye for a torrent of letters, e-mails, faxes, phone calls, antigay speeches, pickets, televised sermons, and threats of boycott—all because one TV character might come out. Some of the letters were the usual God-hates-fags, dykes-must-die rhetoric. Some were reminders that it was not too late for Ellen and the Disney executives to repent and be saved. And some were personal attacks against DeGeneres, some suggesting that she would die of AIDS as punishment for her perversion. Antigay ministers Lou Sheldon and Pat Robertson both said that DeGeneres looked pretty enough to be straight. Robertson said that she was too beautiful to convincingly play a lesbian. The Family Research Council warned that an attractive open lesbian on TV would cause children to experiment with gay sex.

Les réactions provoquées par le coming-out d'Ellen ont été si vives que le studio dans lequel l'épisode était en train d'être filmé a fait l'objet d'une alerte à la bombe, tactique peu commune dans l'histoire de l'activisme médiatique, mais hélas plus souvent utilisée au sein des mouvances anti-avortement.[401] À la suite de la sortie du placard d'Ellen et de l'adoption par Disney d'une politique d'entreprise anti-discrimination LGBTQ+, la Convention baptiste du Sud (SBC) a organisé le boycott le plus médiatisé de la décennie : « Ads and public service announcements were joined by a campaign asking Southern Baptists to withhold at least $100 million in spending from Disney during the coming year. »[402]

Si les organisations de militantisme médiatique conservatrices ont connu quelques succès au début des années 1990, notamment en faisant pression sur les annonceurs, qui considéraient encore que les contenus gays représentaient un risque financier, leurs tentatives initiales « d'assainir » le paysage télévisuel en le purgeant non seulement de ses personnages LGBTQ+ mais aussi des références obliques à l'homosexualité n'a pas abouti. L'explosion de

[401]Kaufman, Debra, « Sitcom Was True to Star's Style: Groundbreaking Episode Worked Because of Her 'Girl Next Door' Quality, Creators Say », 27 janvier 2008, <https://web.archive.org/web/20080131145526/http://www.tvweek.com/news/2008/01/sitcom_was_true_to_stars_style.php> (consulté le 11 octobre 2020).
[402] Walters, *All the Rage*, p. 46.

la visibilité et l'intégration durable des personnages LGBTQ+ est un fait accompli, et le voile de l'invisibilité semble avoir été irrémédiablement déchiré. D'autres paramètres ont contribué au déclin progressif de l'activisme médiatique anti-gay. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà évoqué, la perception des contenus gays par les annonceurs a nettement évolué au cours de la décennie. Par ailleurs, c'est au cours des années 1990 que la pratique du *narrowcasting* s'est véritablement généralisée, non seulement sur le câble, mais aussi sur les *networks*. Robert Iger, président de ABC à l'époque, cité par Ron Becker, avait déclaré à ce sujet que :

> ABC chief Robert Iger agreed, asserting that network censorship practices needed to keep up with changing social reality. "The standards and practices are, in my opinion, things that have to change with a changing world." He stated. "You have to adapt to a new audience." ABC's refusal to bow to intense pressure from affiliates and protest groups suggests a new narrowcasting mentality in which not offending viewers was less important than appealing to a desired demographic.[403]

Ainsi, l'abandon de la politique du *Least Objectionable Programming* (LOP) menée par les *networks* jusque dans les années 1990 a fait perdre à ces organisations une partie de leur pouvoir de négociation. L'émergence du « capitalisme rose » a, elle aussi, contribué à donner plus de poids aux revendications des militants LGBTQ+ et à les crédibiliser en tant que marché de niche économiquement rentable, au détriment de leurs opposants.

L'activisme médiatique conservateur n'a pas disparu, mais il est désormais plus ciblé. Au lieu de porter sur la présence de personnages gays dans les séries télévisées, il se concentre aujourd'hui davantage sur les programmes pour enfants. La création de l'association de veille médiatique *Parents Television Council* (PTC) en 1995 et les campagnes récentes de l'AFA en témoignent. Nous pouvons citer pour l'illustrer les programmes *Arthur* (PBS, 1996-2019),[404] qui a récemment diffusé un épisode dans lequel l'enseignant des protagonistes se marie avec un autre homme, ou encore *Ducktales* (Disney XD, 2017—), qui fait figurer un couple de pères gays.[405] Il est aujourd'hui rare que des

[403] Becker, *op. cit.*, p. 99.
[404] L'association avait lancé vainement une pétition dans le but d'empêcher la diffusion de l'épisode : *Arthur*, « Mr. Ratburn and the Special Someone », (S22E01).
AFA, « PBS Kids airs gay marriage on 'Arthur' », 16 mai 2019,
<https://www.afa.net/activism/action-alerts/2019/pbs-kids-airs-gay-marriage-on-arthur/> (consulté le 10 octobre 2020).
[405] American Family Association (AFA), « Gay Dads Introduced on Disney's 'DuckTales' », 20 avril 2020,

stations locales refusent de retransmettre des émissions, mais l'une d'entre elles située dans l'Alabama a boycotté l'épisode d'*Arthur* précité en affirmant : « It would be a violation of trust to broadcast the episode ».[406]

La locution « activisme médiatique » peut revêtir plusieurs acceptions. Nous n'avons pas abordé les stratégies d'activisme textuel, faute de temps. Néanmoins, nous ferons tout de même référence aux épisodes « The Beefcake and the Cakebeef »[407] de *Will & Grace*, et « And the Inside-Outside Situation »[408] de *2 Broke Girls*, qui font explicitement œuvre de commentaire sur la décision *Masterpiece Cakeshop*. Cet activisme prend parfois également la forme de campagnes paratextuelles, comme cela a été le cas de *Modern Family*,[409] mais également de *Will & Grace*, dont le spot *Vote Honey* (2016) entendait tenter d'augmenter le taux de participation à l'élection présidentielle de 2016. En outre, Julia Himberg fait mention d'une autre forme de militantisme médiatique, industrielle cette fois-ci. Elle la désigne sous l'appellation *under-the-radar activism*. Elle s'interroge quant aux stratégies mises en œuvre par les différents professionnels LGBTQ+ de l'industrie télévisuelle dans le but de permettre la représentation d'une plus grande diversité :

> This industry-wide engagement with diversity offers a moment to assess how openly lesbian and gay industry workers conceive of diversity and how those conceptions are embedded in their daily work. Rather than reviewing or critiquing the nature of representational diversity (what is seen on television), or debating the role of diversity in LGBT social movements, [Himberg] shows that diversity has both public and private definitions, depending on the stakeholder, the activist, and the cause. A behind-the-scenes view of television diversity creates a cross-sectional map that reveals a variety of hybrid, personal, and even subversive practices within the television industry.

<https://www.afa.net/the-stand/culture/2020/04/gay-dads-introduced-on-disneys-ducktales/> (consulté le 10 octobre 2020).

[406] NBC News, « Alabama Public Television Refuses to Air 'Arthur' Episode with Gay Wedding », 21 mai 2019, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/alabama-public-television-refuses-air-arthur-episode-gay-wedding-n1008026> (consulté le 10 octobre 2020).

[407] *Will & Grace*, « The Beefcake and the Cakebeef » (S09E14).

[408] *2 Broke Girls*, « And the Inside Outside Situation » (S05E04).

[409] Human Rights Campaign (HRC), « HRC's Modern Family Sweepstakes », 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=HXF1bu7zsJc> (consulté le 10 octobre 2020).
American Civil Liberties Union (ACLU), « Bringing Marriage to *Modern Family* », 16 mai 2013, <https://www.aclu.org/blog/lgbt-rights/lgbt-relationships/bringing-marriage-modern-family> (consulté le 10 octobre 2020).
Julia Himberg analyse en détail les deux campagnes de la *Human Rights Campaign* (HRC) et l'*American Civil Liberties Union* (ACLU), qui brouillent les frontières l'espace diégétique de *Modern Family* et le monde réel. Cf. Himberg, Julia, *The New Gay for Pay*, Austin, University of Texas Press, 2017, *passim*.

> Notably, these practices are strategically and purposefully hidden from public view, constituting what I call "under-the-radar activism."[410]

Par ailleurs, eu égard au sujet de ce travail de recherche, nous avons choisi de privilégier dans la mesure du possible les mobilisations qui ciblaient spécifiquement les séries télévisées. Nous avons volontairement omis d'étudier les campagnes de marketing politique. En effet, le paysage télévisuel s'est avéré un véritable champ de bataille où de nombreux spots pro- comme anti-gays ont été diffusés. À titre d'exemple :

> In 1992, for example, Christian conservatives placed antigay referenda on statewide ballots in Oregon and Colorado. They produced editorials, TV ads, billboards, and flyers that tried to convince voters that gays and lesbians were both powerful and sexually deviant and therefore didn't deserve to be included in antidiscrimination laws.[411]

Ce type de publicité partisane était fréquent, et a plus été utilisé par les conservateurs que par les militants LGBTQ+ car leurs organisations disposent de moyens financiers plus importants. Enfin, nous avons tâché de choisir quelques-uns des moments clés de l'histoire entremêlée des activismes médiatiques LGBTQ+ et conservateur. Nous sommes, évidemment, bien loin d'en avoir peint un portrait exhaustif car le format de ce travail de recherche ne nous le permet pas. Nous allons à présent nous arrêter sur quelques-unes des séries qui ont inauguré l'ère post-placard, et sur la manière dont elles ont assuré la transition d'un modèle de représentation à l'autre.

[410] Himberg, *op. cit.*, p. 79.
[411] Becker, *op. cit.*, p. 33.

I. 3. c) Séries de transition

Un article publié dans le magazine *Time* dix-huit ans après la diffusion du premier épisode de *Will & Grace* se remémore la série dans les termes suivants : « *Will & Grace*, for all it did in allowing people to understand and relate to gay people, is remembered less as a show than as a moment ».[412] Le journaliste sous-entend que le moment dont il est question est révolu, et que la série *Will & Grace*, bien qu'ayant marqué une étape déterminante dans l'histoire de la visibilité LGBTQ+ à la télévision, incarnerait un type de représentation aujourd'hui obsolète. Nous nous garderons d'émettre un avis aussi tranché, mais nous tâcherons de mettre en lumière quelques-unes des raisons qui pourraient le laisser penser. Cette série, dont nous avons choisi la première année de diffusion comme point de départ de ce travail de recherche, constitue l'une des séries les plus importantes parmi celles qui ont opéré le passage à l'ère post-placard. Comme le rappelle Kevin G. Barnhurst, le coming-out obéit à une progression ternaire : « Coming out proposes a before state (closeted), a liminal state (the threshold or passage for coming out), and an after state (out) ».[413] Selon cette conception, il est possible de considérer *Will & Grace* comme une série « liminaire », et c'est pour cette raison que nous avons choisi de la qualifier de « série de transition ». En effet, même si elle figure parmi les séries les plus marquantes qui ont inauguré l'ère post-placard, et donc initié un genre nouveau de représentations, *Will & Grace* conserve malgré tout quelques caractéristiques des séries de l'ère du placard. Par ailleurs, il importe de noter que le format de la série, qui lui a procuré un énorme succès, n'a pas véritablement été reproduit depuis. La série *Difficult People* (Hulu, 2015-2017), que d'aucuns ont légitimement comparée à *Will & Grace*, n'a pas du tout été couronnée du même succès que son prédécesseur :

> Sometime after the premiere of *Will & Grace* in 1998, but paradoxically possibly due more to the success of *Queer Eye for the Straight Guy* in 2004, the whole idea of a gay dude/straight ladies having a "special bond" got super-duper ruined. Everyone knew what

[412] D'addario, Daniel, « Will & Grace's Strange Reunion Shows Why the Show Faded Away », 27 septembre 2016,
<https://time.com/4509337/will-and-grace-reunion-vote-honey/> (consulté le 11 octobre 2020).
[413] Barnhurst, Kevin G, « Visibility as Paradox: Representation and Simultaneous Contrast. », Barnhurst, Kevin G. (dir.), *Media Q: Media/Queered: Visibility and its Discontents*, New York, Peter Lang, 2007, p. 3.

> a “fag hag” was and no one was too appropriately-embarrassed to say it out loud.[414]

Comme nous l’avons évoqué précédemment, l’année 1998 a enregistré une baisse soudaine et significative de la quantité de contenus gays à la télévision. L’échec commercial de la série *Ellen,* ainsi que le processus en trois temps identifié par Becker « innovation-imitation-saturation », alors dans sa troisième phase, avaient concouru à rendre les cadres des *networks* réticents et frileux vis-à-vis des contenus gays. C’est pourtant cette année-là qu’a commencé la diffusion de *Will & Grace* en prime-time sur NBC. Contrairement à ce que l’on pourrait imaginer, l’argument de vente utilisé auprès des cadres de NBC n’a pas été le caractère gay de la série : « Although *Will & Grace* debuted in September 1998, the series (at least as promoted in *TV Guide*) played down the gay angle in favor of highlighting Will and Grace’s friendship ».[415] Streitmatter, lui aussi, souligne que de nombreux commentateurs ont expliqué le succès de la série comme suit : « Observers said the primary reason for *Will & Grace*’s success was that the sitcom balanced gay Will with straight Grace ».[416] On peut déplorer la nécessité d’avoir assorti Will d’une « fille à pédés » (*fag hag*) parce qu’à l’époque un personnage gay, sans support hétérosexuel, n’aurait pas été admis dans une série diffusée en prime-time sur un des *networks*. Toutefois, la présence de Grace a rendu possible l’existence de la série. Cette dernière a vraiment fait figure de pionnière car elle a été la première série grand public à inclure dans sa distribution deux personnages principaux gays. Malgré cet aspect novateur, comme en témoigne la présence exceptionnelle de trois hommes hétérosexuels dans les trois premières minutes de l’épisode pilote, le public-cible de *Will & Grace* demeurait principalement hétérosexuel, et l’inclusion de Grace semble avoir été une des concessions indispensables pour que la série voie le jour. Cependant, contrairement à la plupart de celles qui l’avaient précédée, le parti-pris adopté par *Will & Grace* pour représenter ses personnages gays est moins hétérocentré. Nous avons analysé dans un sous-chapitre antérieur l’hétérocentrisme des séries de l’ère du placard, et en particulier des arcs narratifs de coming-out. Même si Grace est autocentrée, et que la série réduit parfois l’identité gay de Jack et de Will à un simple instrument de progression des arcs narratifs hétérosexuels, ces deux personnages ont une place aussi importante que leurs amies hétérosexuelles dans le

[414] Haggerty, Meredith, « Gay Dude/Straight Lady Friendships Are Back in ‘Difficult People’ (and No One Mention ‘Will & Grace’) », 12 août 2015, <https://www.vulture.com/2015/08/gay-dudestraight-lady-friendships-are-back-in-difficult-people-and-no-one-mention-will-grace.html> (consulté le 12 octobre 2020).
[415] Becker, *op. cit.*, p. 153.
[416] Streitmatter, Rodger, *From “Perverts” to “Fab Five”: The Media’s Changing Depiction of Gay Men and Lesbians,* New York, Routledge, p. 129.

schéma actanciel. La relation d'amitié des deux rôles-titres (et dans une moindre mesure de Karen et Jack) a donc initialement servi de prétexte pour vendre une série plus gay que toutes celles qui l'avaient précédée. Néanmoins, cette amitié, qui correspond à un modèle de relation bien connu qui unit un « pédé » (*fag*) à sa « fille à pédé » (*fag-hag*), permet aussi de donner à voir un système affectif qui transcende les conceptions conventionnelles et « hétéro-reproductives ».[417][418] De plus, si l'on estime que la transition amorcée en particulier par *Will & Grace* a contribué à matérialiser le coming-out des personnages gays à la télévision, alors il est évident que ces derniers ne sont pas sortis seuls du placard. En effet, plusieurs séries, comme *Roseanne*, avaient déjà utilisé les relations de complicité entre des femmes hétérosexuelles et des hommes gays afin de faciliter l'inclusion de ces derniers dans les récits, et l'on peut considérer que Grace a, elle aussi, servi à faciliter ce processus et rempli ce rôle d'adjuvant.

Will & Grace a donc contribué à assurer le passage de la télévision à l'ère post-placard, entre autres car elle a été la première série grand public à inclure dans sa distribution deux personnages principaux gays déjà hors du placard lorsque la diégèse commence. La série peut être qualifiée de post-placard à cet égard, mais aussi parce que, conformément à la définition de Becker, elle représente bien peu l'homophobie. Les seules occurrences d'homophobie frontale sont interpersonnelles, et non institutionnelles, et le plus souvent le fait de Karen Walker, alcoolique notoire et un des quatre personnages principaux. De fait, à titre d'exemple, Karen surnomme souvent Will et Jack « Mary »,[419] ou se prononce à plusieurs reprises contre le mariage gay. Toutefois, la série ne respecte pas le cahier des charges des séries post-placard en tout point car elle comporte malgré tout plusieurs scènes de coming-out et montre les personnages plus d'une fois dans des espaces communautaires, même s'il s'agit principalement de bars gays.

Même si « l'angle gay » de la série a été minimisé, elle fait aujourd'hui partie des quelques séries que l'on peut véritablement catégoriser comme « LGBTQ+ ». En effet, *Will & Grace* est restée sans pareil depuis sa diffusion car le modèle dominant en matière de représentation des personnages gays qui s'est imposé est l'intégration de l'un d'entre eux à une distribution d'ensemble. Cette formule éculée semble toutefois être en perte de vitesse

[417] Ruffolo, David V. *Post-Queer Politics*, New York, Routledge, 2016, p. xi.
[418] Pour plus d'information à propos des *fag-hags* et la dimension politique des liens qui les unissent à leur *fag*, voir Maddison, Stephen, *Fags, Hags and Queer Sisters: Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Basingstoke, Macmillan Press, 2000, *passim*.
[419] Le site dictionary.com définit cet emploi du nom propre Mary comme suit : « *Slang: Sometimes Disparaging and Offensive*. A term used to refer to or address a gay man (sometimes used facetiously) ». <https://www.dictionary.com/browse/mary> (consulté le 12 octobre 2020).

depuis quelque temps car un nombre croissant de séries comme *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—), *The Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix 2018—), ou *Sense8* (Netflix, 2015-2018) font figurer plusieurs personnages gays et LGBTQ+ parmi leurs personnages principaux et réguliers.

Onze ans après la diffusion de l'épisode final de la dernière saison de *Will & Grace*, NBC a décidé d'en relancer le tournage. L'appréciation de ce *revival* par les critiques fournit une preuve supplémentaire du caractère « transitionnel » de la série. Un article du *New York Times* au titre révélateur « Review: NBC's 'Will & Grace' Hasn't Changed. But the World Has » souligne que peu de modifications ont été apportées par rapport à la série originale, et que la raison d'être de cette résurrection est la suivante :

> The timing is still there, as is the wordplay pioneered by the creators, Max Mutchnick and David Kohan. Except for the pop-culture references and the smartphones, you could believe they've been waiting unchanged inside your TV for 11 years. […] I don't know if there's actually a pent-up demand for more "Will & Grace," beyond the nostalgia the NBC publicity machine has heroically tried to manufacture.[420]

Certains emploient des termes plus sévères : « For 'Will & Grace,' a long, slow slide into irrelevance »,[421] tandis que d'autres, au contraire, estiment que le retour de la série est plus que jamais nécessaire.[422] Les avis divergent, mais il convient de faire remarquer que si le premier épisode du *revival* a enregistré un record d'audimat avec plus de dix millions de téléspectateurs, leur nombre n'a fait que diminuer et est même passé sous la barre des deux millions au milieu de la dernière saison.[423][424] Le *revival* de *Will & Grace* n'aura pas été renouvelé après sa troisième saison.

---

[420] Poniewozik, James, « Review: NBC's 'Will & Grace' Hasn't Changed. But the World Has », 27 septembre 2017,
<https://www.nytimes.com/2017/09/27/arts/television/will-and-grace-review.html> (consulté le 12 octobre 2020).
[421] Gilbert, Matthew, « For 'Will & Grace,' a Long, Slow Slide Into Irrelevance », 28 janvier 2020,
<https://www.bostonglobe.com/2020/01/28/arts/will-grace-long-slow-slide-into-irrelevance/> (consulté le 12 octobre 2020).
[422] Reynolds, Daniel, « The *Will & Grace* Revival Isn't Just Nostalgia, It's Necessity », 7 septembre 2017,
<https://www.advocate.com/current-issue/2017/9/07/will-grace-revival-isnt-just-nostalgia-its-necessity>
(consulté le 12 octobre 2020).
[423] Thorne, Will, « TV Ratings: 'Will & Grace' Final Season Returns Low, 'Grey's Anatomy' Ticks Up », 25 octobre 2019,
<https://variety.com/2019/tv/news/tv-ratings-will-grace-final-season-premiere-1203383513/> (consulté le 11 octobre).
[424] TV Series Finale, « Will & Grace: Season 11 Ratings », 24 avril 2020,

Deux ans après le début de la diffusion initiale de *Will & Grace*, la chaîne payante du câble Showtime a lancé la diffusion d'une autre série gay : *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005).[425] Ces deux séries sont souvent comparées car elles ont coexisté dans le paysage télévisuel à la même période et constituent deux stratégies de représentation très différentes. L'un des reproches les plus fréquents formulés à l'endroit de la série de NBC porte sur la désexualisation de Will et de Jack, tandis que la toute première réplique prononcée dans *Queer as Folk* explique sans ambiguïté que : « The thing you need to know is: it's all about sex. It's true. In fact, they say men think about sex every twenty-eight seconds. Of course, that's straight men. With gay men it's every nine ».[426] Cette différence s'explique car *Will & Grace* est une sitcom diffusée en prime-time sur un grand *network*, alors que *Queer as Folk* est une comédie dramatique d'une chaîne payante du câble.

Malgré ces différences, *Queer as Folk* peut, à l'instar de *Will & Grace*, être considérée comme une série de transition du fait de la période à laquelle elle a été diffusée, mais aussi de son format. En effet, il s'agit d'un *ensemble show*, mais contrairement à ceux auxquels nous avons fait référence jusqu'ici, il se compose uniquement, à l'exception du personnage de Debbie, de personnages gays. Pour cette raison, *Queer as Folk*, peut, elle aussi, être étiquetée comme série LGBTQ+. Cette question de classification générique importe car il convient de distinguer les séries généralistes (qui font certes une place plus centrale à leurs personnages gays qu'avant) à thématique LGBTQ+ des séries que l'on peut qualifier véritablement de « séries gays ». S'il est devenu rare que les séries post-placard ne comportent pas de personnages LGBTQ+, ce simple fait ne saurait pour autant suffire à les caractériser comme « séries gays ».

La logique de représentation de *Queer as Folk* mêle, elle aussi, des éléments de la télévision du placard et de la télévision post-placard. Sa distribution composée de deux lesbiennes, d'une femme hétérosexuelle et de cinq hommes gays qui semblent tous hors du placard dès le début de la diégèse s'apparente plutôt à première vue au modèle post-placard. A priori, seul Justin, âgé de dix-sept ans, vit toujours chez ses parents et n'a pas fait son coming-out, mais celui-ci se produit dans les tous premiers épisodes. Toutefois, à plusieurs égards, la série conserve des propriétés de l'ère du placard. Premièrement, le contenu de la série s'inscrit dans une tradition politique explicitement identitaire, qui présuppose un rapport de conflictualité entre les personnages gays et leurs équivalents hétérosexuels. À vrai dire, le

<https://tvseriesfinale.com/tv-show/will-grace-season-11-ratings/> (consulté le 12 octobre 2020)

[425] La version américaine de la série *Queer as Folk* est un remake d'une série britannique de Russell T. Davies du même nom, dont la diégèse se déroule à Manchester. Elle a été diffusée sur Channel 4 entre 1999 et 2000.

[426] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).

portrait dressé de ces derniers est majoritairement défavorable : ils jouent principalement des rôles d'antagonistes, et sont souvent présentés comme les agents de l'homophobie. De plus, cette dernière n'est pas minimisée et ses occurrences sont nombreuses, tant au niveau interpersonnel qu'institutionnel. Du reste, le rapport de conflictualité précité se manifeste aussi dans les convictions du personnage de Brian Kinney, qu'il formule, non sans manichéisme, de la manière suivante : « There's only two kinds of straight people in this world: the ones that hate you to your face... and the ones that hate you behind your back ».[427] Enfin, bien que les personnages soient sortis du placard, la série complique la notion de « déplacardisation » (*outness*) de plusieurs manières et le placard refait surface à certains moments. Pour des raisons différentes, les parents de Ted et de Brian ignorent initialement l'identité sexuelle de leurs fils, elle leur sera révélée mais pas selon les modalités traditionnelles du récit de coming-out.[428] Par ailleurs, le placard d'Emmett connait une résurgence lorsque celui-ci, d'une manière qui n'est pas sans rappeler les thérapies de conversion, s'efforce de « redevenir » hétérosexuel.

Au vu de la définition de la série que nous venons de proposer, il parait légitime de s'interroger à propos du public visé par cette dernière. Showtime est une chaîne payante du câble, qui arborait le slogan ambitieux « No Limits » à l'époque de la diffusion de *Queer as Folk*. Son public-cible est par conséquent plus restreint que celui de NBC. Toutefois, il n'en est pas moins majoritairement hétérosexuel. Le portrait négatif que peint la série de ses personnages hétérosexuels pourrait donc sembler étonnant a priori. En effet, Esther Pereen affirme dans son article « Queering the Straight World: The Politics of Resignification in Queer as Folk », cité dans la thèse de Shane Grant, que la scène d'ouverture de la série « queerise » le public hétérosexuel de la série tout en créant une communauté de spectateurs :

> [T]he opening moments and Michael [Novotny]'s introduction […] serve the dual purpose of establishing the gay man as other while simultaneously including the viewer as a member of the show's community, effectively queering the audience. This queering is tempered, though, because our host is immediately made more palatable by his status as the boy next door. We aren't invited to view this show's world through the lens of a drag queen working in the club, a hypersexualized go-go dancer (whose tight-fitting shorts leave little to the imagination), or even a stereotypically effeminate figure.

[427] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).
[428] Brian fera son coming-out à son père, mais il ne saurait être qualifié pour autant de « traditionnel ».

> This strange, new (for the television) world where male-male sex and sexuality exist with fewer boundaries is framed for us by a seemingly "normal" individual.[429]

La logique de cette scène repose donc sur un processus d'altérisation et d'assimilation. Comme le souligne Grant, *Queer as Folk* peut être qualifiée de récit « homocentrique ». Toutefois, eu égard au contexte de diffusion, que nous avons détaillé plus haut, dans lequel elle s'inscrit, la majorité des spectateurs sont hétérosexuels et quelques dispositifs sont mis en place pour favoriser leurs processus d'identification à la série. Contrairement aux autres acteurs de la série, que la diffusion de *Queer as Folk* a fait connaître, le comédien qui incarne le rôle de Michael, Hal Sparks, avait déjà fait quelques apparitions dans d'autres séries, et son hétérosexualité était de notoriété publique. En effet, six mois avant le début de la diffusion de la série, Sparks avait fait savoir dans une interview publiée dans *TV Guide* qu'il redoutait que le rôle de Michael ne laisse penser aux spectateurs qu'il était gay.[430] Il a pris soin, non sans emphase, de dissiper toute ambiguïté. Cette donnée paratextuelle pourrait sembler anodine mais, toujours selon Grant, elle remplit une fonction cruciale vis-à-vis du public hétérosexuel :

> Sparks' presence as guide makes meeting all these gay characters potentially less threatening. […] In this case, they have a straight man playing a gay role (satisfying their political bend toward openmindedness) who introduces us to the hypersexual world of the nightclub (which conforms to stereotype). Whether the creators of QAF always wanted a publicly heterosexual actor for the role of Michael or not his role as narrator/host serves as a bridge over potentially troubling waters for SLUMPY viewers. [431]

Une autre scène, quelques minutes plus tard, poursuit un but similaire. Le personnage de Justin, un jeune garçon de dix-sept, encore vierge, y compris de culture gay, permet de faciliter le rapport d'identification des spectateurs hétérosexuels à l'univers diégétique de la série :

> For those viewers unfamiliar with this specific cultural milieu, […] Justin's experience as an outsider/newcomer provides wary or unsure

[429] Grant, *op. cit.*, p. 140-141.
[430] *Ibid*.
[431] Grant, *op. cit.*, p. 142. Voici comment Becker définit les spectateurs SLUMPY prototypiques : « an audience of upscale, college-educated and socially liberal adults ». L'acronyme SLUMPY signifie : « socially liberal, urban-minded professionals ». Becker, *op. cit.*, p. 81.

> (curious) viewers a character with whom they may empathize. Justin's virginity, both culturally and sexually, combined with his nervousness at having stepped into another culture whose standards, values, and rules are unfamiliar, actually further queers the audience in the fashion Peeren associates with Michael. Even though Justin has sex with Brian only minutes after meeting him (and only minutes after we have met both of them), Justin's narrative arc for the premier episode contains a major life event to which almost every viewer can relate: the first sexual experience. Arguably the first explicit depiction of sex on television between two men, QAF made the scene accessible to heterosexual audience members by framing it within a context familiar to almost every viewer while maintaining the promise made in the show's first line that the show is all about sex.[432]

L'emploi du terme « guide » par Grant pour désigner le rôle que joue le personnage de Michael vis-à-vis des spectateurs hétérosexuels est significatif ici. En effet, certains critiques ont chanté les louanges de *Queer as Folk* précisément parce que, contrairement aux séries qui l'avaient précédée, la série proposait une plongée en « eaux troubles », pour reprendre à nouveau le vocable employé par Grant, sans les balises habituelles destinées à rendre l'expérience de visionnage des spectateurs hétérosexuels plus confortable. Le titre d'un article du *New York Times* publié à l'époque est révélateur à cet égard : « TELEVISION/RADIO; In a Gay World, Without the Usual Guides ».[433] L'analyse des premiers épisodes de la série faite par la journaliste est moins fine que celle de Grant, et passe à côté des subtilités qui ont contribué à rendre possible l'existence de *Queer as Folk* dans le contexte industriel de diffusion que nous avons décrit plus tôt :

> Contrary to the hype, it's not the sex but the gay point of view that makes "Queer as Folk" so radical. The series is like nothing else on television because never before has a mainstream American series assumed the perspective of gay characters, making no concessions to straight viewers.[434]

[432] Grant, *op. cit.*, p. 143.
[433] James, Caryn, « TELEVISION/RADIO; In a Gay World, Without the Usual Guides », 3 décembre 2000, <https://www.nytimes.com/2000/12/03/arts/television-radio-in-a-gay-world-without-the-usual-guides.html> (consulté le 12 octobre 2020)
[434] James, *op. cit.*

Malgré tout, le propos de l'article n'est pas sans fondement, et *Queer as Folk* demeure une série résolument novatrice pour les raisons qui y sont énumérées. Malgré les concessions faites aux spectateurs hétérosexuels, les premières saisons de la série peuvent être qualifiées « d'homocentriques ». Néanmoins, il serait erroné de présenter la série comme un monolithe uniforme resté inchangé durant ses cinq saisons. En effet, avant le début de la quatrième saison, certaines des caractéristiques « homocentriques » qui avaient contribué au caractère transitionnel de la série sont devenues source de préoccupation pour Showtime, qui a décidé de changer d'approche et de cibler un public plus étendu et de déployer une stratégie moins conflictuelle :

> Prior to the start of season four in 2004, Robert Greenblatt, the new president of entertainment at Showtime, discussed the network's "relaunch" of *Queer as Folk*, including making the show more appealing to a "broader audience," reversing the previous philosophy of "No Limits," and catering to niche (e.g., gay, Hispanic, African-American) viewers with offerings targeted directly to them. […] But the new regime at Showtime, as well as a more conservative political climate under George W. Bush, seems to have fueled this pursuit of a more "mainstream" (read: assimilationist and/or straight) viewership, signaling a shift in the narrative from pride in a distinct and even angry queer culture to a much safer view of what it means to be gay: "Greenblatt acknowledged that less clubbing and more cuddling will appeal to more viewers" (Wallenstein). Ten years later, Ron Cowen admitted that "the issue of gay people assimilating into mainstream culture was starting to become very prominent… Do we assimilate? Do we stay in our gay community? Are we separatists?" (Goldberg).[435]

Nous affirmons que ce changement est intervenu car l'éthos post-placard et ses ambitions assimilationnistes, sans mettre fin tout à fait à l'ère du placard, ont fini par s'imposer de façon irréversible comme modèle dominant.

À ce jour, *Queer as Folk* demeure un objet singulier dans l'histoire des programmes télévisuels gays. Depuis sa diffusion, seule HBO s'est essayée à l'écriture d'une série selon la recette employée par *Queer as Folk*. Malgré les différences que nous avons déjà évoquées

[435] Sweeney, Gael, « Beyond Golden Gardenias: Versions of Same-Sex Marriage in Queer as Folk », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 76.

entre *Queer as Folk* et *Looking*, les deux séries se rapprochent par leur format d'*ensemble show* composé majoritairement de personnages gays :

> Haigh has now directed most of the first season of HBO's *Looking*, the first drama specifically about gay men since the demise of *Queer as Folk* in 2005. For while lots of TV dramas and comedies include gay characters—from *Will & Grace* and *Ugly Betty* to *Smash*, by way of *True Blood*, *Gossip Girl* and even *Downton Abbey—Looking* is the first drama since *Queer as Folk* specifically about the gay world and not heavily filtered for a mainstream audience.[436]

Même si les comparaisons entre les deux séries sont nombreuses, *Looking* a tâché de prendre le contrepied de *Queer as Folk* à certains égards, notamment en ce qui concerne la représentation des personnages racisés, mais malgré cela, elle n'a pas connu le même succès que son prédécesseur. Les raisons de l'échec relatif de *Looking* sont multiples, et nous affirmons qu'il s'explique entre autres car la période transitionnelle, qui avait rendu possible le succès de *Queer as Folk*, était révolue depuis longtemps au moment de la diffusion de *Looking*.

Queer as Folk est passée à la postérité, laissant un héritage culturel conséquent, et quinze ans après la fin de la dernière saison, la série continue de trouver un public. En 2018, *Entertainment Weekly* a réuni les acteurs de la série dans le but d'étudier, rétrospectivement, l'empreinte laissée par la série dans le paysage télévisuel. Scott Lowell, qui incarne le personnage de Ted Schmidt, déclare :

> We stopped making this like 90 years ago and people are still discovering it for the first time and think it's real. It's a wonderful tribute to Dan and Ron, and to all of the writers on the show, to our crew, to everybody that this thing felt, in an odd way, like docudrama.[437]

La remarque de Lowell est intéressante pour deux raisons. D'une part, elle indique que la série continue d'être populaire longtemps après avoir pris fin, que son contenu est toujours pertinent, même à l'ère post-placard où les personnages gays sont légion. Cela s'explique

[436] Gilbert, Gerard, « *Looking*: The First Drama about Gay Men since *Queer as Folk* », 26 janvier 2014, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/looking-the-first-drama-about-gay-men-since-queer-as-folk-9086537.html> (consulté le 12 octobre 2020).
[437] *Entertainment Weekly*, « Queer As Folk: Cast Reunions 2018 », 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=j-Sfw9givM8> (consulté le 12 octobre 2020)

notamment car *Queer as Folk* n'a pas connu d'équivalent véritable depuis sa diffusion. Par conséquent, la série jouit d'un statut unique dans l'histoire de la visibilité gay. En outre, le propos de Lowell est frappant parce qu'il laisse penser que le visionnage rétrospectif de la série a, d'une certaine manière, transformé la perception des spectateurs. Alors qu'au moment de sa diffusion initiale, le caractère exclusivement fictionnel de la série ne faisait aucun doute, notamment du fait de ses tendances spectacularisantes, le public d'aujourd'hui semble investir l'univers diégétique de *Queer as Folk* d'une charge documentaire, comme s'il s'agissait d'un docudrame. Ce brouillage générique peut certes s'expliquer du fait de l'unicité déjà mentionnée de cet artéfact culturel, mais aussi du fait que la série représente aujourd'hui, peut-être encore plus qu'à l'époque, une incursion en *terra incognita*. Cet aspect documentaire se trouve renforcé par le décalage dans le temps qui existe aujourd'hui entre la série et les spectateurs : « God knows the clothes and the hair styles have changed ».[438] Ce décrochage temporel, qui ancre la série dans un passé sémiotique révolu, contribue à donner à *Queer as Folk* un air de film d'archive. Enfin, même à l'époque, il était difficile de ne pas rapprocher certains éléments fictionnels de la série de faits réels. Par exemple, au cours de la cinquième saison, le référendum d'initiative populaire, *Proposition 14*, n'est pas sans rappeler l'Amendement 2 de 1992 dans le Colorado, et a préfiguré la *Proposition 8*, qui allait émerger trois ans après la fin de la diffusion de la série.

Certaines séries, comme *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) ou *Rick & Steve the Happiest Gay Couple in All the World* (Logo, 2007-2009), peuvent être comparées à *Queer as Folk* du fait de leur format, du nombre de personnages gays qu'elles donnent à voir, et de leur tendance à créer un univers utopique homocentré. Toutefois, il convient de les distinguer eu égard à leurs contextes de distribution distincts. *Noah's Arc* et *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* ont toutes deux été diffusées sur Logo, une chaîne gay, dont le public-cible est bien plus étroitement LGBTQ+ et favorable à l'affirmation sans remords d'un parti-pris homocentré qu'une chaîne comme Showtime. Ainsi, à part sur les chaînes gays comme Logo ou Here TV, les « séries LGBTQ+ » n'ont connu le succès que dans cette période que nous avons qualifiée de transitionnelle. Les tentatives ultérieures, qu'il s'agisse de *Looking* ou *Difficult People*, se sont toutes soldées par un échec commercial. Comme le souligne Himberg, dans un entretien avec le président du secteur divertissement de Showtime, Robert Greenblatt, il est peu probable de voir émerger à nouveau des *ensemble casts* majoritairement LGBTQ+ :

[438] *Ibid*.

> Greenblatt noted that with shows like *Queer as Folk* and *The L Word*, there was no doubt they would attract LGBT audiences. But he added that he does not think there will be future shows with ensemble casts of lesbian or gay characters. Rather, "as the world evolves," he said: You're seeing gay characters just part of the fabric of lots of shows and I actually think . . . it may be more reflective of the world . . . and may ultimately raise the consciousness of the world if they start to see gay characters in these worlds as just part of the world and not "oh look there's the gay character."[439]

Ainsi, le caractère transitionnel de ces deux séries est donc matérialisé par l'hybridité de leur modèle de représentation, imprégnées à la fois de placard et de post-placard, ainsi que par leur genre et leur classification générique LGBTQ+. Le déclin du placard est un processus lent et inachevé. Par conséquent, dans les faits, la plupart des séries post-placard continuent de présenter, à des degrés différents, des caractéristiques qui appartiennent à l'ère du placard. Pour autant, elles se distinguent des séries de transition évoquées ici car la stratégie qu'elles déploient consiste dans l'assimilation d'un personnage gay, souvent unique, à un univers diégétique avant tout hétérosexuel, et non dans la construction d'un monde utopique homocentré.

Dans cette première partie, nous avons tâché de retracer la généalogie du placard sous différents angles et dégagé des pistes de réflexion pour établir un continuum historique entre les ères placard et post-placard. À présent, nous allons évaluer si, au vu des avancées réalisées en matière de droits LGBTQ+, les séries post-placard reflètent, comme le dit Greenblatt, l'état du monde, si elles tiennent compte des processus d'assimilation, politique et narrative, et d'institutionnalisation des vies LGBTQ+, et le cas échéant, comment elles les représentent.

[439] Himberg, *op. cit.*, p. 46.

II. « MIGRATION SYMBOLIQUE » : ÉVOLUTION DES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DES IDENTITÉS GAYS

II. 1. Personnages gays : inclusion et diversité

II. 1. a) Question d'âge

Les séries post-placard tendent, comme l'a montré Becker, à minimiser l'importance du placard dans la formation identitaire de leurs personnages gays. Toutefois, cela n'est pas le cas de l'intégralité des personnages gays. En effet, le phénomène post-placard s'applique en premier lieu aux adultes âgés de 20 à 40 ans. Le recul du placard est moins marqué en ce qui concerne les adolescents et les hommes d'âge mûr. Ces personnages conservent une affinité particulière avec l'expérience du placard, mais pour des motifs distincts. Comme l'affirme Mareike Jenner, la représentation de la période de l'adolescence s'avère particulièrement compatible l'expérience du placard, et celle du coming-out :

> Teenageness is a significant "in-between" period, and teen drama deals with the stuff of adolescent anxiety: friendship, love, sex and impending adulthood' (2001, p. 42). Where sexual orientation and identity tends to be represented as relatively 'fixed' in most adult characters on television, teen soaps focus on characters that are still in the process of discovering and constructing their 'adult' identities.[1]

L'instabilité des identités adolescentes doit néanmoins être relativisée car dans la plupart des cas, leur trajectoire résolutive est orientée vers l'affirmation d'une identité immuable. L'argument que Dyer développe au sujet de la figure du *sad young man* correspond aussi bien à celle de l'adolescent :

> In other words, the mutability of sexual desire and identity, its unruly unsettledness, need not trouble the social order after all because it is only a function of youth when of course things are uncertain and up for grabs.[2]

[1] Jenner, Mareike, « We Need to Talk about Jack! On the Representation of Male Homosexuality in American Teen Soaps », Pullen, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Cultures*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 135.
[2] Dyer, *The Culture of Queers*, p. 132.

Si cette tendance s'est atténuée ces dernières années et que quelques adolescents dans les séries télévisées revendiquent désormais des identités moins binaires, plus fluides, elle n'en demeure pas moins majoritaire.

Si l'on associe aujourd'hui plus volontiers le placard à l'adolescence, ce n'était pas le cas au départ. Initialement, les représentations du placard et du coming-out étaient réservées aux adultes :

> The networks also played it safe by limiting the representation of gay men and lesbians in the early 1970s to adult characters, most of whom remain in the closet until their late twenties/early thirties. To avoid being accused of endorsing the gay lifestyle, prime time television rarely dealt with the topic of teen homosexuality before the mid-1980s.[3]

Dans les faits, l'adolescent gay n'est venu peupler durablement l'écosystème du *teen show* qu'à partir du début des années 1990 dans plusieurs séries marquantes de la décennie, notamment *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000), *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995), ou *Dawson's Creek* (The WB, 1998-2003). Dans les années 1980, leur existence avait surtout été cantonnée au téléfilm. Ces personnages sont apparus en premier dans les séries dramatiques. Quelques sitcoms ont choisi de les représenter mais seulement de façon marginale :

> Adults—fathers, mothers, and siblings—step out of the closet on situation comedies with more frequency than teenagers. Perhaps some feel it's too serious a subject for comedy and it's better left for made-for-TV movies and dramatic series like *Beverly Hills 90210* and *Dawson's Creek*.[4]

La gravité du traitement de l'homosexualité adolescente, que suggère Tropiano, s'explique notamment par son association longtemps systématique à l'expérience de l'homophobie et du harcèlement scolaire, surtout dans le sillage des meurtres de Matthew Shepard et de Latisha King. Comme l'affirme Walters : « It is only when we get to gay teens that we are allowed entrée into the persistence of homophobia and the difference sexual difference makes ».[5] Le harcèlement scolaire a longtemps été présenté comme consubstantiel de l'homosexualité adolescente, et l'expérience du coming-out comme une source de conflit familial entre les

[3] Tropiano, *op. cit.*, p. 174.
[4] Tropiano, *op. cit.*, p. 230.
[5] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 232.

garçons adolescents et leurs pères,[6] pétris de préjugés homophobes : « The central conflict typically involved the teen and his father, who always has the most difficulty accepting his son's homosexuality ».[7] Comme pour les récits de coming-outs adultes, la réaction des personnages hétérosexuels, et en particulier celle des parents, ainsi que leur trajectoire de conversion constituent le point de mire de l'arc narratif. Alors qu'au fil des années 1990, les récits de coming-outs adultes ont progressivement perdu leur charge sensationnaliste, cela n'a pas été le cas de ceux des adolescents, apparus plus tardivement.

Par ailleurs, comme l'affirme Raffi Sarkissian, les adolescents gays ont longtemps été représentés selon un modèle dichotomique : « Prior to Kurt, gay male teens on television were mostly depicted in two distinct ways: passing masculine […] or closeted effeminate […] ».[8] Malgré leurs différences, ces deux types de personnages avaient en commun de vivre dans le placard. D'après Sarkissian, le personnage de Kurt Hummel dans *Glee* (Fox, 2009-2015) a marqué un tournant dans la représentation de l'homosexualité adolescente :

> With a flamboyant fashion sense, effeminate mannerisms and witty banter, then, Kurt defies this binary by being unabashedly out and unapologetically colourful at the same time.[9]

Le recul du placard s'est donc avéré plus tardif en ce qui concerne les représentations adolescentes. Pour mémoire, nous avions situé le début de cette transition en 1998 pour les personnages adultes. Nous allons à présent analyser si, contrairement à celles que nous avons décrites jusqu'ici, les séries adolescentes de notre corpus présentent des traits distinctement post-placard.

Même si ce n'est pas le cas de *Glee* ou de *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), qui maintiennent toutes deux l'association systématique longtemps opérée entre homosexualité adolescente et harcèlement scolaire, plusieurs séries post-placard s'en éloignent. *United States of Tara* (Showtime, 2009-2011) en est un exemple. La série comporte plusieurs adolescents LGBTQ+ mais aucun d'entre eux n'est représenté comme victime de harcèlement scolaire. Même Lionel, qui assume son homosexualité sans concessions, et milite avec succès au sein

[6] Tropiano souligne : « The majority of gay teenagers on television are males who are non-stereotypical in appearance and behavior. In an obvious attempt to challenge their audience's pre-conceived ideas of what a homosexual looks and acts like, these guys are usually athletes (which, ironically, makes it tougher for them to come out to their friends, who tend to be more homophobic than most) ». Tropiano, *op. cit.*, p. 190.
[7] Tropiano, *op. cit.*, p. 187.
[8] Sarkissian, Raffi, « LGBT Teen Narratives on Glee », Pullen, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Cultures*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 148.
[9] *Ibid*.

de l'école pour la création d'une association LGBTQ+, n'en est pas la cible.[10] En réalité, c'est plutôt Lionel qui, dans certaines interactions avec d'autres élèves, est présenté comme tyrannique. De la même manière, les adolescents LGBTQ+ de *Faking It* (MTV, 2014-2016) ne subissent pas de voies de fait. Cela s'explique avant tout du fait de la situation géographique de l'établissement scolaire qu'ils fréquentent. La ville d'Austin, au Texas, est connue pour être une enclave « libérale », au sens anglophone du terme, dans un État majoritairement conservateur et largement acquis au Parti républicain. Le seul personnage faisant figure de bourreau est Lauren Cooper, la demi-sœur d'Amy, qui est lesbienne. Lauren, dont les opinions conservatrices font d'elle une marginale dans cet environnement, déplore le fait de fréquenter cette école et affirme que dans n'importe quel autre lycée du Texas, elle serait populaire. Elle manifeste souvent son hostilité envers les élèves LGBTQ+ mais ses propos et ses actions sont rendus bénins par le climat de tolérance de l'école, et de la ville. Dans le premier épisode de la saison 2, Lauren est « outée » comme intersexe par son ancien petit ami.[11] Ainsi, le seul agent de harcèlement scolaire du lycée de Hester, que les personnages fréquentent, s'avère appartenir, elle aussi, à la communauté LGBTQI+, ce qui la rend d'autant plus inoffensive. *The Real O'Neals* (ABC, 2016-2017) pousse plus loin la dissociation de l'homosexualité adolescente et du harcèlement scolaire. Inscrit dans un établissement catholique, Kenny s'attend à en être victime. Il n'est pas le seul. Alors qu'il s'apprête à prendre le chemin de l'école, ses proches lui recommandent d'être sur ses gardes et lui expriment leur soutien pour l'aider à faire face à aux difficultés qui, selon eux, l'attendent. Lorsque Kenny arrive à l'école, il ne subit aucune homophobie de la part de ses camarades. Il est, en réalité, le seul à s'auto-désigner au moyen d'une invective homophobe :

> ÉLÈVE : Hey Kenny, I hear you're…
> KENNY : A fag? What? I know that's what you're all whispering about me.
> ÉLÈVE : I was going to say, I hear you're running for treasurer.[12]

Il est immédiatement convoqué dans le bureau du proviseur adjoint du lycée, qui le réprimande sans le punir. Plus tard dans l'épisode, Kenny est à nouveau convoqué et il y retrouve Jimmy, son grand frère, cette fois-ci. Alors que son aîné se voit sanctionné d'une exclusion temporaire pour avoir frappé un autre élève à tort car il pensait que ce dernier avait importuné son petit frère, Kenny, quant à lui, ne parvient pas, malgré ses efforts, à être

[10] *United States of Tara*, « Trouble Junction » (S02E02).
[11] *Faking It*, « The Morning Aftermath » (S02E01).
[12] *The Real O'Neals*, « The Real F Word » (S01E04).

renvoyé chez lui, bien qu'il ait fait circuler une fausse rumeur à propos d'une de ses camarades. Sans grande subtilité, le proviseur adjoint lui laisse entendre que du fait de son orientation sexuelle, il jouit désormais d'un statut privilégié et mérite en conséquence un traitement de faveur. Ces trois séries obéissent à des logiques de représentation post-gay selon lesquelles les adolescents gays ne sont plus des victimes, et l'homophobie à laquelle ils sont confrontés est soit inoffensive, soit imaginaire. Au contraire, l'axe binaire bourreau/victime a été déstabilisé, et il arrive que les adolescents gays, sans devenir pleinement des tortionnaires, aient maintenant des gestes et des paroles tyranniques ou moralement répréhensibles.

En outre, si les représentations de l'homosexualité adolescente ont longtemps conservé une affinité particulière avec les tropes du placard et du coming-out, les séries post-placard récentes que nous venons d'évoquer s'en défont peu à peu. La seule d'entre elles à comporter une scène de coming-out qui revêt une allure traditionnelle est *The Real O'Neals*. Toutefois, imprégnée de l'esprit post-placard, celle-ci intervient dès le premier épisode, et le plus clair de la série s'intéresse à la vie de Kenny après son coming-out.[13] Il est issu d'une famille irlandaise-américaine catholique, et sa mère, particulièrement pratiquante et dévote, peine initialement à accepter l'homosexualité de son fils. Les modalités du coming-out sont intéressantes et méritent mention. Chaque membre de la famille O'Neal confesse un secret jusqu'alors inavoué : les parents admettent qu'ils divorcent, Jimmy fait savoir qu'il est anorexique, Shannon avoue un larcin, et Kenny annonce qu'il est gay. Alors que l'épisode laisse présager, selon une logique post-gay, que la sortie du placard de Kenny ne mérite pas plus qu'on s'y attarde que les autres informations que ses proches ont rendues publiques. Néanmoins, la réaction de sa mère Eileen n'est pas conforme à la réaction habituelle des parents dans les séries post-placard :

> And almost to a one, these kids are greeted with positive embraces or a tepid "who cares?" […] When there is any struggle, it is quickly surmounted. In *Glee*, the coming out of the fashionable and effete Kurt is the inevitable waiting to happen. Even though he encounters some resistance from his manly single dad, a few episodes bring our boy thoroughly into the fold of both family and friends. Dad gets a serious life lesson in the process and becomes embarrassingly gay-positive to boot.[14]

[13] *The Real O'Neals*, « Pilot » (S01E01).
[14] Walters, *op. cit.*, p. 40-41.

Le coming-out de Kenny demeure donc un événement, et la série donne à voir, comme cela a longtemps été le cas, les difficultés d'Eileen ainsi que sa trajectoire de conversion. Toutefois, eu égard au genre de la série, les traits traditionnels que revêt cet arc narratif sont très largement affranchis de la pesanteur habituelle du récit de coming-out. En effet, comme l'affirme Tropiano, les sitcoms ont été plus frileuses à l'idée de se saisir du thème de l'homosexualité adolescente. Le personnage d'Eileen est présenté comme imparfait, pétri de contradictions, et est humanisé, notamment par l'introduction d'autres catholiques plus dogmatiques et traditionnalistes, contre lesquels elle est amenée à défendre Kenny. La trajectoire de conversion d'Eileen est aussi religieuse car, sans abandonner sa foi, cette dernière parvient au fil des épisodes, à concilier ses fermes convictions religieuses et les intérêts de son fils tout en mettant en lumière ce qu'elle considère comme les hypocrisies de l'institution cléricale. *Faking It* propose un type de représentation plus complexe et moins uniforme. La série comporte divers personnages principaux LGBTQ+ : Shane est gay, Amy est lesbienne, Noah est gay et trans*, et Lauren est intersexe. Certains, comme Shane, sont hors du placard dès le début de la diégèse, d'autres ne le sont pas. La réaction des parents de Karma, qui se fait passer pour lesbienne au début de la série pour devenir plus populaire, est conforme à la description de Walters. Par contraste, lorsque la mère d'Amy apprend à sa plus grande stupéfaction que sa fille est lesbienne, elle reste coi et quitte les lieux.[15] Cependant, comme la série marginalise Lauren pour ses opinions conservatrices, elle présente la réaction de la mère d'Amy comme décalée et anticonformiste. Ainsi, *Faking It* fait une place irrégulière au placard. L'exemple de *United States of Tara*, cité par Walters, correspond au schéma post-placard :

> For the boys of *Glee* and *The United States of Tara*, their gayness is an open secret: the audience knows full well that these adorable teens are a bit (well, a lot) sissified, and while the parents may be in some degree of denial, it is hard to imagine they are completely in the dark.[16]

Le terme *sissified* s'applique à Kurt de *Glee* mais convient mal au personnage de Marshall dans *United States of Tara*. Contrairement à Kurt, Marshall n'est pas particulièrement efféminé, et le codage de son identité gay obéit moins au script habituel. Marshall est avant tout présenté comme un adolescent socialement gauche, et marginal par ses goûts : il aime le

[15] *Faking It*, « Homecoming Out » (S01E02).
[16] Walters, *op. cit.*, p. 41.

jazz et les vieux films. Son homosexualité semble effectivement n'être un secret pour aucun des membres de sa famille. Le coming-out de Marshall ne constitue pas un événement prémédité et n'est pas présenté sous les traits spectacularisants habituels. Lorsque Marshall annonce à son père qu'il est gay, ce dernier se contente de lui répondre : « good », et lui demande ensuite s'il souhaite qu'il lui rapporte un burger du *diner* où il se rend.[17] Par ailleurs, Marshall est présenté avant tout comme un marginal. Son homosexualité n'est qu'un des nombreux aspects qui le distinguent de ses pairs. Son goût des vieux films, de la musique jazz, sa chambre toujours bien rangée, son souci des fautes d'orthographe dans le journal, qu'il semble être le seul à lire, l'éloignent de la figure prototypique de l'adolescent. La construction de son identité gay est empreinte de réflexivité. Par exemple, alors que son ami Lionel semble embrasser un script identitaire formaté sans recul critique, Marshall, quant à lui, s'interroge et se sent marginal y compris par rapport aux autres gays. Après avoir consenti à accompagner Lionel pour s'adonner à la pratique du *cruising* dans un parc, Marshall rencontre son voisin, un homme gay plus âgé, et se ravise :

> MARSHALL : I actually liked the World War I museum. I can never go back there. I've ruined World War I for myself. I don't know how to be gay. I used to think that I was something else, like they'd make a whole new category for me. I like guys, but I like old films just as much. I don't know what to call that.
> TED : I think it's still called "gay". When I was young, cruising's what we all did. I was so full of shame and anger. My therapist called it "shanger". Is that what it feels like to you?
> MARSHALL : I'd really rather not have to use a word called "shanger".
> TED : Wouldn't you rather fall in love, Marshall? Wouldn't you rather be 16 and in love? I marched on Washington and shopped on Christopher Street so you'd have the choice to do that instead of, you know, going to that park and getting off on servicing strangers.[18]

Cette conversation intergénérationnelle révèle que, selon Ted, le *cruising* serait une pratique d'un autre âge, dans tous les sens de l'expression. Son affirmation laisse entendre que les avancées de la cause LGBTQ+ auraient rendu obsolète la nécessité de cette pratique sexuelle, et que l'amour qu'il encourage Marshall à chercher, n'existait pas de son temps. Marshall

[17] *United States of Tara*, « You Becoming You » (S02E04).
[18] *United States of Tara*, « Open House » (S02E10).

semble pris en étau entre les prescriptions de son ami Lionel quant à la meilleure façon d'être gay, celles de son voisin Ted, et ne s'identifie ni à l'un, ni à l'autre. Ainsi, dès 2009, le personnage de Marshall prenait le contrepied de la dichotomie énoncée par Sarkissian. Il convient donc de relativiser le rôle charnière joué par Kurt Hummel dans *Glee* car le personnage de Marshall déstabilise et problématise au moins autant les récits d'homosexualité adolescente qui l'ont précédé.

Le recours à la métaphore du placard pour désigner les stratégies d'affirmation de soi des adolescents gays est parfois problématique et dénote une conception essentialiste de la sexualité. En effet, le placard consiste dans la dissimulation active et consciente d'une information connue de celui qui l'habite. Contrairement à celles des adules, les identités gays adolescentes ne sont pas fixes et, souvent, les séries donnent précisément à voir leur formation. Ainsi, peut-on assimiler le processus de questionnement identitaire de Marshall à un placard ? Le cas de Justin Suarez, dans *Ugly Betty*, pose cette question. Au moment où la série débute, Justin est encore un enfant. Si son allure féminine, son goût pour la mode et pour les comédies musicales sont autant de signifiants communément associés à l'homosexualité masculine, Justin ne semble pas penser son identité en ces termes. En effet, ce sont plutôt les adultes de son entourage qui, notamment en louant sa bravoure, projettent sur lui un script identitaire gay. Par conséquent, l'appréciation de Sarkissian du personnage de Justin est quelque peu hâtive lorsqu'elle le qualifie de « closeted effeminate ».[19] En réalité, le placard ne rattrape véritablement Justin qu'à l'épisode 6 de la saison 4 lorsqu'il prononce l'énoncé « I'm not gay » :

> HILDA : What you did up there took guts. Honey, you know I love you, right? No matter who you are. So what those kids are saying about…
> JUSTIN : Mom, it's a joke. I'm just playing along. I'm not gay.[20]

À ce moment-là de la série, Justin est devenu adolescent et les expériences qu'il fait se conforment au traitement conventionnel de l'élaboration des identités gays adolescentes dans les séries télévisées qui ont précédé *Glee* : Justin se prend d'affection pour un de ses camarades et fait l'expérience du harcèlement scolaire. Ainsi, lorsqu'il prononce « I'm not gay » dans ce contexte, l'énoncé performatif matérialise un placard, au moins dans l'esprit des spectateurs. Cependant, Justin ne formalisera pas de coming-out, ni ne prononcera les mots

[19] Sarkissian, *op. cit.*, p. 148.
[20] *Ugly Betty*, « Backseat Betty » (S04E06).

habituels « I am gay ». La trajectoire identitaire de Justin fait écho au propos développé par Marlon B. Ross dans « Beyond the Closet as Raceless Paradigm » :

> Another informant says, "So I didn't have to come out. All the family knew. So it was no big deal." In such statements, the emphasis is not on a binary of secrecy versus revelation but instead on a continuum of knowing that persists at various levels according to the kin and friendship relations within the community. Although sometimes imprecisely referred to as an "open secret," such attitudes express instead a strong sense that it is impossible not to know something so obvious among those who know you well enough. In such a context, to announce one's attraction by "coming out" would not necessarily indicate a progress in sexual identity, and it would not necessarily change one's identity from closeted to liberated as conceptualized in the dominant closet narrative.[21]

Le refus de Justin d'accomplir le rite de passage du coming-out peut donc s'interpréter de cette manière. Au lieu d'appliquer ici la métaphore du placard, et ce qu'elle emporte de secrets et de divulgations, à la stratégie, peut-être pouvons-nous inscrire la formation de l'identité de Justin dans le *continuum of knowing* auquel il est fait référence dans cette citation. Cette analyse demeure malgré tout problématique, elle aussi, car elle fait reposer l'accès à la connaissance de l'identité gay de Justin sur des associations interprétatives stéréotypées. En effet, quel comportement lit-on comme signifiant absolu d'une telle identité afin qu'il soit impossible aux proches, comme l'affirme Ross, de ne pas savoir ?

Walters cite, elle aussi, *Ugly Betty* dans une énumération de séries dans lesquelles les réactions parentales à l'homosexualité adolescente se font prétendument sans accroc :

> Whether in *Ugly Betty* or *Glee* or *Brothers and Sisters* or *The Good Wife* or *Desperate Housewives* or any number of films with the obligatory gay character, hip acceptance and blasé embrace are the rule, not the exception. In most of these worlds, the parents and other family members are benignly embracing of the production of queer families.[22]

[21] Ross, Marlon B., « Beyond the Closet as Raceless Paradigm », Johnson, E. Patrick, Henderson, Mae G. (dir.), *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 180.
[22] Walters, *op. cit.*, p. 233.

La série s'avère plus complexe que cela. Dans la première saison, lorsque les parents de Justin se remettent ensemble, son père Santos refuse d'accepter son fils tel qu'il est :

> SANTOS : Yo. What do you say we go outside, get some fresh air, toss a football.
> JUSTIN : We're doing the tree.
> SANTOS : Yeah, well, give the glitter a rest. Come on, come out and be a normal kid for an hour.
> DANIEL : If Justin deserts me now, the tree will end up looking like overdressed firewood. I need Justin's eyes. He's got a gift.
> SANTOS : There's other things he can learn. Things no one's teaching him in this house.
> HILDA : What's that supposed to mean
> SANTOS : Just what I said. Who the Hell is taking him to fabric stores.
> HILDA : I am. Come here. […]
> SANTOS : If his own family does not put a stop to this. I am.
> HILDA : A stop to what? He is comfortable with who he is, and so am I. If you've got a problem with him or with us, then you don't belong here.
> SANTOS : So you call all the shots. Is that it? Ok *jefe. Adios*. Don't say I didn't try

La réaction de Santos n'a rien de l'acceptation blasée à laquelle Walters fait référence. Il faudra quelques épisodes à Santos pour renoncer à changer son fils, et ainsi achever sa trajectoire de conversion. Emily W. Kane a révélé, dans le cadre d'entretiens qualitatifs, que les pères se sentaient souvent personnellement responsables de l'élaboration de la masculinité de leurs fils, et qu'ils estimaient que leur action parentale, contrairement à ce qu'affirment les discours essentialistes, exerçait une influence déterminante sur la définition de leur orientation sexuelle :

> Cameron seems to imply that he could prevent this unwanted outcome by carefully attending to what Ethan is allowed to play with and carefully crafting his masculinity. Jerome noted that he would see it as a failure if Jack turned out to be gay, as he is "raising him to be a boy, a man." The linking of gender performance and sexual orientation, coupled with the assumption that parental action can control both, is

> evident in Jerome's comment as well as Cameron's fear that playing with toys "meant for girls" might cause Ethan's sexual orientation to "get screwed up." These connections were evident only regarding sons […].[23]

Le passage des adolescents gays à un mode de représentation post-placard s'est fait de façon différée, et ne semble pas être un processus achevé. Toutefois, les modalités de représentation des identités gays adolescentes ont évolué, et l'on observe un recul net du placard ainsi qu'une diversification générique : l'homosexualité adolescente semble être devenue un sujet suffisamment anecdotique pour être abordé dans une sitcom.

Les hommes d'un âge avancé ont, quant à eux, des raisons différentes de ne pas être aussi affranchis du trope du placard que les personnages gays âgés de 20 à 40 ans. Selon une logique post-gay, les hommes gays plus âgés sont censés avoir vécu dans une société plus homophobe, ce qui explique que la plupart d'entre eux ne soient pas sortis du placard. S'il est peu fréquent que soient représentés les hommes gays de plus de 40 ans, il est encore plus rare que ces derniers soient sortis jeunes du placard. La plupart du temps, ces personnages viennent de faire, ou s'apprêtent à faire le coming-out, et le récit porte sur la réaction de surprise de leur entourage, ainsi que sur leurs premiers pas dans le monde gay. Le déclin du placard est donc moins prononcé pour ces personnages que pour leurs équivalents plus jeunes, notamment parce qu'ils y ont vécu le plus clair de leur vie.

L'accès des personnages gays d'un certain âge à la représentation dans les séries télévisées est lui aussi plus tardif. Les premiers personnages qui ont percé le voile de l'invisibilité étaient invariablement jeunes.

> For a while, TV has preferred to only depict gay guys who are young, like the high school crooners of *Glee* and the 30-something "Lost Boys" of *Queer as Folk*. But now it seems older gay men are finally getting their moment on the small screen.[24]

En effet, le schéma de représentation de ces hommes gays a longtemps obéi à une logique binaire : « The abject invisibility of gay men as 'elders/seniors' or the pathologizing hyper-visibility of 'older' gay men as stereotypical sexual predators has permeated the televisual

[23] Kane, Emily W., *The Gender Trap: Parents and the Pitfalls of Raising Boys and Girls*, New York, NYU Press, 2012, p. 100.
[24] Villarreal, Daniel, « Older Gay Men Are Sort of Having a Moment on TV Right Now », 14 septembre 2018, <https://hornet.com/stories/older-gay-men-tv/> (consulté le 10 octobre 2020).

landscape ».[25] Quelques-uns de ces personnages avaient tout de même émergé de manière ponctuelle et défié cette tradition, comme dans *Roseanne* (ABC, 1988-1997), ou *Mission Hill* (The WB, 1999-2002) mais ils étaient rares et ne se voyaient le plus souvent accorder qu'une place périphérique.

Le manque de représentation de personnages gays d'âge avancé s'explique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le caractère intersectionnel de l'identité des hommes gays de plus de 40 ans a constitué une contradiction que les séries télévisées, même post-placard, ont mis longtemps à surmonter :

> In the popular imagination, a powerful combination of ageism and homophobia has rendered the lives of gay and lesbian elders all but unthinkable. It is easy to do the math. If seniors are perceived to be asexual (or at least no longer sexual), and gay men and lesbians are primarily defined by their sexuality, then seniors, by definition, cannot be gay or lesbian.[26]

Les personnages gays se sont longtemps vus assigner deux rôles opposés. Soit ils se caractérisaient par leur déviance sexuelle, soit ils se voyaient désexualisés et présentés comme des gays abstinents. Ce n'est qu'à partir de la diffusion de *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) que les séries télévisées ont dépassé ce modèle binaire. Toutefois, si la sexualité des personnages n'y est nullement décrite comme pathologique, il n'en est pas moins que ces derniers se définissent comme hypersexuels, comme en témoigne la réplique d'ouverture de Michael : « It's all about sex ».[27] Ce même épisode contient également une scène de sexe entre Justin et Brian devenue culte depuis lors. L'acteur Gale Harold, qui incarnait Brian Kinney, souligne à l'occasion de la réunion des acteurs organisée par *Entertainment Weekly* : « [That scene] kind of opened the door psychologically to whatever would happen next ».[28] Les termes employés par Harold évoquent la métaphore du placard, et il est vrai que, comme nous l'avons affirmé dans une sous-partie antérieure, *Queer as Folk* a marqué une transition, en particulier en ce qui concerne la représentation de la sexualité des personnages gays.

L'hypersexualisation des personnages n'est toutefois pas uniforme. Ted et Vic, les aînés, reçoivent en effet un traitement quelque peu différent de celui des plus jeunes :

---

[25] Johnson, *op. cit.*, p. 227.
[26] Knauer, Nancy j., *Gay and Lesbian Elders: History, Law, and Identity Politics in the United States*, Burlington, Ashgate, 2011, p. 6.
[27] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).
[28] Entertainment Weekly, « Queer As Folk: Cast Reunions 2018 », 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=j-Sfw9givM8> (consulté le 12 octobre 2020)

> One need only look at the characters Ted Schmidt and Vick Grassi on the wildly popular Showtime production *Queer As Folk*. Ted is introduced as the "old one" who is constantly rejected by men at gay clubs on the series and eventually falls into an addiction to crystal meth. Meanwhile Vic, a gay elder, suffers from the combination of being perceived as elderly and thus valueless (except to his sister), a perception that is complicated by the pathologizing forces of his HIV positive status. Thus in this example, we see the predictable consequences of aging in the gay community—one either turns to drugs to obtain the popularity denied them or has plastic surgery, suffers the indignity of "pity sex" (as happens with Ted over Seasons one through five) or one dies a slow, marginalized death of invisibility and disease (as happens with Vic in Season four).[29]

La seule exception à l'abstinence romantique et sexuelle de Vic intervient au cours de la troisième saison, lorsque celui-ci rencontre Rodney, un homme séropositif du même âge. La diégèse mène les amants à se pacser puis à emménager ensemble, au grand dam de Debbie. Peu de temps après cela, Vic décède de complications liées à sa séropositivité. L'exploration de cet arc narratif est superficielle, et à l'inverse des autres personnages, représentés dans de nombreuses scènes de sexe plus ou moins explicites, Vic et Rodney sont interrompus par les irruptions intempestives de Debbie ou bien se contentent d'échanger quelques chastes baisers. En outre, au cours de la saison 2, Emmett vit également une relation pendant quelques mois avec un vieil homme riche : George. Comme c'est souvent le cas des représentations de relations d'hommes gays d'âges différents, le début de leur relation s'inscrit dans un contexte d'amour vénal. Emmett, alors acteur de films pornographiques, refuse toutefois de monnayer ses faveurs de cette manière. Il continue à fréquenter George, avec lequel il tisse une relation étroite et intime, puis finit par devenir son amant. Malgré la différence d'âge qui sépare Emmett de George et la courte durée de leur relation, la série ne la discrédite pas et ne la tourne pas non plus en ridicule. En effet, les sentiments qu'ils partagent semblent sincères, et George, même s'il est généreux avec Emmett, ne correspond pas à la figure du *sugar daddy*[30].

Le plus souvent, les relations intergénérationnelles sont présentées à travers le prisme d'un échange de services, sans qu'il s'agisse nécessairement de sexe, et décrites comme un

[29] Johnson, Michael Jr., « Race, Aging, and Gay In/Visibility on U.S. Television », Macey, Deborah A., Ryan, Kathleen M., *Television and the Self: Knowledge, Identity and Media Representation*, Lanham, Lexington Books, 2013, p. 230.

[30] Le mot « micheton » existe en français mais il est désuet et n'a pas exactement les mêmes connotations que *sugar daddy*.

arrangement transitoire ou un succédané de relation amoureuse. Dans l'épisode 6 de la saison 12 de *Will & Grace* (NBC, 1998-2006), Will rencontre Alan, un chirurgien esthétique plus âgé, à un vernissage.[31] Dès leur première interaction, Alan offre un des tableaux, apparemment assez onéreux, à Will. Dans les scènes suivantes, Alan couvre Will de cadeaux divers. Ce dernier, initialement ignorant des motivations d'Alan, se rend à l'évidence lorsque ses amis lui font remarquer que leur relation s'apparente au modèle *sugar daddy*/*toy boy*.[32] Will décide alors de tirer la situation au clair en interrogeant Alan. Ce dernier rejette les insinuations portées par Will et le congédie. Ils se croisent plus tard dans la galerie d'art où ils s'étaient rencontrés. Alan y est accompagné de Sebastian, le « remplaçant » de Will. Cette scène confirme que les soupçons de Will étaient fondés, et qu'Alan convoite effectivement des proies plus jeunes, qu'il gâte pour obtenir leurs faveurs sexuelles. La possibilité que Will puisse être attiré par Alan est présentée comme impensable tout au long de l'épisode. Lorsque Will prend conscience des ambitions d'Alan, il lui fait savoir qu'il ne voudrait pas que ce dernier se méprenne en imaginant que Will, en acceptant sa générosité, manifeste quelque consentement à avoir des rapports sexuels. À la fin de l'épisode, Alan dit à Will que, quoi qu'il en soit, il commence à se faire vieux pour espérer jouer les gigolos. Cette réplique perturbe Will de façon manifeste, lequel se demande alors : « How did this happen? When did I get too old to be a boy toy? ». Ce questionnement, engendré par les mots jeunistes d'Alan, fait écho à l'affirmation de Johnson, selon laquelle :

> Gay men are considered older much sooner than in non-gay culture. A cursory look at mass media reveals this fact. "Glossy gay news magazines consistently feature young men on the covers, and gay pornography treats older men as a marginalized fetish."[33]

Le dernier épisode de la saison 1 de *Queer as Folk* traite précisément de ce sujet.[34] Brian Kinney, le bourreau des cœurs de la série, atteint l'âge fatidique de 30 ans. Sachant à quel point ce dernier appréhendait cette échéance, ses amis lui organisent une cérémonie d'enterrement afin qu'il puisse faire ses adieux à la vie qu'il a menée jusqu'alors et à son corps d'éphèbe. L'exécution de cette facétie provoque l'hilarité générale et un sentiment de mal-être palpable chez Brian.

---

[31] *Will & Grace,* « A Gay/December Romance » (S06E12).
[32] On nous pardonnera encore une fois les anglicismes. De même que le mot « micheton » existe, comme nous l'avons évoqué plus haut en note de bas de page, le mot « michetonneur » existe, mais ne traduit pas vraiment *toy boy*. On trouve aussi *sugar baby*, mais l'expression a tendance à être réservée aux jeunes femmes.
[33] Johnson, *op. cit.*, p. 232.
[34] *Queer as Folk*, « Full Circle » (S01E22).

Les hommes gays d'un certain âge, lorsqu'ils ne sont pas condamnés à l'annihilation symbolique, se voient donc presque systématiquement désexualisés. *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), et *Grace & Frankie* (Netflix, 2015—) font partie des rares séries à faire figurer parmi leurs personnages principaux des hommes gays d'un âge avancé. Saul Holden, Robert Hanson et Sol Bergstein ont tous trois entre 65 et 75 ans dans la diégèse, et sont encore dans le placard au moment où celle-ci débute. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les personnages d'âge mûr conservent une affinité particulière avec l'expérience du placard car ils ont grandi et vécu dans un climat d'homophobie généralisée dans le contexte duquel le placard faisait office de dispositif de dissimulation et de protection privilégié. Comme l'affirme Walters : « For older folks, coming out still remains a more tortuous process, at least in the world of popular images ».[35] Saul Holden incarne cette difficulté avec justesse. Sa trajectoire narrative est profondément marquée par l'empreinte du placard. Jusqu'à la fin du dernier épisode de la première saison, aucun doute ne semble planer quant à l'orientation sexuelle du personnage.[36] Cet épisode donne à voir les retrouvailles de Saul et d'une de ses vieilles connaissances, Milo. Après avoir échangé quelques mots, Milo ne tarde pas à faire son coming-out à Saul, qui ne semble pas particulièrement étonné, ni intéressé par la nouvelle. Ce dernier s'empresse au contraire de prendre congé de Milo, d'une manière trop hâtive pour que le désintérêt qu'il affiche puisse être interprété comme tel. Par ailleurs, un des éléments de langage utilisés par Milo pour qualifier Saul fait surgir le spectre du placard. Milo lui demande s'il est toujours célibataire et appelle ce dernier : « a bachelor », nom de code euphémistique longtemps employé pour désigner les homosexuels masculins (voire *confirmed bachelor*, plus clair encore). Les soupçons des spectateurs se voient renforcés à la fin de l'épisode :

> MILO : Saul, I'm gonna be going. it was wonderful seeing you again.
> SAUL : You too, Milo.
> MILO : I bought a little house in Nichols Canyon. I'd love it if you'd come up for lunch, dinner.
> SAUL : The truth is, Milo, I'm pretty busy these days, and I…
> MILO : Saulie, we're too old for excuses. I've missed you. Call me.

En plus d'appeler Saul par le sobriquet « Saulie », avant de prendre congé, Milo pose sa main sur celle de son vieil ami. Le geste de Milo, montré en gros plan, fait donc peser une incertitude quant à la sexualité de Saul. Cette scène est l'une des dernières de la saison et

[35] Walters, *All the Rage*, p. 207.
[36] *Brothers & Sisters*, « Matriarchy » (S01E23).

constitue donc un *cliffhanger* relatif. L'arc narratif de la révélation de la sexualité de Saul se poursuit pendant la première moitié de la deuxième saison. La confusion perdure à l'épisode 2 de la saison 2, lorsqu'un personnage récurrent prend Saul pour un homme gay et se propose de lui présenter quelqu'un :

> LENA : You know, I have this other friend, he's really handsome completely age-appropriate…
> TOMMY : No, no, no, no. Lena. My uncle is not gay.
> LENA : Of course not. I'm sorry. […]
> SAUL : Lena, come on. It's okay. I'm flattered. I also like opera and mid-century furniture and the great irony of my life is that I love women as well.[37]

Le trope du « pris pour un gay » (*mistaken-identity plot*) était très courant dans les séries de l'ère du placard. Le plus souvent, les personnages hétérosexuels victimes de ces quiproquos réagissaient (voir Tropiano et Becker) de façon virulente et avec indignation. Ce type de réaction, empreint d'homophobie, a évolué au cours des années 1990. Les personnages hétérosexuels, désormais *gay-savvy*, comme le dit Becker, se contentaient alors de démentir l'affirmation sans anxiété particulière. La logique à laquelle recourt Saul ici n'est pas sans rappeler l'épisode « The Outing » de *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) devenu célèbre pour la réplique culte : « I'm not gay, not that there's anything wrong with that ».[38] Saul va plus loin et en se considérant flatté d'avoir été pris pour un homme gay, s'inscrit dans cette tradition de personnages hétérosexuels *gay-savvy*. Au passage, nous ne manquerons pas de noter la remarque de Lena, qui corrobore l'idée avancée plus tôt selon laquelle les relations intergénérationnelles ne sont pas considérées comme « appropriées ».

Le coming-out de Saul n'obéit pas à une progression linéaire, ni au script habituel. Tout d'abord, il ne constitue pas un événement unique. Saul sort du placard trois fois au cours de la saison 2. À l'épisode 7, il annonce à sa sœur Nora qu'il a vécu une idylle avec un homme lorsqu'il était plus jeune, sans affirmer toutefois qu'il est gay.[40] Nora s'étonne que Saul ait gardé le silence si longtemps, et affirme qu'il aurait dû lui dire la vérité bien plus tôt. À l'épisode 15, saisi par le désespoir, il se fait arrêter alors qu'il conduit en état d'ébriété. Il demande à son neveu gay, qui nourrissait des soupçons depuis plusieurs épisodes, de venir le chercher au commissariat, puis lui confesse son homosexualité en pleurs :

[37] *Brothers & Sisters*, « An American Family » (S02E02).
[38] *Seinfeld*, « The Outing » (S04E01).
[40] *Brothers & Sisters*, « 36 Hours » (S02E07).

KEVIN : Whatever you did to Ojai, it's no excuse to drive your car into a tree.
SAUL : I didn't risk Ojai Foods to make money, Kevin. I did it to try and save my life. **I want out**. I want to be free.
KEVIN : Just say it. I love you, it's okay.
SAUL : I'm a gay man, Kevin. Tell me how I can be a gay man at my age?
KEVIN : I don't know how to be a gay man at my age, but I do understand you're afraid.
SAUL : I want my time back.[41]

Les termes employés par Saul mettent en lumière le fossé générationnel qui existe entre Kevin et lui. Son propos résiste à la tendance de certaines séries à universaliser les identités gays, et présente leur différence d'âge comme un marqueur significatif de distinction, même si Kevin tente malgré tout de rapprocher leurs expériences. Le coming-out public de Saul n'intervient qu'à l'épisode suivant, dont l'événement principal n'est autre que la cérémonie d'union civile de Kevin et Scotty. La sortie du placard de Saul est l'occasion d'un nouveau quiproquo. Saul fait irruption dans une pièce où sont réunis tous les frères et sœurs et, pensant que Kevin a trahi son secret comme c'est systématiquement le cas dans la famille Walker, leur annonce qu'il est gay. La scène ne dure qu'une trentaine de secondes, et si la plupart des membres de l'auditoire manifestent leur surprise, le coming-out de Saul ne suscite pas chez eux de réaction négative. Le caractère non-événementiel de la scène est renforcé par la toile de fond de l'union de Kevin et Scotty. La présence des personnages à cette cérémonie, le caractère humoristique de la scène, ainsi que les deux premiers coming-outs de Saul véhiculent tous une vision post-gay. De plus, ils dissocient placard et homophobie. En effet, selon la logique déployée au cours de cet arc narratif, Saul est resté dans le placard non pas pour se protéger de l'homophobie ambiante, mais plutôt parce qu'il lui a été difficile, après toutes ces années, d'assumer le fait de ne pas en être sorti plus tôt. L'arc narratif du coming-out de Saul est ambivalent car il possède des attributs des séries de l'ère du placard et du post-placard. Les trois coming-outs de Saul renvoient à ce que Walters a appelé : « the reiterative burden of coming-out ».[42] Cette insistance sur l'importance du placard est néanmoins relativisée par la dimension anecdotique du dernier coming-out de Saul. De plus, juste avant cette scène, Saul informe sa sœur que l'idée qu'il se faisait du coming-out s'est avérée fausse : « I always

[41] *Brothers & Sisters*, « Moral Hazard » (S02E15) (c'est nous qui soulignons).
[42] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 55-56.

thought that all I had to do was just tell one person. You know, just say the word out loud and everything would be easy ».[43] Dans cet énoncé, Saul nuance le pouvoir de transformation du rituel de la sortie du placard, ainsi que sa portée performative. En outre, l'une des répliques prononcées par Saul dans un épisode ultérieur opère une mise à distance générationnelle de cette pratique : « No. It seems to me that coming-out is something young people do ».[44] Cette réplique contribue à résister à la tendance universalisante à appréhender le coming-out de manière transhistorique comme pratique unique d'affirmation de soi.

Contrairement à Kevin et Scotty, les deux autres personnages principaux gays de la série, Saul n'est presque jamais représenté dans des interactions affectives avec d'autres hommes. Alors que les scènes d'intimité de Kevin et Scotty sont nombreuses, même si certaines d'entre elles sont interrompues par l'irruption soudaine d'un personnage hétérosexuel, Saul n'échangera, au cours des cinq saisons de la série, qu'un seul baiser.[45] Si Kevin et Scotty prennent le contrepied des représentations désexualisantes qui les ont précédés, Saul se voit quant à lui, comme Vic dans *Queer as Folk*, prescrire à l'écran une abstinence quasi-totale.

Grace & Frankie a proposé, plus récemment, une représentation quelque peu différente. Robert et Sol sont mariés respectivement à Grace et à Frankie depuis plusieurs décennies lorsque la diégèse commence. Dans la toute première scène de la série, Sol et Robert font leur coming-out simultané, et annoncent également à leurs épouses qu'ils sont amants depuis longtemps. Même si le coming-out de ces personnages a lieu à l'aube de la diégèse, le spectre du placard ne disparait pas pour autant. Par exemple, à l'épisode 4 de la saison 3, Sol révèle aux amis gays que Robert a rencontrés au sein de sa troupe de théâtre que ce dernier a été marié à une femme et a vécu le plus clair de sa vie dans le placard.

> ROBERT : You inned me.
> SOL : I what?
> ROBERT : Inned me. As in reverse outed. You told all my gay friends I used to be straight. […] I just wanted to be part of a group of gay friends where I was gay like they were gay. Is that asking too much?
> SOL : They were very understanding. They know our generation was different. […]

[43] *Brothers & Sisters*, « Prior Commitments » (S02E16).
[44] *Brothers & Sisters*, « Tug of War » (S03E03).
[45] *Brothers & Sisters*, « Safe at Home » (S05E13).

> ROBERT : I just know that I feel shitty about all the years I pretended I wasn't gay and what that did to all the people that I love. And now they know that that's the kind of coward that I am.
> SOL : But that's what happened, and you can't pretend it didn't.
> ROBERT : I know we can't, but do we have to discuss it with the whole world?
> SOL : No, but we shouldn't hide it either. Personally, I'm done with being in any kind of closet.[46]

Comme l'affirme Sol, le coming-out, tout aussi émancipatoire soit-il présenté par ailleurs, ne permet pas à Robert de réécrire son histoire personnelle. Selon lui, cette tentative de dissimulation matérialise un autre placard. Les répliques de Robert font état de la honte qu'il ressent de ne pas avoir fait son coming-out plus tôt, et de la peine qu'il a causée à ses proches. Ainsi, l'expérience du placard demeure un élément définitoire, que le coming-out ne permet pas d'effacer de la vie de Robert. Ce dialogue permet également de mettre en exergue la façon dont le placard et le fossé générationnel, qui sépare les personnages, sont étroitement liés. Par ailleurs, la scène d'ouverture de l'épisode pilote n'est pas le seul coming-out de la série. Faisant écho à la nature itérative du coming-out mentionnée par Walters, Robert décide d'annoncer à sa mère qu'il est gay à l'épisode 5 de la saison 3.[47] Celle-ci n'accueille pas la nouvelle favorablement et prie rapidement son fils de prendre congé. Pour toutes ces raisons, même si la date de diffusion de *Grace & Frankie* situe de fait la série à l'ère post-placard, son contenu, lui, fait malgré tout une place importante au placard. En outre, plus tard dans le même épisode, conformément au procédé de désexualisation auquel sont immanquablement soumis les personnages gays d'âge mûr, alors que Robert et Sol s'apprêtent à avoir des rapports sexuels, Robert est hanté par l'image de sa mère, et la scène d'intimité entre les deux personnages se trouve, là encore, interrompue. Alors que l'unique baiser échangé par Saul et Jonathan dans *Brothers & Sisters* constituait un événement, les gestes d'affection que partagent Sol et Robert sont nombreux.

La culture gay[48] se distingue des autres cultures en ce que son apprentissage et l'enculturation de ses pratiquants se fait de façon différée. Aucune personne LGBTQ+ ne reçoit la culture gay comme culture première :

[46] *Grace & Frankie*, « The Burglary » (S03E04).
[47] *Grace & Frankie*, « The Gun » (S03E05).
[48] Nous utilisons ici le singulier par commodité, mais bien sûr il existe plusieurs cultures gays (comme celle des *bears*, par exemple).

> Becoming gay is mysterious, because—unlike becoming American—it does not happen through primary socialization. Parents and schools don't teach kids how to be gay in the same way they teach kids how to be American. (Though they sometimes do teach kids how to be straight in ways that backfire so badly you could almost say they really do teach kids how to be gay.) Most other social groups—whether minority groups like African Americans or majority groups like unhyphenated Americans—are initiated into their cultures at home and at school, as well as through TV and the movies. But they tend to misrecognize or deny the kinds of cultural practices that they engage in and the effects that those cultural practices produce. Heterosexuals don't usually tell themselves that, by watching a film like *Titanic*, they are undertaking an initiation into the culture of heterosexuality, into a very specific ideology of romantic love as a source of salvation, and into a literally catastrophic model of feminine gender identity as a calamitous condition requiring rescue ("he saved me, in every way that a person can be saved"). But that is in fact what they are doing.[49]

Ce processus d'appropriation tend surtout à être associé aux générations les plus jeunes. En effet, on représente le plus souvent des personnages dans la force de l'âge qui, au contact d'un mentor plus expérimenté mais pas nécessairement plus vieux, pénètrent les arcanes de la culture gay. Ce trope fréquent est même identifié par le site TV Tropes sous l'intitulé *Mentor in Queerness*.[50] Il est beaucoup plus rare de donner à voir des personnages aussi âgés que Robert ou Sol en train d'en apprendre les ficelles. Cette représentation singulière crée ainsi un décalage qui permet de problématiser ce processus et d'insister sur le caractère construit de l'identité gay. Halperin souligne le paradoxe sur lequel repose ce dernier en posant la question suivante : « How do you become who you are ? » Cette question met en tension les conceptions essentialistes des uns, majoritaires, et les conceptions constructionnistes des autres, plus marginales, en matière d'orientation sexuelle. Lors de l'épisode 11 de la saison 1 de *Grace & Frankie* Sol se questionne au sujet de la façon d'être gay :

> SOL : All those things everyone said, "What's the point of being gay if you're gonna live a conventional life?"

[49] Halperin, *op. cit.*, p. 324.
[50] TV Tropes, « Mentor in Queerness », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorInQueerness> (consulté le 10 octobre 2020).

> ROBERT : I'm not the one that said them. And Jeff and Peter certainly don't speak for me.
> SOL : But have you honestly thought about this? Did we really spend all those years and fight our way out of one box just to climb into another?
> ROBERT : There are a lot of ways to be a couple. We just have to find the best way for us.[51]

Ce dialogue témoigne de la volonté de Sol de ne pas se soumettre à un script identitaire prédéfini. Selon Peter et Jeff, tout l'intérêt d'être gay réside dans la possibilité de ne pas devoir se limiter à des relations conventionnelles et mononormatives. Sol refuse le déterminisme identitaire que suggèrent Peter et Jeff, et réclame le droit de définir lui-même sa manière d'être gay. L'affirmation de Sol est empreinte de rhétorique post-gay car elle fonde l'identité gay sur un exercice de définition personnel. La logique des politiques identitaires, plutôt incarnées par Peter et Jeff ici, au contraire, agrège une galaxie d'individus autour d'une conception collective de l'identité, et d'objectifs politiques communs. Cette scène donne à voir la tendance réductrice qui consiste à penser l'émancipation selon un schéma d'identification binaire : soit conforme, soit contraire à au modèle hétéronormatif dominant.

Une autre scène, quelques épisodes plus tard, fait écho à celle que nous d'analyser. Robert, convalescent après une opération, se trouve dans sa chambre d'hôpital en compagnie d'un infirmier gay qui l'incite à se rendre aux soirées bingo organisées par des *drag queens*.[52] Sol entre alors, et rejette la suggestion de ce dernier :

> SOL : Thanks for the invitation but I don't think Drag Queen Bingo is for us.
> ROBERT : Why not?
> SOL : We're not that kind of gay.
> INFIRMIER : What kind of gay are you?[53]

[51] *Grace & Frankie*, « The Secrets » (S01E11).
[52] Nous utilisons le terme anglais *drag queen* ici car il n'en existe pas d'exact synonyme en français. Il désigne une forme de « transvestissement » artistique particulière. Ceux et celles qui s'y adonnent mettent en scène une féminité délibérément théâtralisée et exagérée. Le terme « travestissement » peut, quant à lui, renvoyer à une « paraphilie » fétichiste ou à la pratique du « transvestissement » sans le spectaculaire des *drag queens*. Alors que la pratique du *drag* est circonscrite dans le temps et l'espace, et ne dure souvent que le temps de la prestation de l'artiste, celle du travestissement l'est moins, et certains se travestissent quotidiennement. Voir Docter, Richard, Prince, Virginia, « Transvestism: A Survey of 1032 Cross-Dressers », *Archives of Sexual Behavior*, Vol. 26, No. 6, 1997, p. 1997, p. 1.
[53] *Grace & Frankie*, « The Negotiation » (S02E03).

L'énoncé « we're not that kind of gay » sous-entend que la participation à un événement de ce genre constitue un acte performatif qui concourt à donner corps à l'identité gay de l'infirmier. En le prononçant, Sol fait donc acte de désidentification partielle vis-à-vis de ce dernier et affirme que Robert et lui, sans toutefois se départir de l'épithète « gay », ne sauraient voir leur identité assimilée à la sienne. Le propos de Johnson permet de proposer une explication de la remarque de Sol :

> The age-segregated nature of the gay male community has made intergenerational relationships particularly difficult and is exacerbated by the lack of visibility that subsequently results from the self-segregation that middleaged and older gay men undertake. Those distancing practices stem from a type of stigma management in which "some gay men protect their own identities by choosing to disidentify with gay men who represent 'visual caricatures'" of gay masculinity.[54]

Si l'infirmier n'incarne pas lui-même une de ces « caricatures visuelles », c'est néanmoins le cas de l'esthétique du *drag*, que Sol s'emploie à répudier. Sol, entre autres du fait de l'appartenance de Robert à la même classe d'âge que lui, l'associe à son propos sans l'avoir préalablement consulté. La conversation se poursuit sans l'infirmier qui, froissé par le commentaire, quitte la chambre. Robert s'empresse de corriger l'hypothèse de Sol et fragmente ainsi la vision souvent monolithique portée sur l'ensemble des hommes gays d'âge mûr. Les époux se livrent alors à une surenchère pour déterminer lequel d'entre eux est le plus gay :

> SOL : Why are you suddenly interested in Drag Queen Bingo?
> ROBERT : Why wouldn't I? I like singing, I like Bingo. I would love to try singing during Bingo. It sounds fabulous.
> SOL : But you're hardly the Grand Marshal of the gay parade.
> ROBERT : I'm pretty gay. In fact, I have a husband.
> SOL : I have a husband too, and frankly I would say I'm gayer than you.
> ROBERT : How are you gayer than I am?
> SOL : I wear a man purse.
> ROBERT : That's not gay. That's hideous, and if you were as gay as I am, you'd know that.

[54] Johnson, *op. cit.*, p. 232.

> SOL : Alright Robert, this isn't a contest.[55]

Le fait que Sol et Robert se fassent concurrence pour savoir qui est le plus gay, ou le mieux gay renvoie directement à la définition de l'identité gay de Halperin :

> And if gayness is a practice, it is something you can do well or badly. In order to do it well, you may need to be shown how to do it by someone (gay or straight) who is already good at it and who can initiate you into it—by demonstrating to you, through example, how to practice it and by training you to do it right yourself.[56]

Au fond, c'est précisément parce que les deux hommes s'interrogent et doutent de leur maîtrise des codes de la culture gay qu'ils ressentent tant le besoin de se prouver qu'ils sont meilleurs l'un que l'autre. Si *Grace & Frankie* ne montre pas véritablement de relation de mentorat, elle déconstruit de façon souvent humoristique ce processus d'acquisition, les succès et les échecs de Sol et de Robert, ainsi que leurs résistances et désidentifications occasionnelles.

La diffusion du *revival* de *Will & Grace* (NBC, 2017-2020) a commencé presque vingt ans après celle de la série originale. Les acteurs ont vieilli, et ont désormais autour de la cinquantaine. Will et Jack sont par conséquent devenus des hommes gays d'âge mûr. Il est intéressant de noter que, contrairement aux autres exemples que nous avons cités jusqu'ici, la représentation de ce type de personnage ne s'accompagne ici ni d'un coming-out, ni de quelque résurgence du placard. La série originale, comme nous l'avons établi, présentait déjà un certain nombre de caractéristiques post-placard, notamment celle de montrer des personnages gays dont le coming-out était prédiégétique. Le *revival* de la série abandonne, du reste, les qualités « transitionnelles » que nous avions recensées pour épouser un modèle plus résolument post-placard. La question de l'avancement en âge des personnages irrigue l'ensemble des trois saisons que le *revival*[57] a duré, mais un épisode se concentre tout particulièrement sur ce thème.[58] Son titre renvoie à l'expression argotique utilisée pour exprimer une forme de domination, avant tout d'ordre sexuel, à son destinataire, mais le

[55] *Grace & Frankie*, « The Negotiation » (S02E03).
[56] Halperin, *op. cit.*, p. 13.
[57] Bien que de nombreux articles de presse qualifient le retour de la série de *reboot*, l'emploi de ce terme est inexact. Il s'agit d'un *revival*. Cet article de presse décrit la nuance de manière synthétique : « Most simply said, a TV REVIVAL shares a continuity with the original series, and at least some original cast members. A TV REBOOT may share a title and inherent premise with the original series, but it establishes its own continuity, possibly revolves around new characters and always features a new cast ».
Mitovich, Matt, « TV Reboot? Or Revival? Here Are the Definitive Definitions », 16 septembre 2018,
< https://tvline.com/2018/09/16/tv-reboots-vs-revivals-definitions-differences/> (consulté le 10 octobre 2020).
[58] *Will & Grace*, « Who's Your Daddy » (S09E02).

terme *daddy* fait surtout référence à une catégorie d'individu de création assez récente. Les contours en sont assez flous, et il est difficile d'en arrêter ici une définition stable. Si les origines du terme sont claires, et remontent aux *leather daddies* des milieux gays cuir, l'étendue de son champ sémantique ne fait pas consensus. En voici une première définition tirée de la culture populaire :

> "Now," asked Matt Damon in a December 2018 skit on *Saturday Night Live* (*SNL*), "what exactly is a daddy?" One of the comedians, Kate McKinnon, responded, "Well, think George Clooney, but achievable." They both said in unison, "Any man can be a father, but it takes a hot middle-aged guy with a big job to be a daddy." In the skit, various "daddies" competed for the title of Westminster Daddy. Judges looked for, as Matt Damon explained, "men over the age of 46 with a little salt-and-pepper in the temples, some play money to throw around, and a smug knowing smile that says, 'I do sex good.'"[59]

D'après cette première définition, le *daddy* se définit par son âge, par sa beauté canonique, mais aussi par son statut social, et en particulier par son pouvoir d'achat. La barre des 46 ans fixée par les juges de l'émission est parfaitement arbitraire et ne constitue nullement un élément définitoire véritable. Un autre article contredit cette première acception du terme, et suggère, au contraire, que l'appartenance à la catégorie des *daddies* n'est pas principalement une question d'âge :

> Though it's meant to suggest a difference — aesthetic and age wise — the opposite of daddy isn't necessarily young. (On mainstream hookup sites like Grindr or Tinder, you will see someone describe themselves as a "young daddy." Usually he has facial hair and meat on his bones.) In the ongoing effort of gay taxonomy, daddy has broadened rather than become more specific, unlike bear and its sub-phylums of otter, seal, wolf, and so on. "There's not a 'daddy community' in the same way that there's a bear community," observes Habib. Maybe the best way to describe what a daddy is is by saying what it isn't: One Direction. "Honestly, it's not about age," says one 22-year-old when asked why older men appeal to him. "It's a simple

[59] Silva, Tony. « 'Daddies,' 'Cougars,' and Their Partners Past Midlife: Gender Attitudes and Relationship and Sexual Well-Being among Older Adults in Age-Heterogenous Partnerships. » *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, Vol. 5, 2019, p. 1.

> question of whether I find them attractive, really. Age is a thing of the past, right?"[60]

Les vœux de mariage de Connor, dans *How to Get Away with Murder*, que nous avons déjà cités, en témoignent. En effet, ce dernier affirme : « I want to buy a house with you and I want that house to have a family so we can finally embrace our daddy status ».[61] Ici, Connor joue sur le caractère polysémique du terme *daddy*, qui fait à la fois référence à la fonction parentale traditionnelle, et à la catégorie qui nous occupe, insinuant par là même qu'Oliver et lui y appartiennent d'ores et déjà, alors qu'ils sont censés avoir respectivement 30 et 27 ans. Cette catégorie étant de création récente, peu de personnages sont encore présentés comme des *daddies*. Toutefois, au vu de sa popularité, il est probable que de tels personnages vont émerger en plus grand nombre au fil des années à venir.

L'accès à la catégorie poreuse *daddy* se fait aussi parfois lorsqu'un homme d'âge mûr entretient une relation intergénérationnelle avec un homme plus jeune appelé *boy* (ce dernier terme est parfois orthographié *boi*). Ces relations qui se distinguent de celles des *sugar daddies*, dont nous avons parlé plus haut car, bien qu'elles puissent être économiquement asymétriques elles aussi, elles ne sont pas avant tout d'ordre matériel. Ce dernier aspect du sémantisme du *daddy* peut également se comprendre comme une volonté de résister à ce que Johnson formule comme : « The age-segregated nature of the gay male community ».[62] Comme nous l'avons démontré plus haut, les relations intergénérationnelles entre hommes gays se voient le plus souvent discréditées, ou perçues comme peu respectables. Tel est le cas dans l'épisode « Who's Your Daddy ». L'épisode s'ouvre sur le déshonneur et la honte que Jack ressent après avoir été qualifié par un jeune homme de *daddy* dans un bar gay. Comme de coutume, les deux rôles titres rient à ses dépens, et Will remue le fer dans la plaie lorsqu'il lui annonce qu'il a un rendez-vous galant avec Blake, qui n'a que 23 ans. Jack se tourne alors vers Karen, qui lui fournit des solutions cosmétiques au vieillissement tandis que Will dresse la table pour son rendez-vous en écoutant la chanson « Borderline » de Madonna, sortie en 1983. La figure de Madonna cristallise tout particulièrement le fossé générationnel :

> WILL : Was Grace right? Is it creepy that I'm dating a 23 year-old? We're not really connecting.
> JACK : So what? They're young and hot, we're old and not.

[60] Albo, Mike, « Rise of the 'Daddies': A New (and Sexy) Gay Niche », 14 juin 2013, <https://www.thecut.com/2013/06/rise-of-the-daddies-a-new-and-sexy-gay-niche.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[61] *How to Get Away With Murder*, « I want to Love You Until the Day I Die » (S05E08).
[62] Johnson, *op. cit.*, p. 232.

> WILL : [Blake] doesn't like Madonna.
> JACK : He should be beaten with a VHS copy of *Evita*.

L'emploi du terme *creepy* n'est pas sans rappeler celui de *age-appropriate*, utilisé dans *Brothers & Sisters*. Ces éléments de langage témoignent d'une conception selon laquelle les relations intergénérationnelles ne sont pas considérées comme conformes aux critères de respectabilité de ceux qui les emploient. Par ailleurs, comme Georges-Claude Guilbert l'a démontré dans *Madonna as Postmodern Myth* et rappelé plus récemment dans *Gay Icons*, Madonna est une icône gay notoire, et a entre autres été érigée en tant que tel du fait de ses prises de position en faveur de la cause LGBTQ+.[63] Will insiste sur ce point, lorsqu'il renonce à avoir des relations sexuelles avec Blake pour lui donner un cours d'histoire LGBTQ+ car celui-ci ignore jusqu'aux émeutes de Stonewall, qu'il confond avec Stonehenge, et qu'il décrit comme un événement historique antédiluvien :

> BLAKE : Either we're gonna hook up, or you're gonna give me a lecture.
> WILL : You're right, and the choice is obvious. The history of our people is a rich and complex tapestry…

Cet échange de répliques inscrit la relation de Will et Blake dans un rapport qui rappelle le mentorat que nous avons déjà évoqué, et le désexualise mécaniquement. Conformément à la définition proposée par le site TV Tropes du *Mentor in Queerness* : « [The mentor] is almost never a love interest ».[64] La sexualité intergénérationnelle est donc rendue impossible par la différence d'âge qui sépare les personnages, mais aussi par leur appartenance à des époques auxquelles être gay n'implique pas les mêmes contraintes, ni les mêmes risques. La confrontation de leur récit de coming-out respectif est éclairant à cet égard :

> WILL : For me, my coming-out was pretty typical. My mom cried, my dad drank and my grandmother got rabies. Unrelated but just a rough weekend.
> BLAKE : That's brutal.
> WILL : How was it for you ?
> BLAKE : I told my parents I was gay when I was 8. They were divorced, they both threw me a coming-out party on the same weekend. That was hard.

[63] Guilbert, 2002, *passim* et Guilbert, 2018, pp. 106-110.
[64] TV Tropes, « Mentor in Queerness », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorInQueerness> (consulté le 10 octobre 2020).

> WILL : That's not a coming-out story. […] God, is that the new gay? You guys grow up in a big happiness bubble?

Alors que Will fait la part belle au placard, et au coming-out, les propos de Blake pourraient aisément être qualifiés de post-placard, et de post-gay. La mise en regard de leurs expériences présente l'idée de progrès et le recul effectif du placard, sans pour autant le faire tout à fait disparaître, comme un fait avéré que Will désigne par l'expression *the new gay*.

Si les personnages gays d'âge mûr, évoqués dans ce sous-chapitre, ne figurent véritablement dans les séries télévisées que depuis peu, il en va de même de la diversité des corps d'hommes gays, dont nous allons à présent nous employer à analyser les représentations.

II. 1. b) Entre deux feux : personnages gays noirs à l'intersection des discours post-gay et post-racial

La visibilité des gays noirs a longtemps été extrêmement réduite, y compris dans le contexte de l'explosion de la visibilité gay des années 1990. Dans son ouvrage intitulé *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity,* Eve Kosofsky Sedgwick a narré l'anecdote de manifestations organisées pour dénoncer le refus, de la part d'une station de télévision locale et financée par l'argent public de l'université de Caroline du Nord, de diffuser *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), un documentaire à propos de l'intersection des identités gays et noires. Sedgwick a décrié ce qu'elle a nommé en ces termes : « [the] almost genocidally underrepresented topic of Black gay men in the United States [and] the apparently underrepresentable dangerous and endangered conjunction, queer and Black ».[65]

À vrai dire, avant *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006), il n'avait jamais existé de série gay noire, et les personnages gays et noirs étaient loin d'être légion, encore moins dans des rôles récurrents ou réguliers, à l'exception notoire de Keith dans *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) et Carter dans *Spin City* (ABC, 1996-2002). Depuis lors, l'état de la représentation de cette intersection d'identités s'est amélioré, en tout cas sur le plan numérique.

Notre analyse portera sur quatre séries au total : *Noah's Arc, Sirens* (USA Network, 2014-2015), *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019), *Empire* (Fox, 2015—). Bien que toutes ces séries donnent à voir des personnages gays noirs, elles divergent par leur classification générique et par leur contexte de diffusion. *Noah's Arc*, qui a été surnommée le *Queer as Folk* noir du fait des similitudes que les deux séries présentent, a été produite et retransmise par Logo. Au désespoir de ses fans, elle n'a pas été renouvelée après deux saisons pour des motifs obscurs, vraisemblablement de nature non économique, car la série était la plus regardée de tous les programmes diffusés par la chaîne.[66]

Noah's Arc est une série centrée sur la vie de quatre Africains-Américains gays. *Sirens* et *Unbreakable Kimmy Schmidt* ont été diffusés respectivement sur USA Network - une chaîne payante par abonnement - et sur Netflix. Elles présentent toutes deux un personnage

[65] Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003. pp. 28-30.

[66] Cunningham, Mark D., « Nigger, Coon, Boy, Punk, Homo, Faggot, Black Man: Reconsidering Established Interpretations of Masculinity, Race, and Sexuality through *Noah's Arc* », Pierson *et al.* (dir.), *Watching While Black: Centering the Television of Black Audiences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013, p. 173-174.

gay noir qui est « intégré », mêlé à des personnages blancs et hétérosexuels. *Empire* est un *soap* diffusé par la Fox dont la sixième saison s'est récemment terminée, qui raconte la célébrité et le succès croissants de la famille Lyon. Jamal est l'un des trois fils de Lucious et Cookie et est gay.

L'élection de Barack Obama et les progrès accomplis en matière de droits des personnes LGBTQ + au cours de la dernière décennie (*Obergefell v. Hodges*, l'abrogation de la politique du *Don't Ask, Don't Tell*, etc.) ont conduit certains à qualifier l'époque de « post-gay » ou « post- raciale » (de la même manière qu'ils utilisent « post-féministe »), niant ainsi la légitimité du type de politique identitaire qui a rendu de tels progrès possibles. Maintenant, bien que ceux qui ont annoncé l'aube de cette nouvelle ère aient vu leurs revendications remises en question, par exemple par l'élection de Donald Trump, les discours post-identitaires ont encore du poids et continuent d'infléchir les représentations télévisuelles.

Nous nous concentrerons ici sur la manière dont cette « conjonction » - pour reprendre le terme de Sedgwick - d'être noir et gay se manifeste dans ces différentes séries de la télévision américaine. Premièrement, dans un contexte où de nombreux discours accordent foi à l'avènement d'une ère post-raciale et post-gay, nous tenterons de montrer comment les représentations sont encore très identitaires, et reposent sur des tropes défraîchis, surtout quand il s'agit de notions d '« authenticité ». L '« authenticité » contraint les personnages à adopter des canevas d'identité stricts, souvent essentialisants, qui les mènent à des contradictions irréconciliables. En fait, certaines de ces identités, comme c'est le cas avec l'identité gay et l'identité africaine-américaine, ont tendance à être vues comme mutuellement exclusives. Comment, alors, est-il possible de représenter de tels paradoxes dans l'écriture télévisuelle ? Il s'avère que l'image qui domine, ou *controlling image* selon la terminologie mise au point par Patricia Hill Collins, des hommes noirs gays va à l'encontre des prétentions à « l'authenticité » et les dépeint comme des imposteurs. Cependant, les interstices ouverts par l'apparente incompatibilité de ces identités et par le portrait d'hommes noirs gays comme intrinsèquement frauduleux créent des espaces à partir desquels résister à ces récits dominants, « déroutiniser » ces identités et s'en « désidentifier ».

Les personnages des séries précitées sont tous très fondés sur des notions d'identité et - que ce soit intentionnel ou non - ont tendance à invalider les affirmations des tenants des discours post-gay et post-racial. Dans deux cas notables, Titus d'*Unbreakable Kimmy Schmidt* fait référence à l'importance de l'expérience vécue de l'homme noir et de l'homme gay.

> TITUS : Gay, black and old, I don't even know which box to check on the hate-crime form.

> TITUS : I've decided to live as a werewolf. What? It's so much easier than being an African American man. Security guards don't follow me around in stores, dogs have stopped barking at me, and no one mistook me for Samuel L. Jackson all day […] I got treated better as a werewolf than I ever did as a Black man.[67]

Dans ces lignes, Titus montre à quel point l'expérience de l'homme noir et de l'homme gay sont toutes deux sources d'oppression. *Noah's Arc* a attendu la deuxième saison pour s'intéresser aux difficultés que doivent affronter les hommes noirs gays, notamment le *gay-bashing* et le harcèlement policier. Cette série a peut-être été un peu trop axée sur des conceptions identitaires rigides, mais elle a été louée pour avoir mis fin à l'annihilation symbolique dont les hommes noirs gays avaient jusqu'alors été victimes, ainsi que pour avoir dépeint une variété d'hommes noirs gays très différents les uns des autres.

De la même manière, les problèmes de Jamal dans *Empire* viennent de cette double identité. Son père, Lucious, lui interdit de sortir du placard, prétendant fonder cette interdiction sur une préoccupation bienveillante quant à sa carrière de chanteur. Tout au long de la première saison, Jamal ne parvient pas à se résoudre à sortir du placard. Ainsi, le trope classique du placard, obsédé par l'identité, est une des caractéristiques principales du personnage. La fin de la première saison culmine avec son coming-out spectaculaire, destiné à son père et au reste du monde, tandis qu'il chante d'une manière très palimpsestueuse devant un public et des caméras une chanson de son père dont il a changé quelques vers.

Dans *Sirens*, la problématique du coming-out est abordée dans la toute première scène du premier épisode de la première saison. Assez paradoxalement, la personnalité de Hank, à la différence des personnages évoqués ci-dessus, repose beaucoup moins sur des questions identitaires. Alors que Jamal, Titus, ou les personnages de *Noah's Arc* décrivent tous l'expérience particulière d'un homme à la fois noir et gay, la stratégie déployée dans Sirens est beaucoup plus en phase avec le discours post-gay. Hank est présenté comme « l'un des garçons » et sa double différence est minimisée. Au contraire, en accord avec les politiques assimilationnistes entrainées par les discours post-gay et post-racial, l'accent est mis sur les ressemblances, sur les traits de caractère que les personnages ont en commun. Cette

[67] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy is Bad at Math! » (S01E08).

séquence[68] pourrait être vue, plutôt que comme une scène de coming-out conventionnelle, comme une illustration de l'hétérosexualité obligatoire, qui dicte que tant qu'un personnage n'arbore pas de signifiants stéréotypiques de la *gayness*, on partira du principe qu'il est hétérosexuel. La conversation anodine (en surface) entre deux hommes au sujet de leurs présentatrices / présentateurs de journal télévisé préféré.e.s fonctionne comme un coming-out pour le spectateur, mais en l'inscrivant dans un dialogue dans lequel un homme gay et un homme hétérosexuel échangent leurs sentiments quant à leurs objets de désir respectifs, la spécificité de l'identité de Hank est minimisée. La contradiction apparente entre l'affirmation d'une identité gay, selon un certain type de coming-out, en passant, et la volonté des créateurs de se concentrer sur ce que les personnages ont en commun renvoie à la tension entre le discours post-gay et ce que Ron Becker appelle « panique hétérosexuelle » :

> Most specifically, straight panic refers to the growing anxiety of a heterosexual culture and straight individuals confronting this shifting social landscape where categories of sexual identity were repeatedly scrutinized and traditional moral hierarchies regulating sexuality were challenged. In this process, the distinctions separating what it meant to be gay or lesbian from what it meant to be straight were simultaneously sharpened and blurred, producing an uneasy confusion. Straight America, once relatively oblivious to its heterosexuality and naïve about the privileges that came with it, was forced to acknowledge both, even as the stability of straight identity and dominance was being undermined.[69]

Il affirme que l'augmentation de la visibilité gay sur les *networks* aux États-Unis dans les années 1990 et au début des années 2000 a plongé l'Amérique hétérosexuelle dans une vaste panique liée au maintien de catégories sexuelles habituelles et a créé un besoin obsessionnel de distinguer clairement la frontière entre gay et hétérosexuel. Étant la première scène de la série, elle montre avec quelle rigueur cette frontière devait être établie.

Les récits dominants dans le domaine accordent tous deux beaucoup de crédit à la notion d'« authenticité ». Lorsqu'elle est appliquée à des hommes africains américains, « l'authenticité » semble être associée à la performance de la masculinité, à l'homophobie et à la classe sociale. Selon la taxonomie des masculinités de Connell, les masculinités noires, dans la mesure où elles sont racisées, sont considérées comme marginales et subordonnées à

[68] *Sirens*, « Itsy-Bitsy Spider » (S01E08).
[69] Becker, *op. cit.*, p. 4.

la masculinité hégémonique.[70] D'où l'accent mis sur « l'authenticité », constamment remise en question.

> A particular form of blackness, created and sustained by the trope of authenticity, has become hegemonic in current U.S. society. In its current form, authentic blackness "has increasingly become linked to masculinity in its most patriarchal significations... this particular brand of masculinity epitomizes the imperialism of heterosexism, sexism and homophobia (Johnson, "Specter" 218)." The romanticized view of working class as authentic renders middle-class, educated blacks as assimilated, capitulated and inauthentic. Furthermore, an inner city lifestyle is associated with black authenticity.[71]

Comme le soulignent ces deux citations, la *Blackness* « authentique » est nécessairement liée à une version particulièrement patriarcale de la masculinité. Cette version stricte de la *Blackness* authentique est complétée et complexifiée par des questions de classe sociale. Une telle définition de la *Blackness* « authentique », si spécifique, la rend difficile à exécuter et il est facile de s'en écarter, à tel point que Philip Brian Harper a affirmé que les personnages noirs gays ont souvent servi à « étayer (souvent spécifiquement en les remettant en question) les conceptions normatives des questions raciales, et de sexualité et de genre ». [72] Cela est tout à fait semblables aux *sissies* de Vito Russo, qui servaient à « mesurer la virilité des hommes qui les entouraient ».[73]

Le trope de « l'authenticité » ne s'applique pas seulement aux Noirs. Le paradigme du placard repose sur des binarismes stricts ainsi que sur des notions d'authenticité, et s'appuie également sur l'idée d'une identité rigide et stable. Le seuil entre authentique et inauthentique, entre vivre un mensonge et vivre « sa vérité »[74] est matérialisé par le rituel du coming-out. Le placard, cependant, comme l'illustre l'article de Marlon B. Ross intitulé « Beyond the Closet as Raceless Paradigm » est trop souvent considéré comme une caractéristique universalisante de la vie des hommes gays et obscurcit les aspects distinctifs

---

[70] R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 80-83.

[71] Gust A. Yep, John P. Elia, « Queering/Quaring Blackness in Noah's Arc », Thomas Peele (dir.) *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 31.

[72] « […] buttress (often specifically in challenging) normative conceptions of race sexuality, and gender identity. » Harper, Philip Brian, « Walk-on parts and speaking subjects: Screen representations of Black gay men », *Callaloo*, Vol. 18, No. 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 390.

[73] Russo, *op. cit.*. p. 16.

[74] « Vivre sa vérité » ou *living one's truth* est un élément de langage couramment utilisé pour indiquer la nécessité du coming-out. Voir par exemple l'ouvrage suivant au titre évocateur : Thorneberry, Grady L., *Journey to a Rainbow: Living Your Truth, Living Authentically*, Hudson, Summit Resources Group LLC, 2019.

que le coming-out peut revêtir lorsqu'il s'agit de personnages racisés.[75] Du fait que ces identités s'excluent mutuellement, la quête d'authenticité s'avère souvent, dans le cas des hommes noirs gays, comme une tâche absurde. En fait, souvent, en s'efforçant de « performer » l'une de leurs identités avec « authenticité », ils s'aliènent l'autre et se retrouvent avec des identités fracturées.

Titus est un bon exemple d'identité fracturée. En l'occurrence, Titus Andromedon n'est pas le vrai nom de Titus. Son nom de naissance est Ronald Wilkerson, mais il l'a changé lorsqu'il a déménagé du Mississippi pour s'installer « à la grande ville pour sortir du placard et devenir une grande star »,[76] établissant une rupture entre son moi noir placardé du Sud et son fabuleux nouveau moi, hors du placard, à New York. La couleur de peau de Titus est rarement mentionnée ou traitée comme pertinente dans la diégèse (à l'exception des deux citations susmentionnées). Il n'est que rarement représenté dans une interaction avec d'autres personnes noires, surtout dans les premières saisons, et encore moins des hommes noirs gays, ou dans le contexte d'une communauté gay noire.

Noah's Arc offre un autre exemple intéressant de la difficulté que l'on éprouve en essayant de réconcilier identité noire et identité gay dans le personnage de Ricky. À diverses occasions, Ricky fait des remarques « follophobes »[77] et se moque de gays « efféminés ». La « follophobie » peut sembler un moyen pratique de réconcilier la masculinité patriarcale noire et la masculinité gay, mais quand il tente de combler le fossé entre ses deux identités, il est instantanément repris par ses amis, dont certains, comme Noah, ne sont pas conventionnellement masculins et n'essaient pas de l'être. Des tendances « follophobes » peuvent également être repérées chez Hank, surtout quand il fait référence au nouveau fiancé de son ex-petit ami, qui est, selon Hank, « a sissified version of *moi* ».[78] Une autre brèche dans l'identité de Hank peut être observée dans son apparence. Alors que la série s'articule autour des professions des personnages, Hank est généralement montré dans son uniforme d'ambulancier très neutre. Clarke et Turner (Clarke, 2007) affirment que :

> [A]ppearance constitutes a primary way of asserting and displaying a lesbian and gay identity […] Lesbians and gay men use clothing and adornment to create a sense of group identity (separate from the

[75] Marlon B. Ross, « Beyond the Closet as Raceless Paradigm », E. Patrick Johnson, Mae G. Henderson (dir.), *Black Queer Studies*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 161-89.
[76] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes on a Playdate! » (S02E02).
[77] Le terme consacré en anglais est *sissyphobia*. Voir l'ouvrage de Bergling, Tim, *Sissyphobia: Gay Men and Effeminate Behavior*, Philadelphie, Haworth Press Inc, 2001.
[78] *Sirens*, « Till Jeff Do Us Part » (S01E07).

> dominant culture), to resist and challenge normative (gendered) expectations, and to signal their sexual identity to the wider world or just to those 'in the know'.[79]

Dans ce contexte professionnel, Hank se retrouve dépouillé de tout type de parure ou d'accessoire qui signifierait son identité gay.

La fragmentation et l'irréconciliable incompatibilité des identités des hommes noirs gays les ont souvent amenés à être représentés comme des imposteurs, des fraudeurs, cela afin de rendre la masculinité noire hétérosexuelle et l'hétérosexualité blanche plus « authentiques ». Charles I. Nero, évoquant les travaux du chercheur E. P. Johnson, le formule ainsi :

> The impostor which also includes the sexually voracious black stud who is not really a gay man since he exists only to satiate white male desire—is the predominate controlling image of black gay men. The impostor is similar to the caricatures of black gay men that E. Patrick Johnson discusses in his dazzling work *Appropriating Blackness*. Using examples such as the "Men On ..." skit in the 1980s television show *In Living Color*; the Black Power writings by Eldridge Clever and Amiri Baraka; and the performances by the comic Eddie Murphy, Johnson shows how such caricatures "work to signify black masculinity and in effect heterosexuality as authentic and black homosexuality as trivial, ineffectual, and, indeed, inauthentic[80]."

Le trope de l'homme noir gay en tant qu'imposteur a la vie dure, et même dans des séries plus récentes, les personnages cèdent à ces stéréotypes éculés. *Sirens* souligne ce que Hank et les autres personnages ont en commun, en particulier Johnny. Conformément à l'accent mis par la série sur la similitude, l'expression de genre de Hank est conventionnellement masculine (elle présente même la quantité requise de « follophobie ») et est jugée crédible par ses collègues. Cependant, dans un épisode intitulé « Itsy Bitsy Spider », il est montré poussant des cris aigus provoqués par la présence d'une araignée sur son épaule.[81] La scène suivante montre un personnage féminin retirant l'araignée. Les deux collègues de Hank et elle se moquent de lui, le féminisant et lui disant que ce dont il a besoin est un diadème. La féminisation de Hank

[79] Victoria Clarke, and Kevin Turner, « Clothes Maketh the Queer? Dress, Appearance and the Construction of Lesbian, Gay and Bisexual Identities », *Feminism & Psychology*, Vol. 17, No. 2, 2007, p. 268.
[80] Nero, Charles, « Why Are Gay Ghettoes White? », E. Patrick Johnson, Mae G. Henderson (dir.), *Black Queer Studies*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 235.
[81] *Sirens*, « Itsy-Bitsy Spider » (S01E08).

dans cette scène réactive les associations entre féminité et homosexualité, qui se trouvent être une source de ridicule. Hank est l'un des garçons (*one of the boys*) et peut le rester tant qu'il ne s'écarte pas du script canonique de la masculinité.

Titus est l'opposé de Hank et n'essaie pas du tout d'être authentique. Il floute constamment la frontière entre identité et performance, entre réalité et fiction. Les occurrences de ce brouillage sont si nombreuses que nous aurions du mal à toutes les énumérer ici. Nous allons donc utiliser comme exemple sa volonté de vivre comme un loup-garou, ou la façon dont il décrit son histoire de vie : « I realize the one-man show about my life has been done: small-town boy moves to the big city to come out of the closet and become a star. That describes literally everyone I know ».[82] Contrairement à ce qu'il prétend, Titus n'a jamais vraiment fait son coming-out après avoir déménagé dans la grande ville. Il utilise également l'inauthenticité comme mécanisme de défense pour se distancer de ses difficiles conditions de vie ; comme il le déclare, il est « gay, noir et vieux ».

Comme le soutient Muñoz dans « Queer Minstrels for the Straight Eye » : « queerness is, for the queer of color, always about adjacent antagonisms within the social, including but not limited to, class and race».[83] Le processus de désidentification est rendu possible par l'incompatibilité même des deux identités. Munoz définit ainsi la désidentification:

> Disidentification resists the interpellating call of ideology that fixes a subject within the state power apparatus. It is a reformatting of self within the social, a third term that resists the binary of identification and counteridentification. Counteridentification often, through the very routinized workings of its denouncement of dominant discourse, reinstates that same discourse.[84]

L'utilisation de l'inauthenticité par Titus peut être comprise comme une stratégie de désidentification des récits identitaires dominants. Contrairement à Hank, qui sert davantage de modèle contre-identificatoire dans sa recherche de masculinité conventionnelle, Titus ne vise pas l'authenticité, qu'elle soit gay ou noire, et désessentialise activement ces identités comme le montre sa scène de coming-out dans « Kimmy Goes to her Happy Place! ».[85] Au lieu de sortir du placard en tant que gay, Titus est censé en sortir en tant que Noir, devant un

[82] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes on a Playdate! (S02E02).
[83] Muñoz, José Esteban, « Queer Minstrels for the Straight Eye: Race as Surplus in Gay TV », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, Duke University Press, Vol. 11, No. 1, 2005, p. 101-102.
[84] Muñoz, José Esteban, « 'The White to Be Angry': Vaginal Davis's Terrorist Drag », *Social Text*, No. 52/53, 1997, p. 83.
[85] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes to her Happy Place » (S02E10).

groupe de policiers. Ce faisant, Titus déstabilise les tropes d'authenticité existants, à savoir que la couleur de peau est un signifiant facilement lisible qui n'a pas besoin de coming-out, tandis que l'identité gay ne serait matérialisée que par ce rite de passage impératif. Nous pousserons plus avant l'analyse de coming-out dans une partie ultérieure du développement.

Dans *Empire*, la stratégie de Jamal est similaire à certains égards, mais opère selon un mode différent. Il déplace la notion d '« authenticité » de la masculinité vers la classe sociale et vers son identité d'artiste. Au début de la saison 1, Jamal est en proie à des doutes sur l'authenticité de son art. Afin de trouver l'inspiration, il déménage dans un quartier défavorisé qui ressemble beaucoup à celui de Philadelphie où ses parents ont commencé. Le déplacement de l'authenticité de la masculinité vers la classe sociale et l'art permet un rapport d'identification entre Jamal et son père et ses frères, qui avait été impossible jusqu'à présent. Il se trouve que, en même temps, son frère Hakeem et son père homophobe Lucious ont du mal à trouver l'inspiration eux aussi, et se tournent vers Jamal pour obtenir des conseils. Le consensus ainsi créé entre les personnages contourne avec succès le gouffre apparemment infranchissable entre la masculinité et la *gayness*.

Nous avons tenté de montrer dans ce sous-chapitre que les personnages homosexuels noirs, qui sont systématiquement « disqualifiés » par d'impossibles contradictions, sont encore trop souvent représentés comme des imposteurs triviaux et malhonnêtes, dont les identités sont instrumentalisées pour stabiliser l'identité des autres. Leur prétention apparemment irréalisable de parvenir à forger une identité cohérente et stable peut faire accroire à un dilemme insoluble, mais les complexifications de leurs processus d'identification leur permettent également de résister aux récits dominants des identités fixes et, comme dirait Janet Mock, de redéfinir le réel.[86]

Après nous être intéressés à la manière dont les séries post-placard représentent les gays adolescents ou d'âge mûr, et l'intersection des identités gays et noires, nous allons à présent nous concentrer sur le traitement qu'elles réservent à la diversité des corps gays.

[86] En référence au titre de l'ouvrage de Mock, Janet, *Redefining Realness*, New York, Simon & Schuster, 2014.

II. 1. c) Généalogie des corps gays : évolution des discours disciplinaires de la « pédale » pré-Stonewall (*pre-Stonewall sissies*) aux Madames-Muscle (*Gym Queens*)

La représentation des corps des hommes gays a connu de nombreuses évolutions au cours des dernières 60 années. Les discours disciplinaires qui ont présidé à ces représentations, et les stratégies de résistance mises en place par ceux qui habitent ces corps ont changé, elles aussi. Les émeutes de Stonewall et le mouvement de libération gay qui leur a succédé ont permis de changer profondément l'image de ces corps. Avant 1969, le modèle le plus fréquent selon lequel ils étaient représentés était celui de la « pédale » (*sissy*), caractérisée par son expression de genre féminine. Rappelons ici que ces personnages n'étaient pas explicitement gays en raison des dispositifs de censure appliqués à l'époque. Rappelons également que la féminité de ces *yardstick sissies*, comme les a nommées Russo, était avant tout d'asseoir la masculinité des autres personnages.[87] Cette association systématique entre homosexualité et féminité se nourrissait des théories de l'inversion sexuelle, longtemps en vogue. Ces théories ont commencé à perdre du terrain lorsque sont parus les rapports Kinsey en 1948 et en 1953.[88] Si l'on recense de nombreuses occurrences de masculinités gays pré-Stonewall, cet amalgame est demeuré la matrice représentationnelle hégémonique jusqu'à l'émergence de la figure du clone, caractérisé par son hypermasculinité :

> Already by the late 1940s, as the historian George Chauncey has demonstrated and as much anecdotal information attests, a new, distinctively American butch style began to be adopted by some gay men: a look defined by the wearing of a white T-shirt, blue jeans, and a leather jacket. **Whatever post-Stonewall mythology might claim, it was not only after 1969 that gay men learned how to be butch, or that butch styles began to compete with earlier "effete" modes of self-presentation among gay men**.[89]

[87] Russo, *op. cit.*, p. 16.
[88] Kinsey, Alfred C., Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., Gebhard, Paul H., *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, W.B. Saunders, 1948, *passim*.
Kinsey, Alfred C., Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., Gebhard, Paul H., *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, *passim*.
[89] Halperin, *op. cit.*, p. 47 (c'est nous qui soulignons).

Aucune des occurrences de masculinité pré-Stonewall auxquelles Halperin fait référence n'a atteint le degré d'influence, et d'importance culturelle que celle du clone. Par ailleurs, le clone s'est avéré être la première itération de masculinité visible et identifiable comme distinctement gay par les contemporains. Par ailleurs, s'il est crucial de ne pas voir Stonewall comme le point de départ des histoires LGBTQ+ et d'un mouvement téléologique de libération gay, il convient de ne pas sous-estimer les bouleversements occasionnés par cet événement.

Ce n'est donc qu'après 1969 que les hommes gays ont commencé à s'approprier les codes esthétiques de cette masculinité exacerbée, conçue comme distinctement gay. La figure du clone n'est néanmoins pas la seule à avoir vu le jour dans le sillage de Stonewall. Levine affirme que le mouvement LGBTQ+ était tiraillé à l'époque par une dissension interne qui opposait « réformistes » et « libérationnistes ».[90] Les « réformistes » s'adonnaient à la pratique du *gender-fuck* en arborant à la fois des signifiants de la masculinité et de la féminité. Les Cockettes, une troupe de théâtre hippie de l'époque qui alliait barbes et maquillage de *drag queens* serait une bonne illustration de cette mouvance. Levine qualifie les clones de « réformistes » car selon lui, ils estimaient le *gender-fuck* que pratiquaient les « libérationnistes » trop radical. La stratégie de ces derniers a plutôt consisté dans l'appropriation des codes de la masculinité, en adoptant : « the look of 'butch' masculinity ».[91] Même si la naissance du clone a bousculé les paradigmes de la masculinité et de l'homosexualité, il ne s'est jamais imposé comme modélisation unique de la *gayness*. Les clones se sont vu critiquer précisément pour leur propension à se conformer à des normes de genre normatives par les groupes « libérationnistes ». Les *Faeries*, une faction « libérationniste » dissidente, incarnaient une tendance antagoniste à celle des clones :

> More specifically, the Faeries can be seen as an alternative to the self-presentation and lifestyle of the hypermasculine gay "clone" of the 1970s, a cultural form closely linked with mainstream masculinities.[92]

Selon Harris, suite aux émeutes de Stonewall, le corps des hommes gays s'est transformé en champ de bataille discursif : « The gay man's body has become a living, breathing battlefield in which the queen and the clone grapple for supremacy ».[93] La libération gay a profondément

[90] Levine, Martin, *Gay Macho*, New York, NYU Press, 1998, p. 28.
[91] Levine, *op. cit.*, p. 58.
[92] Hennen, Peter, *Faeries, Bears and Leathermen*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 60.
[93] Harris, Daniel, *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York, Hyperion, 1997, p. 101.

déstabilisé les définitions de l'homosexualité et les schémas de représentations des corps gays de l'époque :

> With the advent of gay liberation in the late sixties, the gay body replaces the homosexual body as the definitions of the latter are finally seen to be derivative of a self-defined heterosexuality that determines its other. Liberation tells us that the gay body must be equal, nonderivative, not accepted, but just there.[94]

Les clones sont nés de ce mouvement de libération. À cet égard, il importe de s'interroger quant à leurs revendications, mentionnées par Schehr, d'une identité « originale » qui refuse de se voir pensée par le prisme de l'altérité et aux effets libérateurs qu'elle a produits, ou non. À première vue, l'adoption par les clones de certains codes de la masculinité (souvent exagérés) peut être perçue comme un élan de conformisme à des normes de genre conventionnelles, et un prérequis pour se voir accorder l'accès à cette subculture. Toutefois, certains universitaires soutiennent qu'en s'appropriant ce système esthétique, ils auraient, dans le même geste, usé d'un procédé de distanciation *camp* : « In the past, camp had caricaturized stereotypically feminine sign-vehicles; now, though, butch rhetoric expressed camp by its self-conscious appropriation of traditionally macho sign-vehicles ».[95] Cette compréhension de la masculinité du clone en tant que pratique déconstructive trouve un écho chez Cornelius :

> This overt devotion to masculinity was fashioned as a rejoinder to homophobic constructions of gay masculinity, which until that time had been viewed as an aspect of Butler's "failed gender." The cloned nature of this constructed masculinity, however, suggests that the "failed" view of "gender" was shared by the gay clone himself, not as an internalized form of homophobia but rather as a redaction of and reaction to heteronormative social mores. This enabled the subculture to create a specific construction of masculinity, based on tropes that existed, and to exaggerate them.[96]

[94] Schehr, Lawrence R. *Parts of an Andrology: On Representations of Men's Bodies*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 152.
[95] Levine, *op. cit.*, p. 59.
[96] Cornelius, Michael G., « Beefy Guys and Brawny Dolls: He-Man, the Masters of the Universe, and Gay Clone Culture », Cornelius, Michael G. (dir.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 162.

Selon ce dernier, la dimension récursive de la masculinité du clone contribuait à la désessentialiser en mettant en exergue son caractère socialement construit. Si Cornelius refuse d'interpréter la figure du clone une simple manifestation d'homophobie intériorisée, tous ne partagent pas cet avis. Certains, d'un point de vue plus modéré, nuancent les effets libérateurs produits par la figure du clone tandis que d'autres, plus radicaux, vont jusqu'à la décrire comme une défaite politique. Daniel Harris, dans son ouvrage ouvertement décliniste, s'inscrit en faux contre l'affirmation de Cornelius et voit au contraire le clone comme l'intériorisation des critères esthétiques physiques de la classe ouvrière, et un rejet des représentations efféminées de l'homosexualité pré-Stonewall, souvent associées à la figure aristocratique du dandy, tout en menant des carrières professionnelles on ne peut plus « conservatrices ». Cette dissonance, selon lui, aurait provoqué une fracture identitaire chez les hommes gays :

> White collar by day, blue collar by night, the antibourgeois body is a reversible body, a toy that can be taken out in the evening and put away again at the crack of dawn. While the homosexual is anxious to escape the effeminate stigma of his professional life, he is entirely unwilling to give up its material advantages and therefore attempts to straddle two separate classes, to have the best of both worlds, to attain the sexual charisma of the prole and retain the creature comforts—the glass coffee tables, Japanese prints, and porcelain figurines—of the bourgeois gay man. The clone thus leads a dual existence, living a fractured life with a fractured identity.[97]

Harris poursuit son analyse en affirmant qu'il était impossible pour les clones d'atteindre l'idéal de masculinité vers lequel ils tendaient. En dépit de tous leurs efforts pour façonner une masculinité « crédible », ils continueraient à se voir invariablement associés à la féminité. Il ajoute que chercher à récréer ce genre de masculinité constitue une ambition futile : « Even the most subversive efforts to masculinize the [gay] body are often suffused with the aesthetic sensibility of the designer queen ».[98] La dimension contrefaite et la visibilité du processus de fabrication de la masculinité des clones, présentées comme un naufrage par Harris, sont précisément les caractères dans lesquels résident, selon Cornelius et Levine, son potentiel émancipateur.

[97] Harris, *op. cit.*, p. 96.
[98] Harris, *op. cit.*, p. 100.

Indépendamment des désaccords quant aux effets libérateurs ou non produits par l'émergence du clone, ils ont marqué l'histoire politique et esthétique gay. En plus d'arborer moustaches, piercings et bandanas bariolés, d'afficher un goût prononcé pour le cuir, ils ont aussi été les premiers à se bâtir des corps imposants. L'idéal masculin et musclé incarné par le clone a marqué un basculement à plus d'un égard. Les corps très masculins et musclés constituaient déjà un objet de désir homosexuel dominant avant Stonewall, et était principalement représenté dans des magazines de culturisme (*physique magazines*). Les hommes qui y figuraient affichaient majoritairement des signifiants de masculinités ouvrières.[99] L'imagerie de ces masculinités a servi de point de référence pour la construction de celle des clones, et plus généralement des masculinités gay post-Stonewall. En conséquence, ce qui n'était qu'un objet de désir sans possibilité identificatoire est devenu le modèle de la masculinité des clones. C'est à ce moment-là que, selon Weems : « Gay men made themselves the objects of their own desire rather than wistfully lusting after some Straight masculine ideal ».[100] En rendant poreuse la distinction entre sujet et objet de désir, ce basculement a opéré une reconfiguration épistémologique du désir gay :

> The gay body is the representation of subject and object in a happy, timely mix, the "always already" existing hypostasis of subjectivity in search of the recognition of its own identity. The gay body is an object for the homologous other and for the self, both enunciated through a discourse of mirrored desires and a free play of seductions.[101]

Cette évolution s'est avérée durable, et a mené à ce que Cornelius désigne sous l'appellation *mimetic gazing* :

> Gay clone culture is predicated on a binaristic relationship maintained within the act of gazing; it is, in many ways, mimetic gazing. In clone culture, the goal is to be both subject and subjector of the gaze, others' and one's self. The fashioned male body thus becomes a text to read and a signifier of inclusion into the subculture itself.[102]

[99] Harris, *op. cit.*, p. 93.
[100] Weems, Mickey, *The Fierce Tribe: Masculine Identity and Performance in the Circuit*, Logan, Utah State University Press, 2008, p. 108.
[101] Schehr, *op. cit.*, p. 150.
[102] Cornelius, Michael G., « Beefy Guys and Brawny Dolls: He-Man, the Masters of the Universe, and Gay Clone Culture », Cornelius, Michael G. (dir.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 162.

Cette tendance, qui trouve son origine dans la culture des clones, conserve des reliquats dans la culture d'aujourd'hui. Des articles récents s'interrogent par exemple à propos du phénomène des « petits-amis jumeaux » (*boyfriend twins*), couples dont la ressemblance des partenaires est parfois déroutante.[103] Dans l'épisode 8 de la deuxième saison de *Looking*, un personnage anonyme tient les propos suivants à Patrick :

> ANONYME : It'll be interesting to see what you and your brother think "subverting" means.
> PATRICK : That's not my brother, that's my boyfriend.
> ANONYME : Really? You guys are like identical. Why don't you just jerk off in the mirror if you think you're so cute?[104]

Levine situe la naissance du clone au moment de la libération de Stonewall, et sa mort au début de l'épidémie du SIDA.[105] Le déclin du clone s'est fait progressivement au cours des années 1980 et 1990, certains des changements paradigmatiques qu'il a occasionnés lui ont survécu et ont irrigué de façon durable ce que nous nommerons par commodité « la culture gay », notamment en ce qui concerne le rapport au corps et à la masculinité. Si la masculinité idéalisée du clone, et ses spécificités esthétiques, ne s'est pas imposée de façon pérenne comme le modèle dominant, certaines de ses caractéristiques définitoires, en particulier le corps musclé, sont devenues, quant à elles des conceptions hégémoniques qui continuent d'influencer les représentations des corps gays :

> The clones started a trend with the gay gym that is going strong long after they themselves disappeared almost completely from the Castro, Santa Monica Boulevard, and Christopher Street.[106]

La crise du SIDA a profondément bouleversé la trajectoire initiée par le mouvement de libération gay, en particulier en ce qui concerne le rapport au corps et au sexe. Les images de corps sidéens décharnés et couverts de lésions ont marqué durablement les esprits. Dans ce contexte, la pratique de la musculation s'est chargée d'une signification différente. Dans son enquête ethnographique, Bergling interroge un psychologue nommé Shernoff à propos du lien entre le lien établi entre l'amaigrissement lié à la maladie et la prise de masse musculaire et

[103] Bloomer, Jeffrey, « The 'Boyfriend Twin' and Our Tendency to Date People Who Look Like Us », 10 avril 2014, <https://slate.com/human-interest/2014/04/boyfriend-twin-photos-do-gay-men-date-people-who-look-similar-to-them.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[104] *Looking*, « Looking for Glory » (S02E08).
[105] Levine, *op. cit.*, p. 125-246.
[106] Alvarez, Erick, *Muscle Boys: Gay Gym Culture*, New York, Taylor & Francis, 2010, p. 101.

rappelle que les médecins, eux-mêmes, prescrivaient des stéroïdes, de la testostérone et des hormones de croissance aux patients atteints du SIDA.[107] Ce rapport au culturisme se distingue très nettement de celui des clones. Pour ces derniers, la quête d'un corps musclé servait avant tout comme signifiant de leur masculinité, et pas de bonne santé. En réalité, la préservation de la bonne santé entrait même en contradiction avec le système de valeurs des clones. Levine affirme que la « prise de risques » (*risk-taking*), qu'il s'agisse de drogues ou de conduites sexuelles, constituait l'un de ses principes constitutifs.[108] Selon Shernoff, pour les individus séropositifs ou atteints du SIDA, la pratique de la musculation était un moyen de signifier leur bonne santé.[109] Selon Alvarez, cette affinité nouvelle entre le virus et la musculation a vu naître le *Poz Jock* :

> The Poz Jock—This group is made up of HIV-positive men who use the gym and exercise as an important aspect of managing HIV and AIDS. Bodybuilders by default, this group has been very influential in introducing steroids into gym culture and determining current standards of musculature and definition for the male body.[110]

Un des arcs narratifs de Ben Bruckner, un personnage séropositif de *Queer as Folk*, le dépeint comme un *poz-jock*. Au cours de la saison 3, le personnage, bien que déjà très musclé, commence à s'administrer des injections intramusculaires de stéroïdes. Lorsque Michael interroge Ben à propos des raisons qui le poussent à avoir recours à ce genre de substance, voici ce qu'il lui répond :

> MICHAEL : I saw you.
> BEN : You saw me what?
> MICHAEL : Shooting up [steroids]. So unless you've suddenly become a heroin addict, I figured that's what it is. […]
> BEN : Look, a lot of guys are using them, okay? To fight body-wasting.
> MICHAEL : You're not wasting.
> BEN : Yet.[111]

[107] Bergling, Tim, *Chasing Adonis: Gay Men and the Pursuit of Perfection*, New York, Harrington Park Press, 2007, p. 86.
[108] Levine, *op. cit.*, p. 155.
[109] Bergling, *op. cit.*, p. 86.
[110] Alvarez, *op. cit.*, p. 3.
[111] *Queer as Folk*, « One Ring to Rule Them All » (S03E06).

Le corps de Ben était déjà musclé avant que celui-ci ne commence à prendre des stéroïdes. La réplique de Ben manifeste sa crainte de voir son corps s'amaigrir du fait de sa séropositivité. Toutefois, comme le souligne Michael, la perception que Ben a de son propre corps semble être quelque peu dysmorphique. Voici la définition Bergling propose de la dysmorphie :

> [B]ody dysmorphia, psychological disconnect between a guy's actual body and the body he sees when he's looking in the mirror. It's an equal opportunity malady, affecting both men who yearn for ever-more muscle and those who feel "fat" even as they approach shapely, or even spindly, status. Not every gay man who's unhappy about the way he looks has BD.[112]

Par ailleurs, la quête éperdue de masse musculaire de Ben est parfois désignée par les bodybuilders eux-mêmes sous le terme *biggerexia*.[113] La dysmorphie ou la *biggerexia* ne sont, bien entendu, pas l'apanage des personnes séropositives ou malades du SIDA. Comme en témoigne la citation d'Alvarez mentionnée plus haut, le corps musclé et la fréquentation intense de salles de sport (*workout culture* / *gym culture*) se sont imposés comme des réalités incontournables de la vie gay urbaine occidentale : « **The muscle boy ideal** has become one of the strongest icons in gay culture—and it is rapidly becoming the standard for a substantial number of gay modern men ».[114] Le *muscle boy ideal*, comme le nomme Alvarez, s'est installé comme le modèle de représentation hégémonique des corps gays dans la culture populaire. Les corps de l'immense majorité des personnages des séries de ce corpus, et des séries télévisées en général, post-placard ou non, correspondent à ce modèle. Kies, qui analyse la représentation des corps gays dans les séries diffusées sur les chaînes payantes du câble affirme que : « Nude [gay] male bodies must be smooth, muscular, and tan; they exhibit the same level of perfection and lack of diversity as women's bodies on premium cable ».[115] Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des scènes se dérouler dans des salles de sport. Nous en avons recensé dans *Queer as Folk*, *The New Normal*, *The Real O'Neals*, *Brothers & Sisters*, ou encore *Will & Grace*. À titre d'exemple, dans *Brothers & Sisters*, Kevin est le seul personnage principal à être représenté dans cet environnement. Le site TV Tropes qualifie ce

[112] Bergling, *op. cit.*, p. 88.
[113] Bergling, *op. cit.*, p. 88.
[114] Alvarez, *op. cit.*, p. 47 (c'est nous qui soulignons).
[115] Kies, Bridget, « Sexploitation on YouTube: The Rise, Fall and Rebirth oI the Gay Network », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 262-263.

type de personnage, très soucieux de se sculpter un corps musclé de *Gym Bunnies*.[116] La définition que le site propose de ce trope ne porte pas uniquement sur la pratique de la musculation mais aussi sur les habitudes alimentaires :

> A rather common gay stereotype. A man who is constantly concerned with working out at the gym, not to stay healthy, but as a rather vain attempt to hold onto his youthful looks for as long as possible. It's not unusual for him to be Hollywood Pudgy, thinking his body is *never* quite good enough as he dives headfirst into anorexia.[117]

L'alimentation, et en particulier la consommation de glucides est souvent anathème pour ces personnages. Dans le double-épisode intitulé « Fagmalion », dans lequel Will et Jack enseignent à Barry les arcanes de la culture gay, voici le type d'enseignements qu'ils prodiguent :

> JACK : Have you lost your mind, [Peanuts] are little pellets of fat and breath.
> BARRY : I'm tired and thirsty, can I have a coke?
> WILL : It's diet coke, and no!
> JACK : Remember, no pecs, no sex!
> BARRY : This all seems so superficial. Are gay guys only about bodies and faces?
> JACK : Absolutely not, they're only about bodies.[118]

Dix-sept ans après la diffusion de cet épisode, un épisode du *revival* de la série réitère le même type de cliché. Cet épisode de *Will & Grace* a été diffusé en 2020 et ne peut par conséquent faire l'objet que d'une brève référence. Toutefois, dans cet épisode, Will est à nouveau chargé d'enseigner les rudiments de la culture gay, à un homme d'âge mûr cette fois-ci, qui sort tout juste du placard. Lorsque le serveur dépose sur leur table une corbeille de pain, Will lui ordonne immédiatement de la remporter : « We do *not* need bread ! ».[119] Ces scènes sont intéressantes car elles témoignent de la perpétuation interpersonnelle de ces clichés.

Certaines représentations récentes tentent de dissiper ces mythes. Par exemple, lorsque Connor fait sa demande en mariage à Oliver, il lui dit :

---

[116] TV Tropes, « Gym Bunny », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GymBunny> (consulté le 10 octobre 2020)
[117] *Ibid*.
[118] *Will & grace*, « Fagmalion » (S05E14).
[119] *Will & Grace*, « Broadway Boundaries » (S11E15).

> CONNOR : This is a twisty-tie that I took off our loaf of bread, which speaks to one of the reasons why I love you. Because you're a gay man who eats bread and encourages me to eat bread too.[120]

En outre, certaines séries post-placard ont ébréché la tendance systématique à représenter les corps des hommes gays selon le *muscle-boy ideal* décrit par Alvarez. Nous pouvons citer les exemples de Cliff, Cameron, Titus, ou encore Eddie. La série *Looking* a été louée pour avoir filmé ce dernier dans un plan américain, nu, (ANNEXE VII) dans le même épisode que celui que nous avons cité plus haut. Les quelques personnages qui ne correspondent pas à ce modèle de représentation des corps gays ne le remettent néanmoins pas tout à fait en cause, voire selon Johnson, renforcent son caractère hégémonique :

> Moreover, Graeme Kane notes that the gay male body ideal "involves being both thin and muscular and that this contradictory idea of both weight and muscularity" helps explain the extent that some gay men will go to adapt to (and thus adopt) the prevailing discourses of hegemonic masculinity by which some gay men measure themselves. Kane is the first researcher to note that "it is unclear how such programs [seeking to reduce ageism amongst gay men] would cancel out the effects of the popular television programs the authors identify as the reasons gay men in North America . . . exercise" or pursue any of the appearance management strategies described above. **Characters, like Cameron Tucker on Modern Family, a white, married, overweight gay male over forty, illustrate Kane's point precisely. Although Cameron doesn't pursue any of the type of appearance management tactics described by Selvin, his failure to do so works as a confirmation of the necessity of those tactics. Cameron's character, and those few characters like him, symbolically operate as a cautionary signifier to young gay viewers.**[121]

Selon l'analyse de Johnson, un personnage comme Cameron, dont la présence exceptionnelle pourrait être analysée comme un signe de progrès, s'avèrerait en réalité incarner un contre-modèle, auquel précisément ne pas s'identifier, ni ne chercher à émuler. Cet argument s'inscrit en faux contre l'idée reçue selon laquelle la visibilité est synonyme de progrès. Les

[120] *How to Get Away with Murder,* « Nobody Roots for Goliath » (S04E07).
[121] Johnson, *op. cit.*, p. 234 (c'est nous qui soulignons).

reconfigurations discursives qu'ont subies les pratiques culturelles nées au moment de l'émergence de la figure du clone, déconstructives et émancipatrices selon certains, ou déjà aliénantes selon d'autres, ont engendré l'avènement d'un idéal disciplinaire et hégémonique qui est présenté comme seul type de corps valide et désirable. En dépit des quelques percées réalisées par certains personnages, il n'est pas rare de voir réitérés ces clichés soit de façon figurative en représentant les personnages gays plus fréquemment à la salle de sport que les personnages hétérosexuels, ou en faisant asséner des répliques qui ne sont jamais soumises à un quelconque examen critique, y compris de la part des personnages gays, qui réifient par là même ces discours.

En plus d'avoir vu se diversifier les profils, les identités et les corps des personnages gays, les séries post-placard ont également opéré des modifications sur les tropes existants, et en ont vu émerger de nouveaux. Nous allons à présent nous intéresser à celui du « meilleur ami gay », ou *gay best friend* (G.B.F.).

II. 2. Tropes post-placard ?

II. 2. a) Le *gay best friend*, accessoire dernier cri des personnages hétérosexuels

Comme nous l'avons établi dans le travail de démonstration qui précède cette sous-partie, les personnages gays ont observé une trajectoire d'assimilation narrative, qui les a menés de la périphérie vers le centre dans le schéma actanciel des récits dans lesquels ils se trouvent. Toutefois, à l'exception de quelques séries de création récente, dans la plupart des artéfacts culturels de ce corpus et également dans ceux qui les ont précédés, la plupart des personnages gays occupent une place secondaire, voire auxiliaire. Comme le rappelle Sarah-Kate Ellis, l'actuelle présidente de GLAAD, les personnages principaux gays demeurent une exception remarquable.[122] Le trope qui a probablement positionné le plus explicitement les hommes gays en tant qu'appendices de personnages hétérosexuels est celui du « meilleur ami gay », aussi désigné sous l'acronyme G.B.F., pour *Gay Best Friend*, en particulier depuis la sortie du film du même nom (Darren Stein, 2013). Le trope est si fréquent que le site TV Tropes en recense de nombreux exemples.[123] Tropiano explique que, bien que ce personnage-type ne soit devenu omniprésent qu'à partir des années 1990, quelques occurrences existent avant cette période :

> There's a definite pattern in the roles assigned to gay and lesbian characters, from the premiere of *The Corner Bar* [(ABC, 1972-1973)] to the present day. Before shows like *Ellen*, *Will & Grace*, and *Normal, Ohio*, gay characters were there primarily to assist, support and advise the main character. The roles they regularly assume personal assistant, co-worker, and/or close friend/confidante—have been limited, yet there has been definite progress made since the early 1970s in regards to their depth and function.[124]

Tropiano laisse entendre que les séries dont il fait mention, notamment *Will & Grace* (NBC, 1998-2006), sans rompre véritablement avec cette tradition d'assignation des personnages

[122] Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Where We Are on TV », 2017-2018, p. 3, < https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf> (consulté le 9 octobre 2020).
[123] TV Tropes, « Gay Best Friend », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GayBestFriend> (consulté le 10 octobre 2020).
[124] Tropiano, *op. cit.*, p. 254.

gays à une fonction d'auxiliaire de leurs équivalents hétérosexuels, leur fait néanmoins une place moins périphérique. La littérature consultée recense de nombreuses occurrences de ce trope dans des films comme des séries. Les exemples les plus fréquemment mentionnés sont : *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), *Clueless* (Amy Heckerling, 1995), *My Best Friend's Wedding* (P.J. Hogan, 1997), *The Object of my Affection* (Nicholas Hytner, 1998), *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995), *Will & Grace*, *Sex & the City* (HBO, 1998-2004), *Glee* (Fox, 2009-2015). Les exemples sont si nombreux qu'il serait inutile et fastidieux de les énumérer ici. Force est toutefois de constater que ce stéréotype s'avère omniprésent, y compris au-delà des années 1990. Ainsi, nombre de séries de l'ère post-placard comportent ce type de personnage, et il convient d'en analyser l'évolution.

> Early on, the gay male was often presented as an afterthought on television (see: Coco, the gay houseboy on *The Golden Girls* never to be seen again after the pilot), or as accessories to the lovelorn female character (see: Stanford Blatch to Carrie Bradshaw). Whereas lesbians have been largely ignored in the cultural landscape, for decades gay men have served as wise, sassy sages, snapping in a Z formation and providing a sympathetic shoulder for women to cry on. But, as Dan Savage says: It gets better! Over time, gay men have become fuller, more well-rounded characters, and consequently, their friendships with women are more three-dimensional: They're equals more than they are appendages.[125]

Le propos de cet article suggère que les diverses incarnations du personnage-type du « meilleur ami gay » ne sauraient être amalgamées, et qu'elles se sont progressivement arrondies, pour reprendre la terminologie d'E.M. Forster.[126] Alors que cet article se contente de mentionner, de façon descriptive et superficielle, la disparité entre les hommes gays et les lesbiennes, Walters l'explique de la façon suivante :

> It is precisely the stereotypical image of gay men as charming, relational shopaholics that makes the confidant role work—indeed, we have endless books, articles, TV shows, and films in which the gay man serves as a straight woman's best girlfriend, sharing in trips to the stores, beauty tips, and boytalk. But the image of lesbians as hostile,

[125] Reynolds, Megan, « A Timeline of the Gay Male–Straight Female Friendship on TV », 2 août 2016, <https://www.vulture.com/2016/07/gay-male-straight-female-friendship-tv.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[126] Forster, *op. cit.*, p. 67.

> decidedly uncharming, man-hating meanies exempts them from being anyone's sidekick. This means, therefore, that if incidental queers have become the main way Hollywood integrates gays, lesbians are made even more invisible because of their putative inability to fulfill the sidekick role.[127]

Selon elle, l'histoire de la construction du personnage protoypique de la lesbienne l'a rendu *de facto* incompatible avec cette fonction d'adjuvant. Malgré l'amélioration graduelle du traitement de la figure du G.B.F. que revendique l'article du magazine *Vulture*, la plupart des séries qui en comportent ont été critiquées précisément parce qu'elles cantonnent ces personnages à une fonction accessoire et un type de représentation qui les réduit au statut de *token*.[128] Une des prises de position les plus défavorables porte sur le processus de marchandisation auquel est soumise l'identité de ces personnages. En effet, Hoffman fait référence à la couverture du numéro de *Teen Vogue* du mois de juillet 2010, qui qualifie le G.B.F. de *must-have item* :

> This spring, sixteen-year-old Mimi noticed a new trend at her Pacific Palisades, California, high school. The must-have items for her... He's fun, trust-worthy, and supportive, plus you don't have to compete with him. He's your gay best friend—and he's in demand.[129]

Les termes employés sont sans équivoque, et présentent bel et bien le « meilleur ami gay » comme le dernier accessoire en vogue. À partir de plusieurs études de cas, Hoffman propose une description approfondie des traits définitoires du G.B.F. prototypique. Les éléments de définition qu'il avance sont nombreux, et nous en mentionnerons la plupart dans ce chapitre lorsque nous les confronterons aux G.B.F. de notre corpus. Les plus saillants sont d'ordre socioéconomique, racial, corporel, et reposent invariablement sur une perception essentialiste de l'orientation sexuelle, qui confère à ces personnages des qualités intrinsèques. Prenons l'exemple du personnage de George Downes incarné par l'acteur Rupert Everett dans *My Best Friend's Wedding*. La seule cause qu'il sert est celle de son amie Julianne Potter, jouée par Julia Roberts. Toute la durée du film, il s'efforce vainement de la dissuader de saboter le mariage d'un ancien amant, qu'elle souhaite reconquérir. Malgré ses réticences nombreuses, il

[127] Walters, *All the Rage*, p. 158.
[128] Rogers, Thomas, « Why 'Sex and the City' is Bad for the Gays », 28 mai 2010, <https://www.salon.com/2010/05/28/sex_and_the_city_bad_for_gays/> (consulté le 10 octobre 2020).
Lenton, Patrick, « Is TV Finally Ditching The 'Gay Best Friend'? », 27 avril 2017, <https://junkee.com/gay-best-friend-tv-trope/103380> (consulté le 10 octobre 2020).
[129] *Teen Vogue*, « Hot Topic Gay Best Friend GBF », 6 juillet 2010, <https://www.teenvogue.com/story/gbf-gay-best-friend> (consulté le 10 octobre 2020).

finit par se faire entraîner dans cette entreprise rocambolesque. George est un représentant modèle de ce trope car il semble particulièrement inféodé aux lubies fantasques de Julianne. De surcroit, il correspond à la plupart des éléments de définition énumérés par Hoffman : tout laisse penser qu'il appartient à une classe sociale favorisée, il est blanc, mince, et son unique fonction dans l'existence semble être de prodiguer des conseils à son amie hétérosexuelle, surtout lorsqu'il lui recommande à plusieurs reprises d'exprimer ses sentiments à l'homme en question.

D'autres universitaires se sont employés à analyser ce personnage-type, et l'ont désigné sous différents intitulés. Walters a utilisé l'expression *incidental queer* :

> [Incidental queers] are characters who are inserted into the film in order to exhibit a certain hipness but who are insignificant as anything other than signs of hipness and, further, signs of the hipness of the lead character. Incidental queers have always popped up now and again in films, mostly for either comic relief (the effete decorators of older films and their '90s counterparts in films such as *Father of the Bride*), or for terror effect (such as the lesbian vampires in *The Hunger*). And there are certainly examples of serious and substantive "incidental queers" whose gayness is neither all-consuming nor avoided. I think here of a film such as *Silkwood*, in which Cher's lesbian character is integrated into the main story. But, more recently', the comic or evil incidental queer has given way to the incidental queer as hip accessory. Like with television, gays here are being used—to a certain extent—to add a certain up-to-date cachet of hipness to the film.[130]

Comme le laisse entendre Walters, tous les exemples de *incidental queers* ne se valent pas, ni ne sont intégrés au même degré à la trame narrative. Par exemple, les articles consultés sont nombreux à citer Will, dans *Will & Grace*, comme un des exemples les plus éloquents de ce trope, et qui en a constitué une des matrices principales, du moins à la télévision : « The friendship between Will and Grace laid the groundwork for almost every other gay male–straight female friendship depicted in popular culture ».[131] À certains égards, et à certains moments de la série plus qu'à d'autres, Will correspond effectivement à ce cliché, mais ce n'est pas toujours le cas. Il serait réducteur de considérer ce personnage comme un simple

[130] Walters, *op. cit.*, p. 154-161.
[131] Reynolds, *op. cit.*

appendice de Grace. Au contraire, comme nous l'avons affirmé lorsque nous avons analysé le caractère « transitionnel » de la série, il est également possible de voir Grace comme le support hétérosexuel qui a rendu possible la présence d'un personnage gay dans une série diffusée en prime-time sur un des trois grands *networks*. De la même manière, nous nous garderons bien de suggérer que les représentations de relations d'amitié entre des femmes hétérosexuelles et des hommes gays impliquent nécessairement cette dynamique d'exploitation. Tout au contraire, certaines d'entre elles, comme celle de Dom et Doris dans *Looking* (HBO, 2014-2016), constituent des modalités affectives qui, au contraire, tentent de résister aux conceptions hétéronormatives et patriarcales qui présentent l'hétérosexualité monogame comme seul type de relation viable à long terme. Nous nous concentrerons néanmoins ici sur le trope du « meilleur ami gay ». Le terme *hipness* qu'utilise Walters rappelle le propos développé par Becker quant à l'évolution de la perception des contenus gays au cours des années 1990 :

> Gay material wasn't only useful for network executives, I argue, but also for many viewers for whom watching prime-time TV with a gay twist spoke to specific political values and offered some a convenient way to establish a "hip" identity.[132]

Si la marchandisation de l'identité du G.B.F. sert avant tout à auréoler celle du personnage hétérosexuel de prestige, la consommation de produits culturels gays a longtemps rempli un rôle similaire pour les spectateurs hétérosexuels.

Robertson désigne, quant à elle, ce trope sous l'intitulé *gay enabler*. Elle met l'accent sur la fonction d'adjuvant que ces personnages exercent dans le schéma actanciel du récit, et en particulier sur la façon dont ils facilitent la progression des arcs narratifs romantiques hétérosexuels : « [T]he gay enabler, the gay man whose primary function is to help the heterosexual lovers resolve their conflicts ».[133] Walters recense, elle aussi, ce trait définitoire :

> In addition, the incidental queer often serves to unite heterosexual couples, or to provide solace to heterosexuals suffering from the slings and arrows of wayward affections.[134]

En outre, Hoffman et Walters soulignent tous deux que si les G.B.F. sont souvent l'instrument de la progression des relations hétérosexuelles, ils ne sont, quant à eux, quasiment jamais dans

[132] Becker, *Gay TV and Straight America*, p. 108.
[133] Robertson, Pamela, *Guily Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 270.
[134] Walters, *op. cit.*, p. 155.

des relations intimes avec d'autres personnages gays, qu'elles soient amicales ou amoureuses :

> One thing that marks out these incidental queers from, say, a more thoroughly integrated model of gay identity, is that these gay characters rarely seem to have other gay people to love and socialize with.[135]
>
> Although the exact details of each gay best friend character's relationships differ, there are overarching qualities that define their relationships. The gay best friend characters have similar patterns in their romantic relationships, which are mostly fleeting and meaningless.[136]

Khamis et Lambert, citant Dreisinger, sont moins catégoriques et qualifient les formes d'intimité permises aux G.B.F. de *safe eroticism* :

> '[S]afe eroticism', a common trope in the 'gay best friend' genre: 'We are given intimations of romance, all along recognising that it is unlikely to be realised or consummated' (Dreisinger, 2000: 6).[137]

Ces idées convergent toutes, néanmoins, et affirment unanimement que le traitement des implications affectives de ces personnages, lorsqu'elles se trouvent représentées, est restreint et consensuel.

Nous allons désormais analyser dans quelle mesure les éléments de définition que nous venons de passer en revue s'appliquent aux personnages tirés des séries de notre corpus. Le trope du « meilleur ami gay » existe depuis le début des années 1990 et a fait l'objet de nombreuses critiques, mais les séries post-placard récentes en comportent toujours. Nous avons fait notre possible pour représenter la diversité générique des séries télévisées dans lesquelles ils se trouvent. Toutefois, comme l'affirme Hoffman, ce type de personnage présente une affinité particulière avec la sitcom : « As an identity composed of various gay stereotypes, the gay best friend is ideally suited for situation comedy ».[138] *Riverdale* (The CW, 2017—) est une série dramatique pour adolescents, *Faking It* (MTV, 2014-2016) est une

[135] *Ibid*.
[136] Hoffman, Russell, « Friendship Trouble: An Examination of the Gay Best Friend Identity in American Consumer Culture », *Gnovis: A Journal of Culture, Communication and Technology*, Vol. 12, No. 1, 2011, < http://www.gnovisjournal.org/2011/11/21/russell-hoffman-journal/> (consulté le 10 octobre 2020).
[137] Khamis, Susie, Lambert, Anthony, « Effeminacy and Expertise, Excess and Equality: Gay Best Friends as Consumers and Commodities in Contemporary Television », Hulme, Alison, (dir.), *Consumerism on TV: Popular Media from the 1950s to the Present*, Farnham, Ashgate Publishing, p. 117.
[138] Hoffman, *op. cit.*

comédie romantique pour adolescents, *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019) est une sitcom, et enfin *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) est une dramédie. Nous avons sélectionné ces exemples car ils rompent tous, à différents égards, avec les définitions mises au point par les universitaires que nous avons cités.

Pour commencer, le statut périphérique de ces personnages y est moins marqué que dans les premières séries à avoir fait figurer ce genre de personnage. Nous avons déjà abordé la question de la mobilité actancielle de Marc St-James, dans *Ugly Betty*, dans un sous-chapitre antérieur. Toutefois, cette mobilité est lente, et Marc est principalement caractérisé, au fil des quatre saisons que dure la série, comme l'assistant de Wilhelmina. Dans le cadre de ses fonctions, il correspond assez largement aux définitions proposées par Hoffman et Walters. Il est intéressant de noter que la série inverse certaines polarités narratives en ayant pour rôle-titre une assistante. Ce renversement ne s'applique pas exactement à Marc, qui est traité avant tout comme le sbire de Wilhelmina. Alors que l'assistante Betty a plusieurs relations amoureuses, les quelques relations amoureuses que Marc tisse sont, pour la plupart, superficielles. Seule sa relation avec Cliff s'étend sur deux saisons, mais elle est initialement source de ridicule car ce dernier est corpulent et sert surtout une fin pédagogique en se concentrant sur le cheminement du *lookist* Marc, qui le mène à surmonter ses préjugés « adipophobes ». Marc ne tarde pas à le tromper, et leur relation prend fin de façon soudaine. Par ailleurs, si Marc ne donne pas véritablement de conseils vestimentaires à Wilhelmina car celle-ci est directrice artistique du bien-nommé magazine *Mode*, et jouit par conséquent d'une expertise certaine en la matière, Marc la conseille dans ses relations amoureuses. Il facilite donc la progression des idylles hétérosexuelles et correspond à la définition du *gay enabler* de Robertson. La plupart du temps, Marc consent à accomplir les sinistres besognes de Wilhelmina sans manifester de réticence, à tel point que Betty et Christina, deux des autorités morales de la série le qualifient souvent de *flying monkey*, une référence déshumanisante au film *The Wonderful Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), un des hypotextes les plus importants et les plus gays de la culture populaire américaine. Il est fréquent que les « meilleurs amis gays » fassent figure de référent moral pour les personnages hétérosexuels dont ils sont les accessoires.

> When gays serve as best buddies to lead characters, providing **moral centers** and handy shoulders, we see ourselves as desexualized

> accessories to the main event, but also as integrated into the friendship networks and elicited plots of American film.[139]

Néanmoins, Wilhelmina et Marc sont tous deux des personnages antagonistes, et pendant le plus clair de la série, Marc ne répugne à exécuter aucune des tâches qu'il se voit confier. Cependant, à mesure que progresse la série, Marc s'émancipe peu à peu de la tutelle de Wilhelmina et s'aventure presque à contester le fondement moral de son action lorsqu'à l'épisode 21 de la troisième saison, il déclare :

> MARC : I made a few more bottles and they're in the refrigerator, and the nanny should be here at 7:00 to take over.
> WILHELMINA : Thank you, Marc. Was there something else?
> MARC : No. Just… Congratulations, I guess. You did it. As far as anyone knows, the baby is yours.
> WILHELMINA : The baby is mine, Marc.
> MARC : Of course he is. And your position at the company is secure, and Christina is going to jail. Win-Win.
> WILHELMINA : If you have something to say, why don't you just come out and say it?
> MARC : I… Have a good night, Wilhelmina.
> WILHELMINA : Good night, Marc.[140]

Après avoir falsifié un test ADN pour faire croire aux autorités que l'enfant que Christina avait mis au monde était le sien, et ainsi revendiquer un tiers de la fortune de la famille Meade, suite à cette interaction avec Marc, Wilhelmina se ravise. Alors que ce dernier s'affranchit progressivement du joug de Wilhelmina, il est récupéré par le rédacteur en chef du magazine, Daniel. Ce transfert donne lieu à plusieurs scènes dans lesquelles Wilhelmina et Daniel se disputent Marc comme s'il était une de leurs possessions. Le moment où Marc est le plus explicitement utilisé comme une monnaie d'échange intervient à l'épisode 23 de la première saison, lorsque Wilhelmina le cède à Fabia :

> Moreover, Marc's lack of agency is demonstrated when Wilhelmina trades him to Fabia without consulting him first. A similar situation

[139] Walters, *op. cit.*, p. 296 (c'est nous qui soulignons).
[140] *Ugly Betty*, « The Born Identity » (S03E21).

> arises when Daniel and Wilhelmina argue about who should have Marc as their personal assistant (Higginbotham & Heus, 2010).[141]

En outre, deux répliques prononcées à l'épisode 14 de la première saison témoignent de la réification de l'identité de Marc :

> FABIA : I love your assistant, I have the same one in beige. […]
> WILHELMINA : You will be my eye-seeing gay.[142]

À cet égard, et malgré la mobilité actancielle du personnage, qui le mène à se soustraire à l'autorité de Wilhelmina et Daniel vers la fin de la série, le personnage de Marc est globalement conforme aux définitions du G.B.F. archétypal. Si la subordination de Marc est rendue évidente par son statut d'assistant et la relation professionnelle asymétrique qui le lie à Wilhelmina, tel n'est pas le cas avec Amanda, son amie hétérosexuelle. Il n'est pas courant qu'un G.B.F. offre ses services à plus d'une personne. Le plus souvent, ces relations sont présentées comme exclusives, et il se trouve qu'une des caractéristiques du G.B.F. est précisément son unicité dans l'univers de la personne pour laquelle il officie. Hoffman le stipule dans son analyse du personnage de Stanford Blatch, dans *Sex & the City* : « [A] woman cannot have two gay best friends. Oliver's comment confirms the territorial nature of the gay best friend's friendships ».[143] La différence de classe sociale et de statut au sein de l'entreprise, qui sépare Amanda et Wilhelmina, rend possible leur relation car la directrice artistique ne voit pas la réceptionniste comme une forme de concurrence préoccupante.

Dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, le personnage de Titus connait le même genre de trajectoire dans le schéma actanciel de la série :

> [H]e starts out as a marginal character (insofar as he is part of the supporting cast in a show revolving around a white, straight central character) to which the audience is invited to become gradually more attached beyond the scope usually reserved for the tropes of gay best friend or black best friend. […]
> Titus "takes center stage" in the third season (Davies) and thus further strengthens his reparative prospects. Titus thereby rejects the representational confines that have defined minority characters and

[141] Hoffman, *op. cit.*
[142] *Ugly Betty*, « I'm Coming Out » (S01E14).
[143] Hoffman, *op. cit.*

> instead allows the audience to engage with and relate to the cultural differences he embodies. [144]

Au début de la série, le rôle que remplit son personnage est conforme à la fameuse description du *sidekick* de Joseph Campbell :

> Joseph Campbell's (1949) Jungian analysis of the hero narrative's structure, for example, is one particularly well-worn reference, as he classifies the sidekick archetype as a sort of "helper" who aids in the hero's passage through an unfamiliar world. While key to the plot, such characters are hardly central to the story and they are relegated to brief, instrumental appearances. However, the sidekick might also be said to aid the reader's passage through an unfamiliar world.[145]

Titus a beau être aussi un personnage marginal, il l'est moins que Kimmy, qui découvre les mystères de la vie new-yorkaise après avoir passé quinze ans dans un bunker au sein d'une secte survivaliste. Il enseigne à Kimmy les codes sociaux urbains élémentaires, et l'assiste donc dans son exploration d'un monde dont elle ne connait pas les rudiments. Il fait également le pont entre le public et le monde intérieur clownesque du personnage titre.

Titus constitue néanmoins une occurrence particulièrement intéressante du trope du « meilleur ami gay » car il prend le contrepied des définitions qui ont été proposées jusqu'ici à de très nombreux égards. Pour commencer, contrairement à tous les autres exemples que nous avons cités, Titus est un des très rares G.B.F. racisés. Selon la définition de Hoffman :

> Another quality pertaining to the socioeconomic status of the gay best friend identity is race. Every principal gay best friend character was Caucasian. By solely featuring white gay best friend characters, the texts establish whiteness as a quality of the gay best friend identity.[146]

Titus se distingue donc du G.B.F. habituel, lequel est censé appartenir à une classe sociale aisée, être blanc, mince, être soucieux de ce qu'il mange. En effet, Titus est africain-américain, pauvre, corpulent, et mange si mal qu'il attrape le scorbut à la saison 3 car il souffre d'une grave carence en vitamine C. Les personnages gays ne sont pas les seuls à avoir

[144] Dexl, Carmen, Horn, Katrin, « 'Beef Jerky in a Ball Gown': The Camp Excesses of Titus Andromedon in *Unbreakable Kimmy Schmidt* », *Open Cultural Studies*, Vol. 1, No. 1, 2017, p. 445-446.
[145] Shyminsky, Neil, « 'Gay' Sidekicks: Queer Anxiety and the Narrative Straightening of the Superhero », *Men and Masculinities*, Vol. 14, No. 3, 2011, p. 290. Le mot *sidekick* est un terme, argotique à l'origine, utilisé pour désigner le compagnon le plus proche du protagoniste, son adjuvant principal, en quelque sorte. Ils sont particulièrment communs dans les bandes-dessinées de super-héros. L'on peut citer, parmi les plus célèbres, Jughead Jones (le *sidekick* d'Archie), ou encore Robin (le *sidekick* de Batman).
[146] Hoffman, *op. cit.*

été longtemps relégués à des rôles périphériques et auxiliaires. C'est également le cas des personnages noirs. Ainsi, Titus ne s'éloigne pas seulement des modalités traditionnelles de représentation du G.B.F., mais aussi de celles du B.B.F. (*Black Best Friend*) :

> The black best friend, BBF, is a highly popular trope in contemporary TV. Eric Deggans counts at least 13 TV shows, including CBS's *2 Broke Girls* (2011-2017) or Fox's *New Girl* (2011-), featuring BBFs. The popularity of BBFs hinges on their relation to white characters. In his article on "The Latest TV trend," Deggans notes that "they're the folks who offer emotional support, wise, world-weary counsel and a kick in the pants when needed—often administered with a dash of sass and the occasional finger snap," making sure that in the end it is always the lead character who shines. BBFs, as Deggans explains, are "eternally useful to the lead character" because they "never really steal the spotlight for long." Titus fulfills main criteria of the BBF characteristically being "[l]oyal. Cool. Exotic." What distinguishes his character from the conventional usage of the trope, however, is that it is (more often than not) him who shines. Thus, while being a black best friend, Titus defies being reduced to the role of the sidekick.

Comme le montre cette citation, les définitions du G.B.F. et du B.B.F. convergent en plusieurs points. Dexl et Horn affirment qu'à mesure que la série progresse, Titus rejette peu à peu ce rôle. Eu égard au caractère intersectionnel de son identité, il devrait se voir doublement réduit à sa position d'adjuvant du personnage principal, mais il est l'un de ceux qui y oppose le plus de résistance. Les stratégies que ce dernier met en place sont diverses. Elles sont parfois formulées explicitement dans les dialogues :

> JACQUELINE : Kimmy, get your gay friend over here for flower arranging. What's his name? Tibor.
> KIMMY : Tringus. Sorry, I'm excited. Turdgun! […]
> KIMMY : What are you doing, Titus? This looks terrible.
> TITUS : I'm not the one who assumed all gay people know how to arrange flowers.[147]

[147] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Walks into a Bar » (S02E07).

> TITUS : You must be confusing me with one of those *Sex & the City* creatures. This is not brunch. I am not the one helping you decide between Mr. Big and Hormf.[148]

> TITUS : Everyone just thinks of you as Titus's busted hag.[149]

Ces extraits témoignent tous trois du refus catégorique de Titus de se voir réduire à la fonction périphérique du « meilleur ami gay » traditionnel. L'entreprise de décentrage opérée par Titus a trouvé un écho favorable dans les médias, mais aussi parmi les fans. De nombreux articles estiment que la « vraie star » de la série n'est pas Kimmy Schmidt, mais bel et bien Titus Andromedon.[150] Certains de ces articles, dont la plupart sont écrits par des fans de la série, vont jusqu'à affirmer que le personnage mérite son propre spin-off.[151] Les répliques ci-dessus sont toutes empreintes d'un haut degré de réflexivité. La première fait directement référence au trope du G.B.F. en critiquant l'attribution essentialiste de certaines compétences aux hommes gays, utiles à leurs amies. La deuxième est une référence intertextuelle à un des « meilleurs amis gays » les plus célèbres de l'histoire de la télévision : Stanford Blatch. Titus refuse expressément de se voir identifier à ce dernier, et de servir de *gay enabler* au personnage principal. Enfin, Titus évoque de façon métatextuelle[152] les articles précités, qui renversent l'organisation actancielle du récit, ou l'appellent de leurs vœux.

Le recours au *camp* est une autre des stratégies déployées par Titus pour résister à l'assignation réductrice au rôle du « meilleur ami gay ». La plupart des théoriciens du *camp* tendent à en circonscrire la pratique aux artistes blancs :

---

[148] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy's Roommate Lemonades! » (S03E02).
[149] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy and the Trolley Problem » (S03E12).
[150] Mallory, Carra, « Tituss Is the Real Hero of 'Kimmy Schmidt' », 29 mars 2015, <https://www.bustle.com/articles/72780-10-reasons-titus-is-the-real-hero-of-unbreakable-kimmy-schmidt-because-he-is-also-strong> (consulté le 10 octobre 2020).
Dzurillay, Julia, « Le Foop, 'Unbreakable Kimmy Schmidt' Fans — Here Are Some of Our Favorite Titus Andromedon Quotes for Every Occasion », 14 mai 2020, <https://www.cheatsheet.com/entertainment/unbreakable-kimmy-schmidt-titus-andromedon.html/> (consulté le 10 mai 2020).
Tingley, Brad, « Season 3 of Netflix's 'Unbreakable Kimmy Schmidt' Gets Serious », 22 mai 2017, <https://www.soda.com/news/season-3-of-netflixs-unbreakable-kimmy-schmidt-gets-serious/> (consulté le 10 octobre 2020)
[151] Powell-Twagirumukiza, Neesha, « Titus Andromedon Should Break Up With 'Unbreakable Kimmy Schmidt' », 16 juin 2017, <https://www.bitchmedia.org/article/titus-andromedon-spinoff> (consulté le 10 octobre 2020).
[152] Dans *Palimpsestes*, Genette définit la métatextualité dans les termes suivants : « Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Paris, Seuil, 1982, p. 11.

> Most literature on camp treats it as the kind of "white nonsense," Titus regularly bemoans. If people of color are mentioned, it is usually as inspirations for white performers (see Smith on Dusty Springfield) or to spice up lists of camp practitioners without, however, giving them individual attention concerning their specific techniques or input (see Dyer on Little Richard). Singer Grace Jones, for example, is regularly mentioned (e.g. Hawkins 50), yet seldom examined in the same depth as her contemporaries Madonna or Annie Lennox (see Rodger; Hawkins). […] Consequently, most studies view camp as comparable to, yet different from strategies employed by ethnic minorities. Dennis Altman, for example, correlates camp and soul in their respective importance for queer and black audiences, but at the same time denies any overlap between the two strategies (149; see also Newton 102).[153]

L'article de Dexl et Horn décrit en détail la manière dont Titus revendique cette filiation, et refuse de voir la pratique du camp confisquée ainsi. L'identité intersectionnelle de Titus lui permet de mêler ces stratégies de résistance, souvent conçues comme étanches, et en déstabilise les définitions habituelles.

Les dispositions spectaculaires du personnage correspondent également à la conceptualisation établie par Madison Moore de la notion de *fierceness*. Pour l'anecdote, Titus n'hésite pas à se décrire lui-même au moyen de cet adjectif : « That is a dumb name for how fierce I am being right now ».[154]

> By fierceness, I mean a spectacular way of being in the world—a transgressive over-performance of the self through aesthetics. This over-performance works simultaneously to change the dynamics of a room by introducing one's sartorial, creative presence into the space as well as it is to crystallize, highlight, and **push back against limiting identity categories**. Like divas, to quote Alexander Doty in a special double issue of *Camera Obscura* devoted to divas, fierceness "offers the world a compelling brass standard that has **plenty to say to women, queer men, blacks, Latinos, and other marginalized groups about the costs and the rewards that can come when you decide both to live a conspicuous public life within white patriarchy and try and live that life on your own terms**... the diva

[153] Dexl, Horn, *op. cit.*, p. 444.
[154] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes Roller-Skating » (S02E01).

> will make certain that **it is tradition and convention that yields to her**" (2). In other words, to be fierce is to transcend and to unravel, to self-actualize and to return the gaze.[155]

Cette définition décrit avec justesse les débordements de Titus. En premier lieu, il conteste l'appartenance aux catégories identitaires du G.B.F. ou du B.B.F. qui lui sont attribuées. Il refuse également de s'ajuster au cadre textuel de la série. La réflexivité dont fait preuve le personnage quant à sa situation, ainsi que ses références inter- et métatextuelles constituent autant d'éruptions hors du cadre. En rendant poreux le quatrième mur Titus « transcende » les limites qui lui sont imposées et tente d'inverser la dynamique de pouvoir habituelle en confrontant le regard des spectateurs au sien. Il cesse d'être simple objet de regard, et devient à son tour sujet regardant. Le propos de Moore, et la citation de Doty, ne sauraient convenir davantage au personnage car, au cours des quatre saisons, Titus fait référence à plusieurs divas, en particulier noires. Il évoque Whitney Houston de nombreuses fois, et tout un arc narratif de la série laisse penser que Titus a, selon toute vraisemblance, fait acte de cannibalisme sur la personne de Dionne Warwick.[156]

Nous avons établi que le personnage de Titus n'entre pas en résonnance mais en dissonance avec la figure du G.B.F. En effet, il s'inscrit certes en faux contre les définitions habituelles qui en sont faites, mais ne constitue pas tout à fait pour autant un contre-modèle (un anti-G.B.F.). Il prodigue souvent des conseils à Kimmy, même s'ils sont rarement avisés, et à l'épisode 7 de la première saison, il se propose de « relooker » Kimmy avant que celle-ci ne se rende à une soirée mondaine :

> TITUS : I knew this day would come. I must make you over. It is the pact between my kind and yours and, in exchange, you buy us brunch sometimes. […]
> KIMMY : I feel like Cinderella. And the birds and mice are helping.[157]

Comme le dit Titus, cette mission fait partie des attributions couramment dévolues aux G.B.F. Hoffman la recense parmi les éléments de définition qui constituent le G.B.F. archétypal : « Finally, the texts construct the gay best friend's behavior by imbuing him with transformative powers. These powers often take the form of an affinity for giving

[155] Moore, Madison, « Tina Theory: Notes on Fierceness », *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 24, No. 1, 2012, p. 72 (c'est nous qui soulignons).
[156] Dexl, Horn, *op. cit.*, p. 450.
[157] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes to a Party » (S01E07).

makeovers ».[158] L'épisode est jalonné de références intertextuelles plus ou moins explicites à Cendrillon, et font ainsi jouer à Titus le rôle de « marraine la bonne fée », un terme également employé par Hoffman.[159] Là encore, ce pouvoir de transformation ainsi rendu presque surnaturel, n'est pas sans rappeler un stéréotype racial : le « nègre magique » (*magical negro*). Le terme a été popularisé par le réalisateur Spike Lee dans le cadre d'un cycle de conférences dans plusieurs universités américaines.[160] Il s'agit d'un personnage-type périphérique qui, lui aussi, souvent à l'aide de pouvoirs magiques, vient en aide au personnage principal pour disparaître aussitôt une fois sa mission accomplie. Cette clause du « pacte » qui unit les G.B.F. et leurs amies hétérosexuelles n'est jamais autant mise en avant que dans les émissions de relooking, dans lesquelles :

> [T]he gay man's pedagogical role is driven by neoliberal conceptions of a 'new' citizen, whereby lifestyle becomes the site of perpetual reinvention. In the makeover shows especially, the gay men's job is to induct aberrant consumers 'into the joys of stylish living'. […] In constructing and foregrounding gay men's superiority in matters of taste and style, these shows obscure (if not deny) the latent prejudices of a heteronormative society […]. [Gay men] mostly appear as catalysts for the growth and entertainment of heterosexual characters and subjects, which in turn supports the sociocultural hegemony. […] This protects the commercial value of gay men, as cultural attachés of consumer capitalism, without upsetting dominant institutions, values and mores.[161]

Titus, même s'il fait office de « marraine la bonne fée » pour Kimmy en la « relookant », ne saurait être taxé d'agent du capitalisme ou d'apôtre de la société de consommation. Le processus de « relooking » (*makeover*), notamment dans les émissions de téléréalité, repose en effet invariablement sur l'achat de produits, ou de services (tels que des opérations de chirurgie esthétique plus ou moins invasives). Néanmoins, du fait de leur statut socioéconomique, Titus et Kimmy ne disposent tout simplement pas d'un tel pouvoir d'achat. La transformation opérée par Titus ne consiste donc dans un processus d'achat et de

[158] Hoffman, *op. cit.*
[159] Hoffman, *op. cit.*
[160] Gonzalez, Susan, « Director Spike Lee Slams 'Same Old' Black Stereotypes in Today's Films », 2 mars 2001, <https://web.archive.org/web/20090121190429/http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v29.n21/story3.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[161] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 115-116.

consommation, mais plutôt de recyclage. Ce dernier, ajouté au goût de Titus pour les artéfacts culturels démodés, ou marginaux, contribuent à matérialiser le potentiel *camp* du personnage :

> Enthusiasm for the marginal marks Titus as a camp figure who is characteristically attached to all things outmoded and marginal, from cassettes to the "Helen Keller-inspired—but unauthorized—musical *Feels Like Love*" (S02E05).[162]

Horn pousse plus avant la conceptualisation de cet engouement pour le marginal dans *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*. Elle y développe la notion de *detached attachement*, qu'elle définit ainsi :

> [D]etached attachment is made possible by camp's overthrowing of hierarchies of form and content; the seemingly trivial form is privileged so that it produces an altogether new content and thereby a new level of potentially resistive and decisively queer consumption.[163]

La cible des « relookings » traditionnels parvient à faire peau neuve précisément en consommant des produits neufs. La création d'une nouvelle identité est donc associée à l'achat de nouveaux produits. *A contrario,* Titus réussit à créer une princesse en faisant usage d'objets éprouvés par le temps. Il produit un contenu nouveau, non pas en consommant, mais surtout en détournant la fonction habituelle des objets utilisés : les ornements d'une lampe de chevet deviennent des boucles d'oreilles, une boîte de conserve sert de bracelet, Titus utilise un aspirateur pour faire un brushing à Kimmy, etc. La notion *camp* de *detached attachment* se distingue des pratiques de consommation subculturelles telles qu'identifiées par Dick Hebdige :

> [The subcultures with which we have been dealing] are, as we have seen, cultures of conspicuous consumption – even when, as with the skinheads and the punks, certain types of consumption are conspicuously refused – and it is through the **distinctive rituals of consumption**, through style, that the subculture at once reveals its 'secret' identity and communicates its forbidden meanings. It is basically the way in which commodities are used in subculture which

[162] Dexl, Horn, *op. cit.*, p. 445.
[163] Horn, Katrin, *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*, New York, Palgrave MacMillan, 2017, p. 26.

> **mark the subculture off from more orthodox cultural formations**.[164]

La tactique employée par Titus n'obéit pas à une logique d'opposition, comme c'est le cas des stratégies de signification des subcultures auxquelles Hebdige fait référence. En créant l'image crédible d'une femme mondaine à partir de signifiants bas de gamme et recyclés, Titus infiltre un système sémiotique de classe circonscrit et prétendument inaccessible, et en révèle par là même l'artificialité.

> Camp is "parasitic" on mainstream discourses, as Robertson puts it (Guilty Pleasures 122), and functions via "an active refashioning of mass culture" (Taylor 51). Such "refashioning" is achieved through a combination of irony, exaggeration, theatricality, incongruity, and humor. The result is a parody characterized by critical distance not only from the specific intertext camp draws on, but more broadly from the (heteronormative, racist, [classist]) value system that defined the original reference.[165]

Le *camp* ne rejette les codes de la culture *mainstream*. Il les digère et en subvertit les codes. Dans le cas qui nous occupe, le processus de transformation opéré par Titus, sans condamner expressément la stratification sociale qui rend nécessaire ce « relooking », parodie et désaxe certaines des associations culturelles qui érigent en valeurs cardinales la consommation et la fortune.

De la même manière, en accomplissant une des tâches habituellement confiées aux G.B.F., et en faisant allusion au « pacte » qui unit les femmes hétérosexuelles et leur « meilleur ami gay », Titus suit le script traditionnel de ce trope. En revanche, il ne souscrit pas aux définitions courantes qui en sont faites. Par sa réflexivité, sa distance critique, et son identité intersectionnelle, il interroge ce trope et se distingue des occurrences qui l'ont précédé sans constituer pour autant un contre-modèle.

Kevin et Shane, qui figurent respectivement dans *Riverdale* (The CW, 2017—) et *Faking It* (MTV, 2014-2016) peuvent, eux aussi, être qualifiés de G.B.F. Ces séries, toutes deux post-placard, font preuve d'une certaine réflexivité dans le traitement de ces personnages. Dans la première scène dans laquelle il apparait, Kevin est codé comme le

[164] Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, New York, Taylor & Francis, 2002, p. 103 (c'est nous qui soulignons).
[165] Dexl, Horn, *op. cit.*, p. 445.

« meilleur ami gay » de Betty sans ambiguïté.[166] Ils se trouvent tous deux dans la chambre de Betty. Celle-ci se pare de ses plus beaux atours pour aller rejoindre son camarade de classe, voisin et ami : Archie. Plusieurs signifiants concourent à établir l'identité gay de Kevin. Il se trouve dans la chambre de son amie alors que celle-ci, encore en soutien-gorge, se prépare pour un rendez-vous galant, il l'encourage à « prendre le taureau par les cornes » et à déclarer sa flamme à Archie, qu'il désigne comme un « millenial straight [guy] ». Le fait que Kevin qualifie Archie d'hétérosexuel est un des témoins qui marquent ce personnage sinon comme gay, du moins comme non-hétérosexuel. En effet, un des privilèges liés à l'hétérosexualité, à la blanchité, ou à l'appartenance à quelque autre catégorie dominante, est de ne se voir jamais nommé. Barthes, dans son analyse du capitalisme, appelle ce dispositif l'ex-nomination : « la bourgeoisie se définit comme la classe sociale qui ne veut pas être nommée ».[167] La conception de ce processus d'invisibilisation discursive a, depuis lors, été étendue notamment aux notions de sexe, de genre, de race, de sexualité :

> Exnomination masks the political origin of discourse, and thus masks class, gender, racial, and other differences in society. It establishes its sense of the real as the common sense and, when it achieves this, invites (Barthes and MacCabe would say "requires") the subordinate subcultures to make sense of the world, of themselves, and of their social relations, through the dominant, exnominated discourse, and thus, according to Barthes, to identify ideologically with their oppressor […].[168]

L'ex-nomination dissimule la charge idéologique et naturalise donc l'hétérosexualité (à la fois en tant que comportement sexuel et identité culturelle) en l'érigeant comme point de référence masqué autour duquel orbitent des catégories satellites comme celle du « meilleur ami gay » rendues, quant à elles, saillantes par leur nom. Par cet acte de résistance individuelle, Kevin ne remet pas en cause ni n'ébrèche le régime disciplinaire d'ex-nomination, mais son emploi du terme *straight* pour qualifier Archie altérise de fait sa subjectivité. Cette première scène laisse présager que le personnage de Kevin sera conforme au trope traditionnel du G.B.F. Elle est suivie, dans le même épisode, de deux autres scènes dans lesquelles, non sans réflexivité, son personnage est annexé au trope par Veronica Lodge et Cheryl Blossom :

[166] *Riverdale*, « Chapter One: The River's Edge » (S01E01).
[167] Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 212.
[168] Fiske, John, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, New York, Taylor & Francis, 2001, p. 42.

> BETTY : Veronica Lodge, Kevin Keller… Veronica's new here. Kevin is…
> VERONICA : Gay, thank God! Let's be best friends.
> […]
> CHERYL : So, what are you three hens gossiping about? Archie's Efronesque emergence from the chrysalis of puberty?
> VERONICA : Extracurriculars. [Principal] Weatherbee wants me to sign up for a few.
> CHERYL : Cheerleading. You must! I'm Senior Captain of the River Vixens.
> KEVIN : Is cheerleading still a thing?
> CHERYL : Is being the Gay Best Friend still a thing?

Dans les vingt premières minutes de l'épisode pilote de la série, Kevin se voit assigner ce rôle par deux personnages hétérosexuels. Betty n'aurait vraisemblablement pas employé cette épithète pour présenter son meilleur ami à une inconnue, mais avant que celle-ci n'ait le temps de parler, Veronica l'interrompt et s'empresse de rendre saillante cette caractéristique de l'identité de Kevin. De plus, dans cet épisode, Veronica vient de déménager de New York à Riverdale, une petite ville de l'arrière-pays. Dans ce nouvel environnement, auquel elle peine à s'identifier, l'homosexualité de Kevin semble lui apparaître comme une oasis de modernité et se trouve explicitement réduite à un accessoire à la mode, qui lui permet de conserver une *hipness* relative, pour reprendre le terme employé par Walters. L'intervention de Cheryl est plus ouvertement réflexive car elle fait référence au trope du « meilleur ami gay » en le nommant expressément. Son personnage affiche une connaissance de cette tradition représentationnelle, dont elle sous-entend l'obsolescence, et en attribue le script à Kevin. À l'épisode 7 de la première saison, Kevin se voit à nouveau réduit par Veronica au statut de G.B.F. lorsqu'elle explique :

> VERONICA : Back in New York, whenever I needed to blow off some steam or force my mother's hand, I'd go out on a bender, dancing with my fave celebrity gal-pal, my best gay, and some dim-witted, sexy, disposable arm-candy. That's Josie, you…
> KEVIN : Honored.
> VERONICA : … and as for my arm-candy. He'll do.[169]

[169] *Riverdale*, « Chapter Seven: In a Lonely Place » (S01E07).

Là encore, Veronica limite Kevin au rang d'accessoire. Cette relégation est accentuée par la nominalisation de l'adjectif « gay ». L'épithète recouvre ici l'intégralité de l'identité substantive de l'individu. Dans l'ensemble, les réactions des fans aux répliques de Veronica ont été défavorables :

> brogay (@ijeremyjordan). "veronica saying 'gay, thank god. let's be best friends' to kevin just made her my least fave character only ten minutes in". 31 January 2017. Tweet. https://twitter.com/amenadieIs/status/826431233139830786
> ari (@caIvinfrye) "ok already Shaking my head @ veronica ..for making a stereotypical comment abt wanting kevin to be her gay best friend .....". 20 February 2017. Tweet. https://twitter.com/innerviscosity/status/833805087885635585
> Stephen (@mtcorona) "@RiverdaleWriter Please never have Veronica refer to Kevin as 'my best gay,' again. Gay people are not possessions, or to be called 'a gay'". 10 March 2017. Tweet. https://twitter.com/mtcorona/status/840095945727520768

La réaction positive de Kevin à la réification de son identité fait écho à un des éléments de la définition proposée par Hoffman :

> [T]he gay best friend occupies a position of powerlessness […]. It would seem these texts have constructed the perfect hegemonic device: the gay best friend not only participates in his oppression but does so with enthusiasm ».[170]

Ici, Kevin semble avoir intériorisé et se réjouir de son statut de personnage auxiliaire et marginal. Malgré le manque d'agentivité dont sont empreints ces premiers extraits, Kevin s'éloigne, lui aussi, du modèle habituel du G.B.F., notamment en ce qui concerne sa sexualité. Tout d'abord, comme c'est le cas de Titus et de nombreux autres personnages gays, en particulier à l'ère post-placard, Kevin connait un processus de mobilité actancielle à partir de la deuxième saison : « All this attention on Kevin, who was upgraded to a series regular this season, works to move him past witty quips in search of a personality and into something more of a character ».[171] L'arc narratif qui étoffe le plus son personnage le mène à

[170] Hoffman, *op. cit.*
[171] McHenry, Jackson, « We Need to Talk about Kevin: Riverdale's Cruising Story Line Finally Gives Kevin Keller Something Interesting to Do », 25 octobre 2017,

revendiquer une identité distinctive, indépendante de celle de ses amies et ainsi à s'affranchir de sa condition servile. Tout au long de la première saison, au mépris des mises en gardes nombreuses de son amie Betty, Kevin se rend à Fox Forest pour s'y adonner au *cruising*. Betty tente de décourager Kevin en insistant sur les périls de cette pratique, et l'incite à utiliser une application de rencontres géolocalisée, censée être moins dangereuse. Non content de tenir bon face aux supplications de son amie, Kevin formule un propos extraordinairement politique pour un G.B.F. lorsque Betty se rend au bois pour aller le chercher :

> KEVIN : Oh, my God. What are you guys doing here?
> BETTY : Cheryl called me, said you were going for a jog, headed towards Fox Forest.
> CHERYL : Fact.
> BETTY : You said you weren't gonna do this anymore. […]
> KEVIN : You act like we have the same set of options, but we don't. You live in this pale-pink world of milk shakes and first kisses and "Am I gonna date Archie or Jughead ?" […] This is what I've got, Betty. Me, these woods. […] If you can't accept what I do, whatever I do, then we're just… We're not really friends.[172]

Kevin revendique ici une identité et des pratiques subculturelles distinctives. Il s'inscrit par conséquent en faux contre la logique qui sous-tend la plupart des relations post-placard, qui insiste sur ce que les personnages LGBTQ+ et leurs équivalents hétérosexuels ont de commun. Dans cette scène, Kevin rejette son statut de G.B.F. et s'affranchit de cet asservissement. Les différences qui séparent les deux personnages sont formalisées par la prise de vue en champ-contrechamp, et également par l'opposition chromatique de leurs vêtements. Betty porte un sweatshirt rose, qui entre en résonance avec le commentaire de Kevin, tandis qu'il porte quant à lui un t-shirt d'un bleu qui se fond dans le décor du bois en arrière-plan. La fusion chromatique du corps de Kevin et de cette toile de fond contribuent à établir un rapport d'identité entre le lieu, ce qu'il y fait, et lui-même (ANNEXE VIII). Plus tard, dans le même épisode, Betty apprend au père de Kevin à quelle activités son fils se livre dans les bois la nuit. Cette scène, qui constitue un *outing* règlementaire, amorcera la rupture entre les deux amis. La prise de position de Kevin et l'établissement d'un rapport de

<https://www.vulture.com/2017/10/riverdale-season-2-kevin-keller-gay-cruising-sex.html> (consulté le 10 octobre 2020).

[172] *Riverdale*, « Chapter Sixteen: The Watcher in the Woods » (S02E03). Rappelons que *Riverdale* est à l'origine une bande dessinée, *Archie*, et ses *spin-offs*, qui se vendent très bien depuis 1941. Kevin Keller n'y est apparu qu'en 2010 et a fini par obtenir son propre titre.

conflictualité entre les deux personnages mérite mention car la plupart du temps, les relations entre les G.B.F. et leurs amies hétérosexuelles sont fondées sur une logique de consommation, et presque immanquablement dépolitisées :

> Consumption is naturalised as the necessary route to personal fulfilment, and neither the gay characters nor their straight friends venture into the trickier terrain of politics or equity. The gay characters rarely remind audiences of the constrictive realities of a heteronormative world, where inclusion does not automatically confer equality.[173]

Le public ne semble pas avoir été gêné par le manque de vraisemblance de cet arc narratif. En effet, il semble peu crédible qu'une petite ville comme Riverdale, abrite un vivier d'hommes gays suffisamment fourni pour matérialiser une communauté de pratiquants du *cruising* :

> Like the best of *Riverdale*, Kevin's cruising story line is a little ridiculous, and therefore sublime. […] *Riverdale* embraces a sort of anachronistic 1950s era, juxtaposing diners and drive-in theaters with smartphones and *Mad Men* references. I'm glad the local ordinances have made space for gay life, too.[174]
>
> It's a ridiculous idea that a town as small as Riverdale has a lively and well-known culture of anonymous gay sex in the forest, but we all accepted Veronica Lodge (Camila Mendes) and her sex pearls, so go with Riverdale on this one.[175]

Toutefois, la série ne prétend pas au réalisme. Elle revendique un certain anachronisme en mobilisant des signifiants mythiques, presque muséifiés de l'Amérique des années 1950 et en les juxtaposant à des artéfacts culturels contemporains. La représentation de la pratique subculturelle du *cruising* dans cet environnement contribue, malgré l'incompréhension de Betty, à l'intégrer au portrait que la série dresse de l'américanité.

Shane, dans *Faking It*, répond, lui aussi, à certains des critères de définition habituels du « meilleur ami gay ». Il fait souvent office de conseiller pour l'ensemble de ses amis, principalement en ce qui concerne leurs relations amoureuses, mais pas seulement. À l'inverse des exemples que nous avons cités jusqu'ici, la personne avec laquelle Shane

[173] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 113.
[174] McHenry, *op. cit.*
[175] Romero, Ariana, « This *Riverdale* Plot Line Highlights A Huge Problem With The Town », 26 octobre 2017, <https://www.refinery29.com/en-us/2017/10/178450/kevin-gay-sex-cruising-riverdale-woods-season-2> (consulté le 10 octobre 2020).

entretient la relation d'amitié la plus étroite n'est pas une femme hétérosexuelle, mais un homme hétérosexuel du nom de Liam. La représentation de relations d'amitié entre des hommes gays et des hommes hétérosexuels est un phénomène récent. Ron Becker situe l'émergence d'un nouveau modèle de représentation des relations homosociales masculines au début des années 2000 : « [T]he bromance discourse of the early 2000s self-consciously focuses on male bonding and the construction of straight masculinity in a gay-friendly era ».[176]

En effet, ces relations sont venues déstabiliser l'association systématique entre les hommes gays et les femmes hétérosexuelles, et par là même, la dissociation systématique entre les hommes hétérosexuels et les hommes gays :

> Obviously, there have always been friendships between gay men and straight men, but only recently have they become more prominently, and comfortably, represented in TV shows, movies, books and blogs.
> There is often a traditionally masculine sense of familiarity at play in these portrayals, exuding a feeling particular enough to suggest its own term: bromosexual relationships.
> Their emerging representation contrasts with one that has become a cliché: the connection between a straight woman and her gay male best friend.[177]

Le terme « bromosexuel » (*bromosexual*) semble ne pas être employé tout à fait selon la même acception dans l'article du *New York Times* et dans celui de Ron Becker. Selon Farber, le terme renverrait simplement à une relation entre un homme hétérosexuel et un homme gay, tandis que Becker l'emploie pour faire allusion à un nouveau genre de relations homosociales, mais principalement entre des hommes hétérosexuels.[178] Nous étudierons plus avant l'emploi de ce terme dans un sous-chapitre ultérieur.

Ces relations bromosexuelles seraient fondées sur la masculinité commune des personnages. Bien que Shane ne se caractérise pas avant tout par sa masculinité, Liam le considère comme son meilleur ami :

---

[176] Becker, Ron, « Becoming Bromosexual: Straight Men, Gay Men, and Male Bonding on US TV », DeAngelis, Michael (dir.), *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 241. *Bromance* signifie bien sûr *romance between bros (brothers)*.
[177] Farber, Jim, « The Rise of the 'Bromosexual' Friendship », 4 octobre 2016, <https://nyti.ms/2dCkZIb> (consulté le 10 octobre 2020).
[178] Becker, *op. cit.*, p. 241.

> SHANE : Liam, look… About our fight… I'm sorry. You know, I want you to know I am always on team Liam. In fact, I'm the captain and we have these really cute uniforms.
> LIAM : Shane, don't sweat it. We're good.
> SHANE : Really? […] See, this is why I love being best friends with a straight guy. You know, no drama. […] Now that we're both single let's get back on the field and catch some rebounds.
> LIAM : Normally I would but I've decided to bench my dong for the season.[179]

La sexualité de Shane n'effraie pas Liam. Au contraire, leur complicité est en partie fondée sur la conception commune qu'ils ont du sexe, et cimentée par leurs entreprises conjointes de séduction. À titre d'exemple, nous mentionnerons l'épisode 5 de la première saison, dans lequel Liam et Shane se rendent dans un bar gay pour y trouver de potentiels partenaires sexuels. Liam propose à Shane de se « mettre en chasse ». Les deux amis ont mis au point un système afin de se faciliter réciproquement le travail de séduction. Comme l'indique Farber à propos d'une émission de téléréalité diffusée sur Bravo, qui met en scène un homme hétérosexuel et un homme gay :

> Their distinct lusts, which may have alienated gay and straight men from each other in the past, inspire the ultimate gesture of fraternal connection: a fist bump.
> "Mike and I are so similar," Mr. Farahan said. "He has been a womanizer and I've been a player.[180]

Leurs pratiques de séduction, leur tendance commune à objectifier celles et ceux qu'ils considèrent, pour filer la métaphore, comme leurs proies font écho aux propos de Farber. Le désir homosexuel de Shane n'inhibe nullement Liam. Au contraire, ils font office l'un pour l'autre de compagnon de drague, de *wingman*, un autre terme utilisé par Farber pour décrire le phénomène.[181] Cette scène insiste sur ce que les deux personnages ont de commun en mobilisant l'imagerie de la gémellité. Au moment où les jumeaux Peter et Petra pénètrent le bar, Shane et Liam se tapent dans la main, un geste tout aussi fraternel que le poing contre poing (*fist-bump*) auquel Farber fait référence. La scène suivante montre les deux amis chacun dans un box en train de courtiser Peter et Petra. Les jumeaux s'avèrent plus épris l'un de

[179] *Faking It*, « Lust in Translation » (S02E03).
[180] Farber, *op. cit.*
[181] Farber, *op. cit.*

l'autre que de leur interlocuteur respectif, ce qui pousse Shane à faire un geste à Liam pour lui signifier qu'il souhaite mettre un terme à l'affaire. Le système de communication que les deux amis ont mis au point témoigne du caractère conjoint de leur opération de séduction. De la même manière, lors de l'épisode 16 de la saison 2, Karma demande à Liam les raisons de sa présence à une levée de fonds pour l'association PFLAG (*Parents, Families and Friends of Lesbians and Gays*) et devine la réponse avant que ce dernier n'ait le temps de réagir : « Why are you even here? Oh, let me guess. You and Shane are hitting on gay guys and their girlfriends ».[182] Shane et Liam tirent, en effet, profit de l'affinité qui unit les femmes hétérosexuelles et les hommes gays (et dont les modalités de représentation en dressent souvent un portrait trivial, comme nous l'avons démontré ici). Par ailleurs, ce commentaire de Karma évoque une idée répandue, selon laquelle les hommes gays seraient des « aimants à gonzesses » (*chick magnets*). Becker en fait mention dans son analyse de l'émission de téléréalité *Bromance* (MTV, 2008-2009) :

> Brody affirms Michael's logic and offers viewers a rationale for adding a gay guy to his entourage. 'Gay guys get all the chicks. I'll surround myself with a bunch of gay dudes'.[183]

Cet aspect des relations bromosexuelles ne réduit pas moins l'identité gay à un statut d'accessoire que le trope habituel du G.B.F. Selon cette variante, néanmoins, il se trouve mis au service de la réussite sexuelle des hommes hétérosexuels. Dans cette configuration, le « meilleur ami gay » remplit, là encore, la fonction de *gay enabler* en tant qu'il facilite le déroulement de relations hétérosexuelles, même si elles s'avèrent plus souvent sexuelles qu'amoureuses.

L'arrivée d'Anthony, un nouvel élève hétérosexuel avec lequel Liam se lie d'amitié, déstabilise la relation bromosexuelle. À deux occasions, Liam choisit de privilégier Anthony au détriment de Shane. Ces scènes révèlent une contradiction irréconciliable à laquelle les personnages gays qui se trouvent dans ce genre de relations semblent ne pas pouvoir échapper. Alors que Shane et Liam étaient censés se rendre dans un bar à karaoké où se tenait une soirée sur le thème du film *Frozen* (Chris Buck & Jennifer Lee, 2013), Anthony suggère qu'ils aillent plutôt dans un bar malfamé, où la police n'ose pas mettre les pieds. Shane consent à se joindre à eux. Liam et Anthony, qui s'empressent de jouer ensemble au billard, laissent Shane de côté. Il engage alors une conversation avec une des clientes du bar, qui vient

[182] *Faking It*, « Faking It… Again » (S02E16).
[183] Becker, *op. cit.*, p. 242.

de se brouiller avec son compagnon, un homme visiblement ivre et violent. Ce dernier menace Shane de lui « casser la figure », mais il ne se laisse pas intimider, se saisit d'une queue de billard et fait montre de compétences étonnantes dans le maniement de l'objet. Anthony assène quant à lui un coup de poing à l'agresseur et la situation s'apprête à dégénérer en mêlée générale. Quand la scène prend fin, Liam reproche à Shane d'avoir été l'instigateur de l'empoignade par jalousie :

> LIAM : I think you picked that fight tonight.
> SHANE : Why would I do that?
> LIAM : Because you were jealous.[184]

Le contraste entre la soirée karaoké, une activité organisée par Shane et explicitement codée comme gay, prévue initialement et leur passage dans ce bar est tel qu'il confine à la caricature. Malgré l'environnement pour le moins inhospitalier dans lequel se trouve Shane, il se montre capable d'une violence équivalente à celle des autres clients du bar, empreints de masculinité toxique. L'aptitude de Shane à la violence se voit condamnée ici par Liam. Une autre scène entre en résonance avec celle-ci quelques épisodes plus tard lorsque Liam, attristé de ne pouvoir passer l'anniversaire de Karma, sa petite amie, en sa compagnie se voit prescrire deux remèdes différents :

> LIAM : Shane, really, I don't want to talk about it.
> SHANE : That's just your straight guy resistance to talking about your feelings. Push through it.
> ANTHONY : What are y'all on about?
> SHANE : It's Karma's birthday and Liam can't be with her for reasons too complicated and fucked up to specify.
> ANTHONY : Wanna go hit stuff? Always makes *me* feel better. I'm taking this mixed martial arts class downtown.
> SHANE : Nice try, but what Liam needs is to talk it all out over some grilled cheeses at Millie's diner.
> ANTHONY : What is this? *The View*? […]
> [Liam and Anthony both laughing at Shane's expense]
> LIAM : We'll talk it out later, I promise but right now I just wanna punch someone in the face without getting arrested. You wanna come?

[184] *Faking It*, « You Can't Handle Truth or Dare » (S02E02).

> SHANE : I'll pass. It all sounds a bit too aggressively heterosexual for me.[185]

Les deux scènes se font écho. Alors que Liam reproche à Shane de s'être montré violent quelques épisodes plus tôt, il privilégie ici cette forme d'expression. Ce choix porte, là encore, l'empreinte d'une masculinité toxique :

> Toxic masculinity is marked by this idea that men have to be the alpha male in all situations and that they're not supposed to be emotional or affectionate—even with intimate partners in their lives. Some men express anger and rage because those are the only normalized forms of emotions for them. Any expression of compassion, therefore, may feel scary because that kind of emotion is deemed not "masculine."[186]

Dans l'ensemble, la masculinité de Liam ne saurait être qualifiée de toxique. Toutefois, dans cet épisode, la présence d'un autre homme hétérosexuel semble venir déstabiliser la relation bromosexuelle, et faire émerger chez Liam un comportement inhabituel. La toxicité de cette interaction se manifeste également lorsque Anthony et Liam émettent un rire complice et tournent Shane en dérision. À cet instant, la masculinité des deux personnages hétérosexuels, conformément à la définition de Kimmel précitée, est élaborée à partir de Shane, qui est non seulement présenté comme dépourvu de masculinité mais activement féminisé par Anthony lorsque celui-ci fait référence à l'émission *The View* (ABC, 1997—), animée seulement par des femmes.[187] Non sans homophobie, Shane se voit donc marginalisé du fait de son homosexualité, et activement féminisé par les deux hommes hétérosexuels en présence. La relation bromosexuelle de Shane et Liam, et qui est censée faire d'eux les meilleurs amis semble donc subordonnée au régime disciplinaire de la masculinité hétérosexuelle. Ces relations, dont la représentation demeure un phénomène récent ne s'avèrent donc pas exempte du type de dynamique de pouvoir qui caractérise le trope habituel du G.B.F.

Shane est trop indépendant, et jouit d'une place trop centrale dans l'économie actancielle de la série pour correspondre véritablement au trope du G.B.F. Toutefois, son personnage en évoque certains traits à quelques occasions. Par exemple, dans le premier épisode de la première saison, Shane, qui s'est lié d'amitié avec Karma, se trouve dans une

[185] *Faking It*, « Present Tense » (S02E05).
[186] Ming Liu, William, « How Trump's 'Toxic Masculinity' Is Bad for Other Men », 14 avril 2016, <https://web.archive.org/web/20161012083303/http://motto.time.com/4273865/donald-trump-toxic-masculinity/> (consulté le 10 octobre 2020).
[187] Kimmel, *op. cit.*, p. 7.

configuration relationnelle délicate.[188] En effet, alors qu'Amy et Karma, habituellement bonnes amies, se boudent, Shane se voit écartelé entre les deux, et sommé de choisir un camp. Contrairement aux incarnations prototypiques du G.B.F., Shane n'est pas dépourvu d'agentivité et refuse de se soumettre aux exhortations de ses deux amies, mais les scènes où Karma et Amy se disputent les faveurs de Shane présentent le personnage comme un objet et font largement fi des émotions de ce dernier. Elles font penser aux tractations intenses et houleuses entre Wilhelmina et Daniel dans le cadre desquelles ils tentent de déterminer pour lequel d'entre eux Marc va travailler. Le conflit entre les deux amies se prolonge pendant quelques épisodes et atteint son paroxysme à l'épisode 3, lorsque Karma dissémine les pages du journal intime d'Amy dans tout le lycée. Avant de se décider à le faire, elle fait appel à Shane et essaie de le rallier à sa cause :

> KARMA : Shane, I need your help.
> SHANE : Never wear bottom liner. Makes the eye look smaller
> KARMA : Not with makeup, with getting revenge on Amy. […]
> SHANE : Yeah, I don't think I should be involved in this. I'm Switzerland. Cool, neutral, very expensive.
> KARMA : If you're not taking my side, you're taking her side.
> SHANE : No, no sides. You're both my friends.
> KARMA : If she's such a great friend then why did she tell me you can't really pull off a loose tank. […]
> SHANE : Okay, it's super obvious you're just trying to manipulate me in helping you with your revenge plot. […] I don't want to get involved. Fights between best friends turn ugly quick. You two know each other's darkest secrets.
> KARMA : That's true; we do. Thanks for helping, Shane.
> SHANE : What? No! I wasn't helping. I'm Switzerland! Switzerland.[189]

La première réplique de Shane dans ce dialogue fait allusion sans grande ambiguïté au trope du G.B.F. et témoigne, ici encore, de la réflexivité du personnage. La tentative de manipulation n'échappe pas à Shane, qui semble n'être qu'un pion dans la machination orchestrée par Karma pour se venger de son amie.

[188] *Faking It*, « It's all Good » (S03E01).
[189] *Faking It*, « Karmygeddon » (S03E03).

En deux autres occasions, la série affiche un haut degré de réflexivité quant au trope du G.B.F. À l'épisode 11 de la saison 2, Karma fait passer Felix, un de ses camarades hétérosexuels, pour son « G.B.F. » dans le but de lui cacher que ses parents ont fait banqueroute et qu'ils résident désormais dans une caravane :

> AMY : Why are you here now? Who's this?
> KARMA : Uh… Felix here is my new… G.B.F. He's helping me take my wardrobe from drab to fab. Isn't that right, Felix?
> FELIX : Yes, I am. And not only am I gay, I am also a walking stereotype.[190]

Karma invoque la figure du G.B.F. et l'utilise comme l'instrument de sa couverture. Pour rendre crédible son imposture, elle met en avant une des caractéristiques les plus courantes de ce personnage, à savoir leur connaissance supposément experte des lois de la mode : « Gay best friends are thus represented as companions, confidants or even sidekicks, as go-to men for matters of fashion […] ».[191] Felix fait preuve de réflexivité lui aussi, et œuvre de commentaire en qualifiant le trope de stéréotype.

> AMY : Hey Shane, have you met Karma's new mysterious gay friend?
> SHANE : Are you kidding me? Is he full of witty retorts? How's his fashion sense? Is he cute? Cuter than me?
> AMY : I don't know. I only met him once. His name's Felix.

La réaction de Shane est empreinte de cette même réflexivité car elle recense plusieurs des caractéristiques habituellement attribuées aux G.B.F. Cependant, malgré la conscience méta-textuelle du personnage, son inquiétude manifeste laisse penser que même dans une série post-placard ouvertement critique à l'égard de l'omniprésence de ce trope, le spectre de la figure du G.B.F. continue de hanter et d'être source d'inquiétude pour les personnages gays. En effet, Shane, qui n'obéit pas au script du G.B.F., ni n'est jamais caractérisé comme tel, semble pris d'une panique soudaine en apprenant l'existence du nouveau « mystérieux ami gay » de Karma. Les questions qu'il pose à Amy révèlent le rapport de concurrence qu'il établit immédiatement vis-à-vis de son homologue. L'apparition de ce nouveau personnage semble constituer une menace potentielle pour Shane. Étant donné que les G.B.F. sont des personnages *token* réduits à leur fonction d'adjuvant et qu'ils semblent tous avoir les mêmes

[190] *Faking It*, « Stripped » (S02E11).
[191] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 110.

qualités en partage, il est probable que Shane redoute de se voir éliminé de l'univers de Karma (conduisant peut-être certains spectateurs à redouter de le voir éliminé de l'espace diégétique) du fait de la redondance actancielle qui le menace.

La nature réflexive de la série se fait également jour dans une scène de l'épisode 5 de la saison 3, lorsque Shane tente de convaincre Rebecca, un personnage d'une importance mineure, d'engager le groupe de musique dont il est le chanteur pour sa Bar Mitzvah :

> REBECCA : What's so special about you?
> SHANE : Oh, just you wait. By the end of this dinner, you're gonna be obsessed with me. […]
> SHANE : And I was the first kid to come out in my elementary school, fourth grade. Trust me, I've always been on the cutting-edge.
> REBECCA : You're gay. Big whoop. Does it look like I need a makeover? My BFF Zannie came out as pansexual and genderqueer in second grade. Let me guess, you started a band in a desperate attempt to cling onto relevancy. Well, honey… It ain't working.[192]

Rebecca réduit Shane à la fonction de G.B.F. lorsqu'elle sous-entend que l'intérêt premier que présente son identité réside dans sa capacité à donner des conseils vestimentaires à son entourage. La tentative désespérée de Shane de persuader Rebecca du caractère dernier cri de son identité en rappelle la dimension accessoire, et témoigne à nouveau de son souci de ne pas tomber en désuétude. La remarque de Rebecca fait écho à celle de Cheryl, que nous avons citée plus haut, et insiste sur l'obsolescence du trope du « meilleur ami gay ». La teneur de ces répliques vient contredire le propos de Walters, qui décrit ceux qu'elle nomme *incidental queers* comme *hip accessor[ies]*.[193]

Comme en témoignent les commentaires de Rebecca et Cheryl, il semblerait que le trope du G.B.F. soit moins omniprésent ces dernières années. Les séries récentes faisant figurer ce type de personnage en proposent des portraits plus réflexifs que leurs incarnations des années 1990 et 2000. En effet, alors que Marc incarne un G.B.F. « règlementaire », et coche quasiment toutes les cases de la définition de Hoffman, les autres personnages s'en distinguent à différents égards et résistent tous d'une manière ou d'une autre à ce trope. Enfin, le déclin de sa popularité s'explique également par la normalisation des couples gays.

[192] *Faking It*, « Third Wheels » (S03E05).
[193] Walters, *op. cit.*, p. 154.

> The marginal status of the gay best friend and his romantic/sexual partners […], has been countered through the normalisation of gay couples, relationships and same-sex parents/families, in a range of programmes […].[194]

Les personnages gays semblent désormais avoir moins besoin d'un support hétérosexuel pour se voir représentés. Pour autant, bien que la figure du G.B.F. soit en perte de vitesse, certains de ces traits définitoires continuent de leur être attribués.

Passons à présent à un autre schéma de représentation selon lequel les personnages gays sont fréquemment représentés, fondé cette fois sur leur expression de genre.

[194] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 120.

II. 2. b) « Modèles intégrationnistes » : stéréotypes et dynamiques de genre dans les séries post-placard

Comme l'indiquent le site *TV Tropes* et les universitaires spécialistes de l'histoire de la visibilité LGBTQ+ à la télévision, les dynamiques de genre qui sous-tendent la représentation des personnages gays dans les séries télévisées ont obéi rigoureusement au modèle binaire efféminé/*straight-acting*.[195] Le site en question range respectivement ces personnages dans les deux catégories suivantes : *camp gay*[196] et *straight gay*.[197] L'attribution aux personnages gays d'une expression de genre inverse à leur sexe biologique a longtemps servi à signifier leur identité non-hétérosexuelle aux spectateurs. Cela a été le cas en particulier dans les sitcoms, où ces personnages ont été utilisés comme ressorts comiques, soit pour leurs mots d'esprit incisifs, soit comme objet de railleries. Stephen Tropiano en dresse une liste dans les séries des années 1970 et 1980.[198]

> [T]he majority of regular and recurring gay characters [in sitcoms], […] served a dual purpose: [they were] the source as well as the target of humor. While the gay male characters who appear on single episodes of shows like *All in the Family* and *Alice* are overtly masculine, regular and recurring characters are typically more feminine than masculine — a strategy by producers to insure they pose no "threat." Smart, quick-witted, and at times a little bitchy, they often serve as the "entertainment" for the other characters, particularly the series's protagonist, who usually considers the gay character an ally.[199]

Ces personnages étaient moins présents dans les *soap operas*. Dans ces derniers, les personnages gays ne remplissaient pas ces fonctions comiques pour des motifs liés notamment aux distinctions génériques de ces séries, mais, comme le souligne Capsuto, les premiers qui y ont fait leur apparition correspondaient plutôt à ce profil : « The characters

[195] Nous souscrivons à une conception constructionniste du genre. Ainsi, lorsque nous évoquons les notions de « masculinité » et de « féminité », elles doivent être comprises comme des constructions sociales, et non comme l'expression de quelque « essence » profonde.
[196] TV Tropes, « Camp Gay », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CampGay> (consulté le 10 octobre 2020).
[197] TV Tropes, « Straight Gay », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StraightGay> (consulté le 10 octobre 2020).
[198] Tropiano, *op. cit.*, p. 210.
[199] Tropiano, *op. cit.*, p. 254. Cet allié préfigure le GBF précédemment évoqué.

were self-accepting, law-abiding citizens ».[200] Ces personnages, dont l'existence servait avant tout le but pédagogique de rendre l'homosexualité respectable aux yeux des spectateurs hétérosexuels, affichaient aussi invariablement une masculinité conventionnelle. Dans son étude de l'histoire de la visibilité LGBTQ+ aux États-Unis, Walters distingue deux modèles principaux de représentation des personnages gays :

> Far too often, gay access to cultural visibility seems predicated on an acceptance of two possible modes of representation: the exotic but ultimately unthreatening "other" (the cuddly cross-dresser), or gays as really straights after all, the "aren't we all just human beings" position that reduces cultural specificity to a bland sameness that ends up assuming and asserting the desirability of the mainstream.[201]

Elle développe cette idée lorsque son analyse se porte sur la série *Will & Grace* (NBC, 1998-2006). Elle attribue la ténacité de ce modèle de représentation binaire à son caractère « intégrationniste » et aisément reconnaissable par les spectateurs hétérosexuels :

> Jack is Will's too-gay alter ego: the narcissistic, willy, bitchy, ice-skater loving, clothes horse, workout queen who ogles men endlessly but never is deemed serious enough for a real relationship. If Will doesn't get any because he's too good. Jack doesn't get any because he's too bad. If Will is the hardworking, boy scout attorney, making gays safe for middle America through his resolute sameness and blandness, his asexuality, his ordinariness, then Jack makes gays safe for middle America through his outrageousness, his snappy repartee. It might be easy to see Will as the perfectly integrated gay man (straight with a twist) and Jack as his opposite, the snap queen girlfriend who lives *la vida loca*. But it seems to me that **both are integrationist images** (not that there's anything wrong with that). If Will is the perfectly integrated gay man through his recognizability to straights (like them and one of them), then jack is also perfectly integrated through his recognizability as the charming, narcissistic, witty, flitty fag next door.[202]

[200] Capsuto, *op. cit.*, p. 20.
[201] Walters, *All the Rage*, p. 15.
[202] Walters, *op. cit.*, p. 108-109 (c'est nous qui soulignons).

L'expression de genre a longtemps été un des marqueurs de distinction de ces deux types de personnages. Si les personnages efféminés ont principalement servi de *unthreatening other* et de divertissement inoffensif pour un public avant tout hétérosexuel, la fonction première des personnages gays qui arboraient les signifiants conventionnels de la masculinité était d'ordre pédagogique. Malgré la présence accrue de personnages efféminés dans les sitcoms, on y trouvait tout de même quelques personnages traditionnellement masculins, en particulier dans les épisodes à thématique gay. Dans ces épisodes, la masculinité du personnage gay donnait le plus souvent lieu à un quiproquo. Tropiano fournit plusieurs exemples de ce trope, qu'il nomme : *mistaken identity episode*.[203] La condition de la confusion inhérente à ces narrations reposait précisément sur la masculinité des personnages gays. En effet, les études de genre se concentrent depuis peu sur le caractère construit de la masculinité, mais cette dernière est longtemps restée un impensé ex-nominé (pour reprendre la terminologie barthésienne) :

> The idea that "femininity is artificial" is also blatantly misogynistic. While a handful of theorists in the field of gender studies have more recently begun to focus on how masculinity is constructed, the lion's share of feminist attention, deconstruction, and denigration has been directed squarely at femininity. There is an obvious reason for this. Just as woman is man's "other," so too is femininity masculinity's "other." Under such circumstances, negative connotations like "artificial," "contrived," and "frivolous" become built into our understanding of femininity—indeed, this is precisely what allows masculinity to always come off as "natural," "practical," and "uncomplicated."[204]

Alors que la féminité, rendue saillante par son altérité, a été soumise à un processus critique de déconstruction, la masculinité s'est quant à elle longtemps vu conférer les attributs listés par Serano, sans jamais qu'ils ne soient nommés. L'artificialité présumée de la féminité a concouru à naturaliser l'idée de la masculinité comme genre non-marqué. La sexualité associée à cette masculinité supposée « naturelle » ne saurait être autre qu'hétérosexuelle, et nous pourrions ajouter cet adjectif à l'énumération. Les épisodes à thématique gay fondés sur ces quiproquos genrés visaient aussi un objectif didactique : celui de corriger les hypothèses malavisées des spectateurs, censés supposer ces personnages hétérosexuels simplement du fait

[203] Tropiano, *op. cit.*, p. 232.
[204] Serano, Julia, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Berkeley, Seal Press, 2016, p. 340.

de leur expression de genre. Nous ne manquerons pas de noter que selon Walters, l'expression de genre des personnages n'est pas l'unique composante de ces modèles intégrationnistes. L'un est masculin, travailleur, appartient à une classe sociale aisée, et semble parfaitement assimilé à la société hétéronormative. L'autre est féminin, caustique, et provocateur à plus d'un égard. L'ambition didactique de ces récits, communs à l'ère du placard, a-t-elle été atteinte ? Comme nous l'avons démontré dans un sous-chapitre précédent, les modalités de signification de l'identité gay se sont diversifiées depuis le passage à l'ère post-placard. Selon Becker, il existe désormais des « queer straights », dont la masculinité diverge des critères hégémoniques :

> These new "Queer Straights" continued to have heterosexual sex in the bedroom but cultivated a public image of gender and sexual ambiguity: "queer in the streets, straight in the sheets," in the lingo of the time.[205]

Par conséquent, un personnage biologiquement mâle qui affiche une féminité relative ne saurait plus être interprété comme gay de façon aussi systématique qu'avant. Il serait toutefois excessif et erroné d'affirmer que la féminité a cessé tout à fait d'être un des outils de signification de l'homosexualité masculine. En effet, en dépit du passage à l'ère post-placard, le modèle de représentation binaire décrit par Walters demeure assez largement inchangé. La plupart des personnages correspondent soit à un modèle, soit à l'autre. Le changement le plus notable apporté par les séries post-placard consiste dans le nombre de personnages gays qu'elles font figurer. Les séries de l'ère du placard se contentaient souvent, selon une logique qui tendait, à divers degrés, à les réduire au statut de *token*, de ne représenter qu'un seul personnage gay. Walters cite l'exemple de la série *Will & Grace* pour illustrer son propos, et cela n'est probablement pas fortuit. Cette série, comme nous l'avons déjà souligné, a été une des premières à faire figurer plus d'un personnage gay. Les séries de notre corpus comportent, pour la majorité, au moins deux personnages gays.

Comme le dit Walters : « Jack is Will's too-gay alter ego ».[206] Dans la série, les deux personnages s'opposent et correspondent chacun à un des deux modèles intégrationnistes décrits par Walters. Nous retrouvons cette même logique d'opposition dans un grand nombre de séries post-placard. Néanmoins, si la distinction entre Will et Jack s'avère un cas d'école,

[205] Becker, *Gay TV and Straight America*, p. 132.
[206] Walters, *op. cit.*, p. 108.

les choses sont moins nettes en ce qui concerne les exemples ultérieurs que nous nous apprêtons à examiner.

Les deux personnages gays de la série *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) les plus étoffés sont Marc St-James et Cliff St-Paul. Ils sont amants, et pourraient difficilement être plus différents l'un de l'autre. Leur rencontre a lieu à l'épisode 5 de la saison 2 à l'occasion d'une séance photo pour le magazine *Mode*, et dès leur première interaction, ils se différencient par leur style.[207] Marc est habillé conformément aux prescriptions de la mode du moment, c'est en tout cas comme cela que le personnage est caractérisé dans la série. Cliff, quant à lui, porte des vêtements beaucoup plus quelconques, sobres, et aucun de ses habits ne le code explicitement comme gay. Marc est efféminé, tandis que Cliff fait montre d'une masculinité conventionnelle. Par ailleurs, Marc est présenté comme superficiel lorsqu'il s'extasie devant le corps d'un mannequin, ou lorsqu'il fait initialement mine de comprendre la scénographie choisie par Cliff. Ce dernier le perce à jour, et lui explique que son parti-pris esthétique est une référence au film *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954). Il poursuit en lui demandant s'il a vu *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Marc lui répond que non, et Cliff le convie alors à venir visionner le film chez lui le soir même. Entre-temps, Marc trouve le courage d'inviter la mannequin à un rendez-vous galant, sans en avertir Cliff. La proposition de Cliff fait l'objet d'un malentendu entre les deux personnages, et Marc semble confondu quand Cliff lui fait savoir que le but de sa démarche était romantique, lui aussi. Une discussion s'ensuit entre les deux personnages :

> CLIFF : I don't know what planet you're from but when someone asks you out for drinks and a movie, that's a date. And the only reason you didn't think so is because it was me.
> MARC : That's not true.
> CLIFF : Come on, we both know that I don't have « muscle tone » or use « product » and for no apparent reason I now do annoying « air quotes ». […] You're such a cliché. You and Gus? What is that? That's Beauty and Beauty, that's not a story. Now, *Beauty and the Beast*, that's a fairy tale.
> MARC : I'm not just dating Gus because of his looks. We had a real connection. We laughed together.
> CLIFF : *We* laughed together. Gus just stood there in his backwards underwear looking hot.

[207] *Ugly Betty*, « A League of Their Own» (S02E05).

> MARC : So you admit he's hot.
> CLIFF : Yes. Yes, he is hot! But I've got news for you. In 20 years, that guy candy is going to turn into this. I just got there a little sooner. You know something, Marc? I thought there was more to you. It's my mistake.

Cliff prend pour point de référence *Beauty and the Beast*, un conte de fée pour le moins hétéronormatif dont la diégèse repose, là encore, sur une logique d'opposition. Le physique de Cliff ne correspond pas aux critères de beauté canoniques, notamment du fait de sa corpulence. Cet aspect du personnage est souligné par le corps de Gus, le mannequin avec lequel Marc s'apprête à sortir. C'est en particulier parce que Cliff n'est pas conventionnellement beau que Marc est parti du principe que son invitation n'était pas romantique. Cliff reproche explicitement à Marc sa superficialité, et ce dernier choisit alors de renoncer à passer la soirée avec Gus, pour aller regarder *Psycho* chez Cliff. À part son goût de certains vieux films, aucun signifiant ne caractérise Cliff véritablement comme personnage gay. Il se rapproche donc du modèle intégrationniste incarné par Will dans la description de Walters. À l'inverse, Marc se rapproche de Jack du fait de son expression de genre, ainsi que de ses répliques cocasses et sardoniques.

On retrouve souvent ces dynamique d'opposition dans la représentation des couples gays, y compris dans des séries post-placard récentes comme *Modern Family* (ABC, 2009—) ou *The New Normal* (NBC, 2012-2013). Cette tendance est répertoriée sur le site TV Tropes ;

> When it comes to gay couples in media, this is the most common set-up for them. Whichever gender they are, one is very feminine while the other is very masculine. For gay male pairings, this means a Manly Gay or Straight Gay character and a Camp Gay […]. This trope goes back to misconceptions that there must be a "man" and a "woman" in a relationship. It also invokes [the] Opposites Attract [trope]. Despite the fact that it's often based on misconceptions, this trope does appear in works written by queer people.[208]

En effet, le couple de Cameron et Mitchell, comme celui de Bryan et David obéissent à des logiques de distinction fondées entre autres sur le genre des personnages. Dans un cas comme dans l'autre, un des partenaires présente une affinité particulière avec ce que, pour faire court, nous appellerons « la culture gay ». Cameron aime à déguiser Lily en un certain nombre

[208] TV Tropes, « Masculine Feminine Gay Couple », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MasculineFeminineGayCouple> (consulté le 10 octobre 2020).

d'icônes gays, et Bryan se préoccupe, entre autres choses, du fait que son enfant porte des vêtements *Dolce & Gabbana* et plus généralement de son style vestimentaire :

> Buying and consumption are, in both *Modern Family* and *The New Normal*, aligned with the **more effeminate** and domestic partner in each scenario. In early episodes of *Modern Family*, Mitchell happily confesses he has no idea where Cameron buys nappies for Lily, whilst Cameron is content to dress the child up as various divas and pop icons for a photo shoot, speaking to the earlier suggestion of the 'child as accessory' in gay representations. Similarly, *The New Normal* sees Bryan consistently speak of 'dressing up' the baby (preferably in Marc Jacobs) before details of the pregnancy are even confirmed. He immediately breaks the shared rule of not buying baby clothes for the first 12 weeks, and returns them.[209]

Nous pouvons également citer l'exemple la première apparition de la fresque murale (ANNEXE IX) de la chambre de Lily et le dialogue entre Mitchell et Cameron qui en découle :

> CAMERON : Oh my God, do you love it?
> MITCHELL : Yes, I… What the hell is that?
> CAMERON : I had Andre do it when we were gone.
> MITCHELL : Is that us? With wings?
> CAMERON : We're floating above her, always there to protect her.
> MITCHELL : Well, that's reassuring, right Lilly? Yeah, we tore you away from everything you know, but don't worry, things are normal here. Your fathers are floating fairies! Can you call Andre? Have him paint something a little less gay? We need to stop having friends with names like Andre.[210]

Bien que Mitchell et Cameron soient tous deux gays, Mitchell vient contredire l'idée que Cameron se fait de l'éducation de Lily, et circonscrire le degré acceptable de culture gay auquel leur enfant doit être exposé.

Par ailleurs, l'expression de genre de Cameron et Mitchell ne repose pas sur une opposition aussi binaire que celle de Will et Jack. Mitchell n'est pas tout à fait dépourvu d'accès de féminité, et Cameron, qui a été élevé dans une ferme fait souvent preuve d'un sens

[209] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 122 (c'est nous qui soulignons).
[210] *Modern Family*, « Pilot » (S01E01).

pratique et d'un pragmatisme, des qualités communément associées à la masculinité, plus développés que son partenaire. Néanmoins, même s'ils contreviennent dans une certaine mesure au procédé de distinction des personnages gays par leur expression de genre, ils la réaffirment à d'autres égards, notamment en ce qui concerne la profession qu'ils exercent, ou encore leur assignation respective à la sphère publique et privée.

Cette différenciation de genre est aussi marquée chez David et Bryan et se trouve matérialisée de plusieurs manières. Par exemple, David regarde du sport à la télévision, ce qui n'est pas du tout le cas de Bryan. Il fréquente une salle de sport où il retrouve ses amis hétérosexuels. Bryan, quant à lui, fréquente surtout sa collègue et amie Rocky, incarnée par Nene Leakes, qui s'est fait connaître dans l'émission de téléréalité *The Real Housewives of Atlanta* diffusée sur Bravo, une chaîne souvent étiquetée comme « gay » :

> Since the mid-2000s, the press has frequently referred to Bravo as the "de facto gay channel" because of the style of its shows and its consistent incorporation of lesbian and gay people in its reality programming.[211]

La présence de l'actrice Nene Leakes dans la série permet de tisser un lien intertextuel avec cette autre émission, et permet par là même d'ajouter à la « sensibilité gay »[212] de la série, et du personnage de Bryan. Cette résonnance est accentuée par la profession qu'exerce Bryan, qui est producteur et scénariste d'une émission de télévision.

Bryan et David se distinguent donc à cet égard aussi. L'un présente une affinité étroite avec la culture gay qui transcende les limites diégétiques de la série, tandis que l'autre semble obéir de façon presque totale à la même logique assimilationniste que Will. Les relations que David entretient avec ses amis hétérosexuels correspondent au modèle « bromosexuel », que nous avons déjà évoqué, et contribuent à mettre en relief ce que le personnage a de commun avec eux.

Certaines séries post-placard s'éloignent néanmoins, à différents degrés, de l'opposition binaire identifiée par Walters. Si Titus, dans *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019) pourrait de prime abord être assimilé au modèle incarné par Jack, quelles stratégies de résistance le personnage met-il en place notamment pour échapper à l'assignation réductrice au trope de G.B.F. ? Son amant principal au cours des quatre saisons se nomme Mike Politano. Ce dernier est encore dans le placard lorsque Titus fait sa

[211] Himberg, *op. cit.*, p. 45.
[212] Himberg, *op. cit.*, p. 45. Terme utilisé par Andy Cohen pour qualifier Bravo. Il rejette l'étiquette *gay channel*.

connaissance. La dynamique de mentorat s'instaure dès le début de leur relation.[213] En effet, Titus endosse le rôle du mentor car Mike ignore tout des codes de la culture gay.

Le personnage de Mike, quant à lui, s'apparente initialement au modèle intégrationniste incarné par Will car rien ne le caractérise comme gay. Au contraire, les premières scènes dans lesquelles le personnage apparait le montrent dans le même uniforme de chantier que ses collègues, vraisemblablement hétérosexuels. À l'épisode 5 de la saison 2, avant que Mike et Titus ne sortent ensemble pour la première fois, Mike se rend chez Titus pour lui poser des questions quant au déroulement de leur rendez-vous galant :

> MIKE : Look, I'm sorry to bug you but I just have a couple of questions about tonight. […] If we go to a gay bar, can I get a beer? And which one opens doors for the other? Or are there no doors? Do we not use doors?
> TITUS : Ooh, you gotta make like a thirty-year-old girl and settle!
> MIKE : Can you help me pick out an outfit?[214]

Les vêtements que Mike soumet à l'examen expert de Titus se voient tous qualifiés de *basic*. C'est à ce moment que Titus prend conscience du fossé culturel qui les sépare :

> TITUS : Pardon my French, but *le* foop. I knew Mikey was new but that boy's a baby. This is going to be like Beethoven making love to a baby. […]
> TITUS : Who cares if you like Mikey? I'm the one who has to *Queer Eye* that bridge-and-tunnel tadpole. I can't take on a project like that. I'm just one man. That show had five guys. Speaking of five guys, I want a hamburger.

La culture gay est à nouveau un élément de distinction entre les deux personnages, et renforce l'impression d'appartenance de ces derniers à chacun des modèles intégrationnistes. Mike, du fait de son degré de connaissances des codes de la culture gay, de son expression de genre, et du métier qu'il exerce, se rapproche de Will tandis que Titus, en vertu des mêmes critères, peut être associé à Jack. Le reste de l'épisode montre cependant les deux personnages en train de faire la queue pour entrer dans plusieurs discothèques gays. Après s'être vu éconduire à plusieurs reprises, ils baissent les bras, et Mike achète de la nourriture à emporter. À ce moment-là, Mike déclare qu'il peine à s'identifier aux aspects de la culture gay que Titus lui a

[213] TV Tropes, « Mentor in Queerness », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorInQueerness> (consulté le 10 octobre 2020).
[214] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Kidnaps Gretchen » (S02E05).

montrés. Puis, les deux personnages se découvrent une passion commune pour *The Lion King* (Allers, Minkoff 1994). Ils se comparent à Timon et Pumbaa, et se rendent compte que, malgré tout ce qui semble les séparer, ils ne sont pas exempts de ressemblances. À ce sujet, le milieu de la nuit gay, aux arcanes duquel Titus a tenté d'initier Mike, et les prescriptions auxquelles sont censés obéir les hommes gays, et dont Titus a pleinement connaissance, s'avèrent source d'aliénation pour les deux personnages. Titus semble souscrire à un certain nombre de ces prescriptions, mais finit par consentir à transgresser l'une d'entre elles lorsqu'il croque dans le kebab de Mike. Avant de pouvoir déglutir, celui-ci éternue et éjecte la matière qu'il avait en bouche sur Mike. Titus affiche alors un air mortifié, mais en voyant Mike rire de la situation, il se joint à l'hilarité de son compagnon. Bien que la caractérisation de ces personnages les fasse entrer en résonnance avec des traditions représentationnelles différentes, et que l'épisode donne initialement à voir ce qui les distingue, la diégèse finit par insister sur ce qu'ils ont de commun. Contrairement à la dynamique déployée dans *Will & Grace*, et dans laquelle Will avait tendance à tourner en ridicule et à insister sur ce qui le distingue de son « alter ego », Jack, *Unbreakable Kimmy Schmidt* représente Titus et Mike selon un schéma à la fois de distinction et de ressemblance.

Kurt et Blaine, amants, dans la série *Glee* (Fox, 2009-2015), mettent à mal la distinction *camp gay*/*straight gay*, ainsi que la logique qui tend à assortir, au sein d'un couple, un personnage efféminé à un personnage plus conventionnellement masculin. En effet, Blaine ne correspond pas à la dichotomie habituelle, que l'on retrouve chez la plupart des personnages analysés jusqu'ici. En effet, son expression de genre ne saurait véritablement être qualifiée de féminine, mais il n'arbore pas non plus les signifiants évidents d'une masculinité conventionnelle. Ses goûts le situent, eux aussi, en dehors de l'opposition binaire qui distingue habituellement ces couples de personnages. Son amour du théâtre et de la mode s'accompagne d'un enthousiasme certain pour le sport : il regarde le football à la télévision, et est un boxeur chevronné. Kurt est codé comme féminin de façon plus explicite. Même lorsque ce dernier s'essaie à la pratique du football américain, il ne se départit pas de sa féminité :

> In "Preggers," Finn, who wants to bridge worlds, encourages Kurt to try out for the football team. After a warm-up choreography to "Single Ladies," Kurt kicks the ball and scores. When the coach invites him to join the team, Kurt asks if he can "have [his] music"; to which the coach replies: "if you kick like that, you can wear a tutu for all I care" (season 1, episode 4, "Preggers"). By integrating effeminate musical performance and football, Kurt's dance moves and football kicks

> reconcile queerness and masculinity, thus showing that these identities are not incompatible—an idea also conjured by the image of a football player kicking goals in a tutu. Later in the episode, the team practices Kurt's dance moves in the choir room and on the field, a queer combination that leads them to win.[215]

Comme l'affirme Parsemain, Kurt parvient à insuffler une dimension queer à la pratique très masculine du football en exécutant une chorégraphie avant de frapper dans le ballon. Ainsi, dans deux gestes consécutifs, Kurt montre son aptitude à la féminité et à la masculinité. Malgré la compétence que Kurt manifeste dans cet épisode à accomplir des actions habituellement associées aux deux genres, son personnage est, tout au long de la série, plutôt codé comme féminin. Lorsque Kurt montre de l'intérêt pour le football ou les voitures, c'est avant tout pour tâcher d'attirer l'attention de son père Burt, qui est mécanicien. Néanmoins, la relation de couple de Kurt et Blaine déstabilise quelque peu la dynamique de genre hétéronormative que nous avons décrite jusqu'ici. Voici comment le site TV Tropes qualifie le rapport qu'entretiennent Kurt et Blaine :

> The show has also discussed gender roles in Kurt and Blaine's relationship. While Blaine might appear to be more outwardly masculine, he has been said to express emotion in traditionally female ways (like not being afraid of intimacy, being more open about crying), unlike Kurt, who in later seasons, expressed emotion in a more traditionally masculine way.[216]

Le syntagme adjectival *traditionally masculine* désigne ici la difficulté croissante de Kurt à exprimer ces émotions à mesure que la série progresse. Kurt défie ici l'idée selon laquelle le travail émotionnel est associé par défaut à la féminité et incombe donc au partenaire le plus féminin. Les sociologues, qui se sont penchés sur la question, ont prouvé en effet que :

> [G]ender segregation in the labour market has meant that responsibility for the domestic sphere has fallen largely on women, and as a result the gender division of labour results in a gender division of emotion: "emotional" becomes part of a major cluster of other adjectives by which "masculine" and "feminine" are differentiated and through which the emotional/rational divide of

[215] Parsemain, *op. cit.*, p. 49.
[216] TV Tropes, « Camp Gay », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CampGay> (consulté le 10 octobre 2020).

> female/male is perpetuated (James 1989: 23). […] Although we are here primarily concerned with heterosexual relationships, clearly this model has implications for attempts to theorise coupledom among gay men and lesbians.[217]

Kurt, comme Blaine, déséquilibrent ici cette association persistante, en présentant des traits communément associés à la masculinité et à la féminité. Par conséquent, les deux personnages viennent perturber le modèle intégrationniste binaire de Walters, en tant qu'ils ne constituent ni l'un ni l'autre une image stéréotypée, et aisément reconnaissable. Il est intéressant de noter que Kurt et Blaine n'incarnent pas non plus des modèles contre-identificatoires, qui prendraient le contrepied des stéréotypes identifiés mais de façon purement mécanique.

Le couple que forment Oliver et Connor dans *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-2020) s'éloigne, lui aussi, de ce modèle de représentation binaire. L'élément le plus saillant qui les en distingue ressort à leur sexualité. Alors que, selon Walters, Will et Jack étaient tous deux privés de sexualité à l'écran, les personnages d'Oliver et Connor sont assez fréquemment représentés dans des scènes de sexe. Nous pousserons plus avant l'analyse de leur sexualité dans un sous-chapitre ultérieur. Les deux amants ne se distinguent pas vraiment par leur expression de genre. Ils sont tous deux masculins, et Connor est référencé comme *straight gay* sur le site TV Tropes. Par exemple, Asher, un des camarades de Connor peine à croire que ce dernier est gay. Oliver, bien que codé comme moins masculin que Connor, ne pourrait être qualifié pour autant de féminin. Il n'arbore en effet aucun signifiant particulier de féminité. Connor et Oliver ne correspondent pas non plus aux schémas intégrationnistes, que Walters qualifie d'aisément reconnaissables. Ils ne sont pas mus par un esprit assimilationniste, qui mettrait en lumière ce que ces personnages ont de commun avec leurs équivalents hétérosexuels, ni ne s'inscrivent dans la lignée de stéréotypes éculés dont les spectateurs ne seraient que trop familiers. L'identité gay des personnages n'est pas minimisée au profit d'un portrait qui se voudrait plus « universel », mais les personnages ne se résument pas non plus à ladite identité. Par exemple, l'identité gay d'Oliver n'a pas préséance sur d'autres aspects de son personnage, tels que son intérêt particulier pour l'informatique, qui fait de lui un *nerd* en bonne et due forme. Le dictionnaire Merriam-Webster définit le terme

[217] Duncombe, Jean, Marsden, Dennis, « Love and Intimacy: The Gender Division of Emotion and 'Emotion Work': A Neglected Aspect of Sociological Discussion of Heterosexual Relationships » - *Sociology*, Vol. 27, No. 2, 1993, p. 234-235.

nerd comme suit : « one slavishly devoted to intellectual or academic pursuits ».[218] Oliver fait d'ailleurs souvent usage de ses compétences en informatique pour venir en aide aux autres personnages. Il allie deux identités souvent présentées comme incompatibles. En effet, l'autre acception du terme *nerd* définit le terme de la façon suivante : « an unstylish, unattractive, or socially inept person ».[219] Comme nous l'avons évoqué dans le sous-chapitre précédent, les personnages gays se voient le plus souvent attribuer, selon une logique essentialiste, certaines caractéristiques, et certaines affinités, en particulier avec le style : « [the] culturally dominant stereotype: the overidentification of gay men with style, good taste and grooming ».[220] L'identité composite d'Oliver, en conciliant des fragments supposés contradictoires, permet par conséquent de compliquer les conceptions habituelles de l'identité gay et celles du *nerd*.

En conclusion, si les séries post-placard ont, contrairement à l'immense majorité de celles qui les avaient précédées, commencé à faire figurer plus d'un seul personnage gay, elles ont recouru fréquemment à une logique de représentation fondée sur une opposition entre deux modèles que Walters a qualifiés d'intégrationnistes. Nous ne manquerons pas de noter qu'il est encore exceptionnel, même dans ces séries, de voir une pluralité de personnages gays dans des rôles importants sans que ceux-ci ne soient amants, époux, ou partenaires d'une manière ou d'une autre. Nous mentionnerons tout de même *How to Get Away with Murder*, qui fait exception notable à cette tendance. Malgré le caractère envahissant de ces représentations, et les reliquats que nous en avons identifiés, l'on ne peut que constater qu'un nombre croissant de personnages s'en éloignent tout de même à divers degrés.

À présent, nous allons nous intéresser à un des plus vieux tropes selon lesquels les personnages gays sont représentés : *bury your gays*.

[218] Merriam-Webster, « Nerd », <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nerd> (consulté le 10 octobre 2020).
[219] *Ibid*.
[220] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 111.

II. 2. c) Recul de la mortalité des personnages gays : de *bury your gays* à *preserve your gays*

Un des tropes les plus vivement critiqués par les associations et les spectateurs LGBTQ+ ces dernières décennies est incontestablement *Bury Your Gays*. Le site TV Tropes en fait mention et le définit comme suit :

> This trope is the presentation of deaths of LGBT characters where these characters are nominally able to be viewed as more expendable than their heteronormative counterparts. In this way, the death is treated as exceptional in its circumstances. In aggregate, queer characters are more likely to die than straight characters. Indeed, it may be because they seem to have less purpose compared to straight characters, or that the supposed natural conclusion of their story is an early death.[221]

La tendance à faire mourir les personnages gays dans des proportions bien supérieures à leurs équivalents hétérosexuels n'est pas un phénomène récent. En effet, nous pouvons en faire remonter les origines aux années 1940. De nombreux universitaires se sont employés à tisser des liens entre les politiques de régulation de l'industrie du cinéma, en particulier à l'époque du Code Hays, et la représentation de l'homosexualité. Glyn Davis explique, par exemple, que le Code n'a pas permis d'éradiquer totalement la représentation de l'homosexualité à l'écran, et que le stéréotype du *Sad Young Man*[222] a constitué, dès la première heure, un moyen d'en contourner les dispositions :

> There is almost no overt homosexuality depicted in American studio pictures produced in the 1940s and 1950s. This is largely due to the proscriptions contained within the Motion Picture Production Code– usually referred to as the Hays Code, […] Among the various topics banned or censored by the Code were references to alleged sex perversions (such as homosexuality) and depictions of miscegenation. […] Of course, even with the prescriptive and censorious Code in

[221] TV Tropes, « Bury Your Gays », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays> (consulté le 10 octobre 2020).
[222] Comme le dit un des personnage de *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970), adapté de la pièce de théâtre de Mart Crowley de 1968 : « Show me a happy homosexual and I'll show you a gay corpse ». Ryan Murphy a produit un remake en 2020.

> place, homosexuality was not entirely eradicated from the screen. […] Richard Dyer, in his book *The Matter of Images*, identifies several stereotypes used repeatedly to represent queerness on screen throughout cinema's history, including 'inbetween-ness' (that is, feminine men and masculine women) and 'the sad young man'. Mrs Danvers and Plato serve as examples of these types, respectively.[223]

Dyer propose une étiologie du stéréotype, et affirme à propos de la figure du *Sad Young Man* : « Like all stereotypes, the sad young man is a combination and condensation of many traditions of representation ».[224] Il élabore une description du *Sad Young Man* en faisant l'inventaire des origines discursives multiples dont il se nourrit. Ces dernières sont : le christianisme, le romantisme, le genre du roman d'apprentissage, la théorie de l'inversion sexuelle, la psychanalyse freudienne, l'invention de l'adolescence, ou encore l'idée selon laquelle la vie urbaine produit des effets aliénants sur l'individu. Selon Dyer, la figure du *Sad Young Man* se retrouve dans presque toutes les formes de culture anglo-américaine, pas seulement populaire : au cinéma, au théâtre, dans la musique, dans la littérature, etc. La longue liste que dresse Dyer comporte une omission majeure : la télévision. Toutefois, le média télévisuel n'est nullement exempt de ce type de personnage.

Pour des raisons pratiques, nous nous référerons plutôt à la définition de Larry Gross, qui s'avère plus claire et synthétique. Selon ce dernier, un *Sad Young Man* est :

> The image of a handsome young man poised on the brink of adulthood is here painted not with the glow of optimism, facing a bright future of possibilities, but tinged with a melancholy foreshadowing the sad fate in store for those condemned to the gay life. The sad young man is a very different image than the familiar stereotype of the lonely, aging queer, facing the bleak prospect of old age without the comfort and support of family and children.[225]

Dyer indique que les *Sad Young Men* ne pouvaient connaître que quatre destins : « [D]eath, normality, becoming a dreadful old queen or, especially in the later texts, finding 'someone like oneself' with whom one can settle down ».[226] Une des toutes premières représentations obliques de l'homosexualité masculine présentait donc déjà des prédispositions funestes.

[223] Davis, Glyn, *Far From Heaven*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 92-93.
[224] Dyer, *The Culture of Queers*, p. 118.
[225] Gross, *op. cit.*, p. 169-170.
[226] Dyer, *op. cit.*, p. 132.

Lorsque les personnages masculins gays, ou codés implicitement comme tels, n'étaient pas des *Sad Young Men*, ils étaient des meurtriers. Fred Fejes les désigne sous la dénomination : *murderous faggot[s]*.[227] Ces personnages étaient invariablement, quant à eux, condamnés à se voir éliminés avant la fin du récit.

À l'instar du Code Hays, le *Television Code of Practices* a lui aussi contraint la représentation de l'homosexualité à la télévision, et concouru à faire connaître la mort aux personnages gays de façon systématisée :

> However, violence and illicit sex shall not be presented in an attractive manner, nor to an extent such as will lead a child to believe that they play a greater part in life than they do. They should not be presented without indications of the resultant retribution and punishment.[228]

Le vocabulaire employé dans le Code est sans équivoque et indique expressément que la représentation de l'homosexualité doit inévitablement s'accompagner d'un châtiment. C'est le propos que développe Kelsey Cameron dans son article intitulé « Toxic regulation: From TV's code of practices to '#Bury Your Gays' », où elle établit un lien entre les dispositions du Code et la longévité du trope *Bury Your Gays*.[229] Comme nous l'avons démontré dans un sous-chapitre précédent, l'accès des personnages gays à l'univers de la fiction s'est fait de façon plus tardive à la télévision, et n'est advenu en réalité qu'à partir des années 1960. Toutefois, les stéréotypes du *Sad Young Man* et du *Murderous Faggot* ne sont pas restés confinés au cinéma, et ont rapidement pris d'assaut l'univers des séries télévisées :

> [A]lthough media watch groups, like the Gay Activists Alliance and the Gay Media Task Force, continued to actively challenge the three major networks in the early 1970s, they would by no means put an end to negative gay stereotypes.
>
> Even in the so-called enlightened 1980s and 1990s, crimes continued to be committed by (and against) homosexuals. The one major difference was that the gay killers had the same motives (greed, ambition, jealousy, etc.) as their heterosexual counterparts. Yet, with such a limited number of gay characters on television, it is undoubtedly difficult even today for some viewers not to think of a

[227] Fejes, *op. cit.*, p. 23.
[228] National Association of Television and Radio Broadcasters, « Code of Practices for Broadcasters », 1951, <http://www.tvhistory.tv/SEAL-Good-Practice.htm> (consulté le 5 octobre 2020), p. 2.
[229] Cameron, *op. cit.*, p. 9-10.

> homosexual who murders people as a gay killer, rather than as a killer who happens to be gay.[230]

Le schéma binaire de représentation, qui tendait à présenter les personnages gays comme les victimes d'une société homophobe ou comme des ennemis à abattre a perduré au cinéma comme à la télévision bien au-delà des années 1940 et 1950, qui ont vu naître les deux stéréotypes en question.[231] En effet, Gross affirmait en 2001 que les personnages gays étaient encore souvent catégorisés selon ces modalités.[232] L'épidémie du SIDA et sa représentation à l'écran ont contribué à les perpétuer, et à prolonger la tendance systématique à faire mourir les personnages gays :

> Most storylines featuring AIDS show a long, painful, death. The drama comes from the way that family and friends react to the character's diagnosis […]. A lot of characters who end up with this line of treatment are gay and usually men, but that's not always the case. Still, it was a common way to Bury Your Gays.[233]

La plupart des personnages gays des récits correspondant au script de la *Tragic AIDS Story* étaient des victimes. Gross cite le film *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), dans lequel le personnage principal, Andrew Beckett, succombe avant le générique de fin, pour illustrer cette tendance mais les exemples sont nombreux au cinéma comme à la télévision. L'on retrouve, dans ces récits, la dichotomie que nous venons d'évoquer, et les personnages qui y figurent ne sont pas tous des victimes :

> Villains—real or imagined—are those who carelessly, or worse, deliberately, place others at risk by continuing to practice unsafe sex, or health professionals who, through negligence or malevolence, infect their patients.[234]

Gross fait mention d'un épisode de la série *Midnight Caller* (NBC, 1988-1991), dans lequel Mike Barnes, un personnage bisexuel séropositif, continue sciemment à avoir des relations

[230] Tropiano, *op. cit.*, p. 73.
[231] Il est important de souligner ici que ce schéma de représentation s'applique avant tout aux séries de fiction dramatiques, et non aux sitcoms qui, comme nous l'avons évoqué, ont recouru à d'autres modalités de représentation.
[232] Gross, *op. cit.*, p. 254-255.
[233] TV Tropes, « Tragic AIDS Story », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TragicAIDSStory> (consulté le 10 octobre 2020).
[234] Gross, *op. cit.*, p. 143.

sexuelles non-protégées pour infecter ses partenaires.[235] Le script original prévoyait de faire mourir Barnes, mais sous l'effet d'une campagne d'activisme médiatique LGBTQ+, la chaîne a finalement décidé de l'épargner.

Dans les années 1980, si l'épidémie du SIDA était incontestablement le moyen le plus commode de donner la mort à un personnage gay, elle n'était pas pour autant le seul recours possible. Parfois, la mort d'un personnage gay advenait pour des raisons tout à fait différentes. La mort de l'objet de l'affection d'un personnage gay pouvait également être une manière de mettre un coup d'arrêt à une relation homosexuelle naissante. Cela a été le cas, à deux reprises, pour les partenaires masculins de Steven Carrington, dans la série *Dynasty* (ABC, 1981-1989). En effet, Steven, comme beaucoup de personnages gays de l'époque, entretenait des relations intimes avec des hommes mais aussi avec des femmes. Dans les faits, Steven, au fil des neuf saisons de la série, est bien plus représenté dans des relations hétérosexuelles :

> Meanwhile, high atop the Nielsen charts, *Dynasty's* Steven Carrington seemed to be coming out of his heterosexual phase. He and his new boyfriend, Luke Fuller (William Campbell), met in late 1984. The next spring, Steven asked Luke to join him at his half sister's wedding to a European prince. Steven and Luke planned to move in together, make a life for themselves, and raise Steven's young son. A month later, as the cast gathered in the fictional realm of Moldavia, audiences wondered what cliff-hanger could possibly top the previous season finales. The answer came in the form of machine-gun fire: as the bride and groom kissed, Moldavian revolutionaries crashed through the windows, shooting randomly […] When the smoke cleared in fall of 1985, the only two casualties were Luke and another secondary character. Like Steven's first boyfriend, Luke met a sudden, violent ending, even as Steven's heterosexual love interests lived on and on. This time, Steven at least had the dignity of a tearful farewell at Luke's deathbed.[236]

La mort de ces deux personnages a permis d'amorcer un arc narratif gay sans toutefois le développer véritablement. Cette stratégie, surtout à une époque où la programmation de contenus gays était encore considérée comme potentiellement préjudiciable financièrement, et

[235] *Midnight Caller*, « After It Happened » (S01E03).
[236] Capsuto, *op. cit.*, p. 309.

en particulier dans une série aussi populaire que *Dynasty*, permettait aux *networks* de ne pas s'aliéner les franges les plus conservatrices de leur public, et d'éviter de s'attirer les foudres des annonceurs.

Comme l'intitulé *The Gay Nineties* utilisé par le magazine *Entertainment Weekly* pour qualifier la décennie ne l'indique pas, les années 1990 ont vu représentés un grand nombre de personnages correspondant à la figure du *Sad Young Man*.

> The early 1990s saw a sudden spurt in gay-related episodes (two men on *thirtysomething*, a "lesbian" kiss on *L.A. Law*), and even in continuing gay characters (a central lesbian character on the short-lived *Heartbeat*, and secondary gay characters on *Roseanne* and *Northern Exposure*). Prominent in this flowering of gay-themes was a veritable bouquet of sad young men.[237]

Ces exemples plus récents du trope du *Sad Young Man* connaissaient bien moins fréquemment un sort aussi funeste que leurs prédécesseurs. La figure de l'adolescent gay, apparue véritablement dans les séries pour adolescents vers la fin des années 1990 au moment où les *networks* ont commencé à courtiser un segment du public plus jeune, s'est imposée comme l'incarnation la plus récente du trope.

> After the success of Fox's *Beverly Hills 90210* in 1990 (still running in 1999), Fox introduced *Party of Five*, and WB launched *Dawson's Creek* in 1998 and *Felicity* in 1999. These programs featured younger casts than previous programs, and their plots centered on the joys and pain—lots of pain—of the teenage years. Among the facts of life for these TV teens are the existence and experiences of gay people.[238]

L'expérience probablement la plus fréquemment associée à la vie des adolescents gays a longtemps été celle du harcèlement scolaire, en particulier dans le sillage du meurtre de Matthew Shepard et de son intense couverture médiatique. Néanmoins, comme nous l'avons établi dans un sous-chapitre précédent, les séries post-placard que nous avons analysées tendent de plus en plus à dissocier le harcèlement scolaire du script de la vie de ces personnages. Par conséquent, les adolescents gays s'éloignent peu à peu de la figure du *Sad Young Man*. Parmi les exemples tirés des séries de notre corpus, Dave Karofsky, dans *Glee* (Fox, 2009-2015), est certainement le personnage qui en fait l'expérience de la façon la plus

[237] Gross, *op. cit.*, p. 170.
[238] Gross, *op. cit.*, p. 175-176.

violente. Le harcèlement scolaire dont il est victime le mène, à l'épisode 14 de la saison 3, à faire une tentative de suicide. Cependant, Karofsky ne se joindra pas à longue liste de personnages que le trope *Bury Your Gays* aura enterrés car son père trouve ce dernier à temps pour le sauver.

Les séries télévisées ont longtemps présenté les adolescents gays comme des *Sad Young Men* esseulés, victimes de harcèlement, et un certain nombre d'entre elles se sont emparées du thème du suicide chez les adolescents LGBTQ+. En effet, comme l'indiquent les statistiques alarmantes publiées par les associations LGBTQ+, notamment par l'ONG *The Trevor Project*, qui a vu le jour précisément dans le but d'œuvrer à la prévention des suicides chez les jeunes LGBTQ+ :

> Suicide is the 2nd leading cause of death among young people ages 10 to 24.
> LGB youth seriously contemplate suicide at almost three times the rate of heterosexual youth.
> LGB youth are almost five times as likely to have attempted suicide compared to heterosexual youth.[239]

Qu'il s'agisse de *Quantum Leap* (NBC, 1989-1993), *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000), *Glee*, *American Crime* (ABC, 2015-2017), les séries les plus célèbres à s'être saisies du sujet du suicide chez les adolescents gays n'ont jamais fait mourir leurs personnages. Le dernier exemple en date à avoir choisi de narrer la tentative de suicide d'un adolescent gay est la série *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020). Contrairement à Karofsky, le motif principal de son action n'est pas l'expérience du harcèlement scolaire, qu'il a connue par ailleurs, mais la culpabilité qu'il ressent du fait de son rôle dans le suicide d'une autre adolescente. Sa tentative est infructueuse, elle aussi. Les séries post-placard de notre corpus tendent à proposer une représentation post-gay, empreinte du même genre de rhétorique que celle développée dans les vidéos de la chaîne YouTube *It Gets Better*.[240]

La séropositivité et le SIDA des personnages gays n'est plus une condamnation à mort, comme c'était souvent le cas dans les années 1980. En effet, les personnages atteints du VIH ou du SIDA ne meurent plus aujourd'hui dans des proportions supérieures aux personnages séronégatifs.

---

[239] The Trevor Project, « Facts About Suicide », <https://www.thetrevorproject.org/resources/preventing-suicide/facts-about-suicide/> (consulté le 10 octobre 2020).
[240] It Gets Better Project, <https://www.youtube.com/user/itgetsbetterproject?hl=fr> (consulté le 10 octobre 2020).

L'identification du trope *Bury Your Gays* et les vives critiques formulées à l'endroit des séries qui y ont recours ont permis de faire décroître relativement cette tendance. La teneur post-gay des représentations post-placard, et la façon dont elles minimisent les effets de l'homophobie ont également participé au déclin du trope.

Proportionnellement à l'augmentation de la quantité de personnages gays dans les séries télévisées, le nombre de décès a effectivement décru. Du reste, comme l'indique un article publié sur le site *Queerty*, toutes les occurrences du trope *Bury Your Gays* ne sont pas équivalentes :

> Similarly, many of these deaths are less painful and controversial on shows where Anyone Can Die (e.g., *American Horror Story, The Wire, True Blood, Game of Thrones*) or on shows with all-gay casts (e.g., *Queer as Folk, The L Word*). But every death adds to a body count that weighs down our souls.[241]

L'argument de l'auteur de cet article semble ne pas faire consensus car d'autres critiques estiment par exemple que le traitement funeste que réserve la série *Game of Thrones* à ses personnages gays, bien qu'elle affiche par ailleurs un taux de mortalité général particulièrement élevé, pose problème.[242] En outre, en dépit du nombre important de personnages LGBTQ+ qui figurent dans la série *True Blood* (HBO, 2008-2014), force est de constater que six d'entre eux trouvent tout de même la mort au fil des six saisons que la série a duré.

Afin de rendre plus difficile le recours au trope *Bury Your Gays*, l'association de veille médiatique GLAAD a mis au point, sur le modèle du test Bechdel, le test Vito Russo :

> Taking inspiration from the "Bechdel Test," which examines the way female characters are portrayed and situated within a narrative, GLAAD developed its own set of criteria to analyze how LGBT characters are included within a film. "The Vito Russo Test" takes its names from celebrated film historian and GLAAD co-founder Vito Russo […]. To pass the "Russo Test", the following must be true: The film contains a character that is identifiably lesbian, gay, bisexual, and/or transgender. That character must not be solely or

[241] Queerty, « Bury Your Gays: 109 Dead Gay and Bisexual Male TV Characters, And How They Died », <https://www.queerty.com/bury-your-gays-108-dead-gay-and-bisexual-male-tv-characters-and-how-they-died-20160325> (consulté le 10 ocrobte 2020).
[242] Moylan, Brian, « *Game of Thrones* Has a Gay Problem », 28 juin 2016, <https://www.vulture.com/2016/06/game-of-thrones-has-a-gay-problem.html> (consulté le 10 octobre 2020).

> predominantly defined by their sexual orientation or gender identity. I.E. they are made up of the same sort of unique character traits commonly used to differentiate straight characters from one another. **The LGBT character must be tied into the plot in such a way that their removal would have a significant effect.** Meaning they are not there to simply provide colorful commentary, paint urban authenticity, or (perhaps most commonly) set up a punchline. The character should matter.[243]

Les séries qui observent le troisième et dernier critère du test Russo ne peuvent pas donner la mort à leurs personnages gays sans que celle-ci ne trouve une justification crédible, sous peine de voir la cohérence du récit mise à mal.

En réaction aux critiques nombreuses formulées à l'égard du recours excessif au trope *Bury Your Gays*, le site TV Tropes mentionne l'apparition du trope *Preserve Your Gays*, qui en prend directement le contrepied :

> In a break from tradition, a work features its LGBT characters having an amusing survival rate. To be recognized as an Unkillable Gay, the character is not just a gay character that doesn't die. No, instead they must face situations where it would be expected for anyone to die, but appear to have been given some supernatural protection. […] For either case, this often is done by creators avoiding or trying to subvert the Bury Your Gays trope.[244]

Si de nombreux fans s'indignent fréquemment de la mort de personnages LGBTQ+, d'autres s'inquiètent tout aussi légitimement du procédé inverse, qui tend à les rendre immortels et ainsi à les priver de l'expérience humaine universelle de la mort.[245] Ce phénomène de compensation est commun, et s'avère un thème récurrent dans le débat autour des représentations dites « positives ». L'écueil majeur auquel se heurtent ces représentations, qui entendent contester la validité des stéréotypes et des images « négatives » consiste précisément dans le caractère mécanique de la démarche. En effet, les représentations

[243] GLAAD, « Studio Responsibility Index », 2013, <https://www.glaad.org/files/GLAAD_2013_SRI.pdf> (c'est nous qui soulignons). Le test de Bechdel trouve son origine dans les bandes dessinées lesbiennes de la célèbre bédéaste Alison Bechdel.
[244] TV Tropes, « Preserve Your Gays », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PreserveYourGays> (consulté le 20 octobre 2020).
[245] Silverman, Riley, « Immortal LGBT Characters Is Not the Solution to Bury Your Gays », 11 mai 2020, <https://www.syfy.com/syfywire/immortal-lgbt-characters-is-not-the-solution-to-bury-your-gays> (consulté le 10 octobre 2020).

« positives » ont souvent contribué à astreindre les personnages gays à des politiques de respectabilité extraordinairement contraignantes. C'est à présent à ces dernières que nous allons nous intéresser.

II. 3. Assimilation et politiques de respectabilité

II. 3. a) Représentation « positive » : modèles et contre-modèles

Peu de temps après l'apparition des personnages gays dans l'univers fictionnel des séries télévisées, les associations LGBTQ+ se sont souciées des modalités selon lesquelles ils étaient représentés. Le traitement médiatique s'est, en effet, rapidement imposé comme un enjeu crucial de l'activisme gay. Dès le début des années 1970, la *Gay Media Task Force*, un sous-groupe de la *National Gay and Lesbian Task Force*, à l'examen de laquelle les *networks* soumettaient parfois leurs scripts avant de les diffuser, prônaient l'équilibre entre « bons » et « mauvais » personnages selon l'expression qu'ils avaient consacrée : « a gay cop for every gay robber ».[246]

La volonté de saper certains stéréotypes considérés comme nuisibles était déjà manifeste à l'époque, en particulier chez certains scénaristes de sitcoms. Tropiano cite les « mythes sociaux » les plus largement répandus dont ils entendaient prendre le contrepied :

> Whenever addressing the subject of homosexuality, sitcom "auteurs" […] are unquestionably liberal in their treatment of gay themes and characters. The aim is to expose the ignorance and fear generated by the Archie Bunkers and Arthur Harmons of the world by challenging the following social myths:
> • Homosexuals are identifiable on the basis of their appearance and behavior;
> • All gay men are overtly effeminate;
> • All lesbians are overtly masculine;
> • Gay people pose a threat to the health, welfare, and safety of our children;
> • Gay men prey on young boys;
> • All gay men and lesbians are interested in only one thing: sex;
> • All gay men are sexually interested in all straight men;
> • All lesbians are sexually interested in all straight women;
> • A child's sexual orientation can be influenced or determined by his/her exposure to a gay people and/or by participating in certain

[246] Capsuto, *op. cit.*, p. 20-21.

> traditionally gender-specific activities (like playing sports or with dolls).[247]

Le moyen le plus courant pour discréditer ces idées reçues consistait à donner à voir un personnage qui incarnait en quelque sorte un modèle de contre-identification au stéréotype. Nous citerons l'exemple de l'épisode « Judging Books by Covers » diffusé en 1971 de la série *All in the Family*. Archie Bunkers, le personnage principal de la série y rencontre dans un bar son vieil ami Steve, un ancien footballeur, qui s'avère être gay. Archie, incrédule, défie Steve à une partie de bras de fer et affirme que si ce dernier en sort victorieux, il ne peut de fait pas être gay. Steve gagne l'affrontement mais assure à son adversaire qu'il l'est bel et bien. Le rapport de force viril qui s'installe entre les deux personnages, et dans lequel Steve prend l'avantage, permet de montrer, pour la première fois dans une série télévisée diffusée sur un des *networks*, que les hommes gays peuvent être au moins aussi masculins que leurs équivalents hétérosexuels (la force et le courage étant perçues comme des qualités masculines).

La question de la « bonne » représentation des personnages gays n'est donc pas une préoccupation récente, et n'est pas née en 1985, au moment de la création de GLAAD, qui s'est imposée depuis lors comme l'organisation de veille médiatique LGBTQ+ prédominante. L'objectif politique de réfutation des stéréotypes, mais aussi de la représentation de personnages gays affables, respectables, même s'il guidait les associations de militantisme médiatique LGBTQ+ est devenu une ambition plus constante et plus institutionnalisée à partir du début des années 1990 :

> [Organizations like GLAAD] say that the media have historically underrepresented and maligned gay and bisexual people. Particularly in the early 1990s, some organizations cited rising statistics about antigay violence, which they attributed, in part, to a callous society trained by biased media images. GLAAD and other groups have argued that there ought to be **likable, dignified sexual-minority roles** on TV because, quite simply, such people are a part of everyday life.[248]

La conception de GLAAD d'une « meilleure » représentation des gays s'inscrit dans la lignée de celle de la *Gay Media Task Force*, qui oppose aux « mauvais » personnages, une quantité

[247] Tropiano , *op. cit.*, p. 231.
[248] Capsuto, *op. cit.*, p. 24 (c'est nous qui soulignons).

équivalente de « bons » personnages, selon un schéma manichéen qui condamne les personnages à correspondre soit à un modèle, soit à l'autre. Les « bons » personnages, en tant qu'ils sont conçus principalement en opposition à, mais donc aussi à partir des « mauvais » personnages, n'ont souvent comporté que deux dimensions plutôt que trois, et se sont vus astreindre à des critères de respectabilité particulièrement sévères. Cette conception de la représentation « positive » de l'homosexualité a trouvé un écho dans de nombreux écrits universitaires qui entendaient apprécier la dimension axiologique de ces personnages. Ellis Hanson, citée dans l'ouvrage *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, nomme cette approche *the moralistic politics of representation* :

> A large percentage of these pieces of writing ultimately offer evaluative comments on the 'positive' or 'negative' representations in these shows, denouncing or advocating certain strategies of depiction and articulation; this is what Ellis Hanson has called the 'moralistic politics of representation' (Hanson 1999: 5) The problem with such a mode of criticism is, of course, that it assumes an agreed upon 'party line' (and my, what a dull party that would be to attend), and presumes not only that all audiences will read representations of queer characters in similar (if not identical) ways but that the only programmes of interest to queer viewers are those in which queers are represented. Queer cinema and queer film criticism, as Hanson proposes, has only come to terms with this relatively recently. Long locked into a politics of representations whose quintessential logic is evaluative–and Vito Russo's *The Celluloid Closet* (1981) is the exemplary text here–queer film scholars are still in a process of negotiating the complexity of, and varied responses to, films like *Cruising* (1980) and *Personal Best* (1982), *Basic Instinct* (1992) and *Swoon* (1992). In contrast, queer television scholars, for the most part, are still clamped into **the evaluative paradigm**.[249]

Le paradigme évaluatif[250] auquel font ici référence Davis et Needham demeure une tendance majeure de la critique universitaire des séries télévisées. L'appréciation d'un personnage ou d'un arc narratif selon ces critères de valeur repose souvent sur une conception

[249] Davis, Glyn. Needham, Gary, « Introduction: The Pleasures of the Tube », Davis, Glyn. Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, p. 2 (c'est nous qui soulignons).
[250] On nous reprochera peut-être de nous livrer ici par moments au même type d'exercice, mais nous nous efforçons de mettre en perspective historique les représentations que nous étudions et d'en proposer des analyses qui dépassent le modèle simplement évaluatif.

universalisante des publics, et contraint l'interprétation à se modeler sur le schéma binaire qui distingue les « bonnes » représentations des « mauvaises ».

Certains auteurs se sont employés à pousser l'analyse au-delà en réévaluant certaines images qui avaient été frappées d'anathème par les arbitres susmentionnés. Richard Dyer, par exemple, explique le rapport complexe qu'il entretenait, enfant, avec la figure stéréotypée du *Sad Young Man*, que nous avons déjà évoquée :

> I related to this stereotype of gay men as sad young men selectively. Like them I loved cookery, clothes and the arts and chose to ignore their taste for sewing and interior decoration, which I didn't share at all; like them, I had a penchant for dark-eyed, well-built chaps and just took no notice of their incomprehensible passion for the school football hero. I had different sorts of feeling about them too. […] I don't claim that my relation to this stereotype is that of all other gay men of my generation, but I start with it, partly because I want to use myself in evidence of the fact that stereotypes can be both a complex and a formative mode of representation. We are accustomed to thinking of them as simple, repetitive, boring and prejudiced group images which, should they supposedly be about ourselves, we angrily reject. We mistake their simplicity of formal means […] and evident ideological purpose […] for a simplicity of connotation and actual ideological effect. What interests me in looking here at the gay man as sad young man is the way a stereotype can be complex, varied, intense and contradictory, an image of otherness in which it is still possible to find oneself.[251]

Le propos de Dyer vient nuancer l'idée selon laquelle un stéréotype constitue une représentation intrinsèquement négative. Dyer rappelle que ces images ont été critiquées, non sans légitimité, en raison de leurs tendances réductrices à la fois sur le plan formel et idéologique. Il explique toutefois, sans céder à la tentation de voir dans le processus d'identification au stéréotype des spectateurs un simple endoctrinement, que ces images, au moment de la réception, peuvent être investies d'un sens particulier. Ce faisant, il s'inscrit en faux contre les critiques marxistes qui jugeaient que la culture, souvent étiquetée comme « culture de masse » par ces derniers, mettait en jeu un processus de domination symbolique dans lequel les publics étaient pensés comme privés de fait de toute agentivité interprétative :

[251] Dyer, Richard, *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 2002, p. 116-117. Nous espérons que l'on nous pardonnera la longueur de cette citation, dont chaque idée nous paraît importante.

> L'idéologie est bien un système de representations : mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la « conscience » : elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur « conscience ». Elles sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe.[252]

Sarah Ahmed revalorise, quant à elle, le rôle joué par le dénouement funeste auquel les personnages LGBTQ+ ont historiquement été condamnés par les dispositifs de censure au cinéma, à la télévision ou dans la littérature. Elle développe l'argument selon lequel une lecture littérale de ces récits mène à une compréhension trompeuse des processus de réception par les spectateurs queers de l'époque, et tendent à réifier une appréciation simpliste du bien et du mal. Elle sous-entend qu'il serait par conséquent malavisé d'évaluer ces narrations selon les critères à l'aune desquels sont jugées les représentations d'aujourd'hui :

> Queer fiction in this period could not give happiness to its characters as queers; such a gift would be readable as making queers appear "good": as the "promotion" of the social value of queer lives, or an attempt to influence readers to become queer. Somewhat ironically, then, the unhappy ending becomes a political gift: it provides a means through which queer fiction could be published. […] The unhappy ending satisfies the censors while also enabling the gay and lesbian audience to be satisfied; we are not obliged to "believe" in the unhappy ending by taking it literally, as "evidence" that lesbians and gays must turn straight, die, or go mad. […] A literal reading suggests that the very distinction between happy and unhappy endings "works" to secure a moral distinction between good and bad lives. When we read this unhappy queer archive (which is not the only queer archive) we must resist this literalism, which means an active disbelief in the necessary alignment of the happy with the good, or even in the moral transparency of the good itself.[253]

Par ailleurs, la plupart des séries télévisées, post-placard ou non, en particulier lorsqu'elles font figurer des personnages LGBTQ+, font l'objet de critiques d'origines variées. Snider cite

[252] Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005, p. 239-240.
[253] Ahmed, Sarah, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 88-89.

l'exemple de *Will & Grace* (NBC, 1998-2006). Que ce soit dans la presse ou dans la critique universitaire, la série a été la cible de critiques contradictoires : certains estimaient qu'elle reprenait trop fréquemment les poncifs éculés de représentation de l'homosexualité tandis que d'autres jugeaient qu'elle hétérosexualisait ses personnages à l'excès ; il lui a également été reproché de désexualiser ses personnages. Face à ses critiques diverses, certains défenseurs de la série, dans un élan qui s'oppose à l'idée de représentation « positive », ont affirmé que celle-ci n'avait pas vocation à améliorer le traitement de l'identité gay à l'écran.[254] Il n'est pas rare de voir coexister pour un même objet culturel une critique assimilationniste, qui réprouve des images souvent considérées comme stéréotypées, et une critique queer plus radicale, qui reproche précisément au même artéfact de consentir à des concessions qu'ils trouvent compromettantes. La nature systématique de ce type de commentaire confine parfois l'analyse à un schéma binaire que Hanson, citée par Davis et Needham, qualifie de moraliste. Dans son analyse de la série *Modern Family* (ABC, 2009—), Steven Doran met en lumière le caractère réducteur d'une critique hâtive qui se contenterait de disqualifier un produit culturel jugé trop assimilationniste et consensuel, ou pas assez : « Writing off shows like *Modern Family* as too assimilationist or too heteronormative forecloses the possibility that alternative types of domesticity might emerge ».[255] Un certain nombre de séries post-placard, comme celles que nous avons citées jusqu'ici, se sont vu adresser de telles critiques. En effet, beaucoup d'entre elles, à divers degrés, sont empreintes de l'esprit post-gay, ou donnent à voir un univers diégétique dans lequel le placard semble être devenu un dispositif obsolète.

Comme nous le verrons dans le reste de cette sous-partie, les séries post-placard reflètent comme un miroir déformant les processus d'assimilation et d'institutionnalisation, amorcés de haute lutte, que connaissent les identités gays dans la société américaine. Déformant car, comme le soulignait Walters au sujet des séries des années 1990, la circulation de récits qui montrent leurs personnages gays sous un jour favorable n'implique pas que le contexte sociopolitique dans lequel ils s'inscrivent l'est aussi :

> It is easy to look at the proliferation of these liberal "gay-positive" films and feel assured that they signal a fundamental shift in the cultural body politic. To a certain extent, of course, they do. But these liberal films of gay goodness are played out in the same cultural

[254] Snider, Zachary, « Gay It Forward: How Will & Grace Made Gay Male Couples Okay on Television », Hart, Kylo-Patrick R., (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 25.
[255] Doran, *op. cit.*, p. 103.

> milieu that brings us the Defense of Marriage Act and the California Knight Initiative.[256]

Par conséquent, affirmer que l'acquisition de certains droits et que l'accès des LGBTQ+ à certaines institutions comme la famille ou le mariage constitue une compromission et un dévoiement des militantismes LGBTQ+ « originels » n'est pas le propos de cette analyse. Nous souhaitons ici nous concentrer sur l'évolution des critères de respectabilité auxquels sont soumis les personnages gays depuis le commencement de l'ère post-placard. À cet effet, nous placerons la focale sur deux des critiques majeures formulés par les chantres de la représentation « positive » à propos des représentations de personnages gays, à savoir la tradition qui leur a longtemps fait endosser des rôles d'antagonistes, puis la façon dont la plupart de ces personnages ont été désexualisés, en particulier dans les séries diffusées sur les *networks*. Comme l'affirme Walters, de nombreuses séries télévisées des années 1990 ont donné à voir des personnages astreints à des critères de respectabilité extraordinairement stricts :

> One of the more interesting aspects of nineties images of lesbians and gays is the way in which, quite often, gays have come to figure as the sites upon which large moral and ethical issues of good and evil, justice and decency get played out. If gays no longer serve quite so easily as the signs of cultural decadence or social unrest or threats to the family, then they are strangely situated as the space of the reconstitution of family life […] or individual identity. It is refreshing to see gay characters as decent, loving human beings who are not homicidal serial killers, suicidal losers, or angst-ridden closet cases. Yet the introduction of the "good gay" in film, like in television, often depends on a desexualization and loss of community. Heterosexual characters can be valorous, brave, noble without being stripped of passion and desire. In other words, the emergence of the new good gay reveals to us both how far we have come (gays are no longer the easy and obvious choice for villain) and how steadfastly double standards still prevail.[257]

Nous nous apprêtons à évaluer dans quelle mesure, et de quelles manières, les séries post-placard de notre corpus s'emploient à se détacher de l'opposition entre représentations

[256] Walters, *All the Rage*, p. 149.
[257] Walters, *op. cit.*, p. 149-150.

« positive » et « négative ». En effet, nous affirmons que certaines séries post-placard, après avoir pris mécaniquement le contrepied de représentations considérées comme « négatives », s'affranchissent peu à peu de schéma binaire.

Avant de commencer, nous ferons une brève mention d'un épisode de la série *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), qui fait preuve d'une rare réflexivité en ce qui concerne les politiques de respectabilité auxquelles elle soumet ses personnages gays. Au cours de ses cinq saisons de diffusion, la série donne à voir de nombreux mariages hétérosexuels. Tous, sans exception, se soldent par un divorce ou présentent des dysfonctionnements plus ou moins graves. *A contrario*, Kevin et Scotty, que la série qualifie systématiquement de « mariés » alors que le mariage gay n'était pas encore légal dans l'État de Californie, semblent vivre une idylle parfaite et sans remous. Le contraste est tel que Nora, la mère de Kevin, les cite comme un des mariages les plus réussis qu'elle connaisse :

> NORA : Kevin, did you listen to my show this morning?
> KEVIN : No, sorry.
> NORA : Well, I mentioned you and Scotty. I used you as an example of a great marriage.
> SARAH : Well, I don't know how great it is, mom. Kevin slept in his office last night.
> NORA : What? Does Scotty snore? […]
> KEVIN : He cheated. That's what he did. So much for your great marriage.[258]

Les couples gays engagés dans le cadre d'une union civile ou d'un mariage ont souvent, pour correspondre à une image « positive », été représentés comme exemplaires et idéalisés, comme le laisse entendre le titre de l'épisode de *Brothers & Sisters*. L'adultère commis par Scotty ne mènera pas les époux au divorce, mais fera émerger, dans leur couple, le même genre de dysfonctionnement que connaissent leurs équivalents hétérosexuels. S'il libère les personnages du cahier des charges contraignant de la respectabilité et de l'exemplarité, cet épisode repose sur une logique de représentation éprouvée, qui consiste à mettre en exergue ce que les personnages gays et hétérosexuels ont de commun.

Même si elle émet des réserves, Walters se réjouit de voir des personnages gays dans des rôles autres qu'antagonistes, notamment celui du meurtrier qui, comme nous l'avons déjà mentionné, a longtemps dominé les représentations, en particulier au cinéma. Ces

[258] *Brothers & Sisters*, « An Ideal Husband » (S05E06).

personnages peuplent également l'univers des séries télévisées mais dans une moindre mesure. L'on distingue trois grandes figures de personnages gays méchants : les pédophiles, les meurtriers, et les propagateurs volontaires du virus du SIDA.

Le rapprochement entre homosexualité et pédophilie existe de longue date. Selon Vicki L. Eaklor, la fin des années 1940 a vu naître un mouvement de panique morale quant aux crimes sexuels dans le contexte duquel les hommes gays ont été désignés comme boucs émissaires :

> Finally, in the same period there arose a "sex crime panic" reaching the status of "a genuinely national hysteria" at the end of the forties. At that time the sexual assault and murder of girls in two states, added to the revelations in Alfred Kinsey's book on American male sexual behavior (see above, and the Debate), contributed to the idea of crimes motivated primarily by sexual desire. Children of both sexes were considered especially vulnerable to the perverts who possessed uncontrollable impulses, and gay men were prime targets.[259]

L'épisode « The Outrage » de la série *Marcus Welby, M.D.* (ABC, 1969-1976), avait réactivé ce préjugé homophobe en mettant en scène le viol d'un adolescent par son enseignant. Comme nous l'avons mentionné dans un sous-chapitre précédent, cet épisode avait fait l'objet de vives protestations de la part d'organisations militantes LGBTQ+. Après cet événement, les *networks* qui, dans les années 1970, soumettaient souvent les scripts aux associations de veille médiatique LGBTQ+ avant de les diffuser, n'ont pas refait l'erreur d'assimiler à nouveau les gays à la pédophilie. Toutefois, nous affirmons qu'il est possible de tisser un lien de continuité entre l'image des hommes gays comme prédateurs sexuels, en particulier pour les enfants, et le fait que l'immense majorité des pères gays soient parents de petites filles, et de façon beaucoup plus exceptionnelle de petits garçons. Au fil des recherches que nous avons menées, nous n'avons recensé que trois séries dans lesquelles des hommes gays ont des fils :

Filles	Fils
Modern Family (ABC, 2009—)	*Loud House* (Nickelodeon, 2016—)
Brothers & Sisters (ABC, 2006-2011)	*Six-Feet Under* (HBO, 2001-2005)
Marry Me (NBC, 2014-2015)	*Grace & Frankie* (Netflix, 2015—)

[259] Eaklor, Vicki L. *Queer America: A GLBT History of the 20th Century* p. 88.

The New Normal (NBC, 2012-2013) *Glee* (Fox, 2009-2015) *Girls* (HBO, 2012-2017) *Sean Saves the World* (NBC, 2013-2014) *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) *Will & Grace* (NBC, 1998-2006 ; 2017-2020) *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) *American Dad* (Fox, 2005-2014 ; TBS, 2014—)	

Les exemples cités dans la colonne « fils » méritent d'être analysés plus en détail. En effet, dans la série *Grace & Frankie*, les deux fils de Sol ont été élevés dans le contexte d'un foyer hétérosexuel. Sol et Robert ne sont sortis du placard et ne se sont mis en ménage qu'une fois leurs enfants devenus adultes. David et Keith deviennent les parents de Durrell et Anthony après les avoir rencontrés dans le cadre d'un pique-nique organisé par une agence d'adoption. Ces derniers ont respectivement onze et huit ans au moment de l'adoption et se trouvaient sous la garde des services des services d'aide sociale à l'enfance (*foster care system*). L'épisode « Overnight Success » de *Loud House* fait véritablement figure d'exception ici car il s'agit, de surcroit, d'un programme à destination d'un public composé avant tout d'enfants. L'apparition des pères de Clyde ne dure que quelques secondes, lorsque ces derniers déposent leur fils chez les Loud pour une soirée pyjama. Cet épisode a fait l'objet d'une campagne de protestation de la part de la sous-division *One Million Moms* de l'association conservatrice *American Family Association* :

> Please use the information we have provided to contact and strongly encourage Nickelodeon, owned by Viacom, to omit the scene in "The Loud House" featuring two dads or not air this controversial episode at all. If producers keep this episode as originally planned, then conservative families will have no choice but to no longer watch Nickelodeon in their homes so they can avoid the previews, commercials and reruns for this irresponsible episode. **Tell them you are prepared to join thousands of other voices in urging**

> **advertisers to place it on their "do not advertise" list for introducing children to LGBT content.**[260]

Parallèlement, la figure du criminel séropositif dont le sombre dessein était d'infecter sciemment autrui a disparu. L'occurrence la plus édifiante de ce type de personnage figure dans la série *Midnight Caller* (1988-1991), que nous avons déjà mentionnée.[261][262] Cet épisode avait, lui aussi, fait l'objet de vives protestations avant sa diffusion, et NBC avait fini par consentir à apporter quelques modifications au script initial.[263]

La représentation des meurtriers gays est une longue tradition au cinéma comme à la télévision, on l'a dit. Vito Russo fait un inventaire très détaillé de leurs apparitions au cinéma dans *The Celluloid Closet.*[264] Fejes situe l'émergence de ce stéréotype vers la fin des années 1950.[265] Ils n'ont émergé à la télévision qu'à partir de la fin des années 1960, en particulier dans les séries policières :

> Beginning in the late 1960s, series such as *N.Y.P.D.*, *The Bold Ones*, *Dan August*, *Police Story*, and *Police Woman* simultaneously reinforced and challenged negative stereotypes by featuring gay characters on both sides of the law. On the one hand, homosexuals were portrayed sympathetically as victims of blackmail, violence, and murder. **Yet, gay men, lesbians, and drag queens were also depicted as deranged, knife-wielding, gun-toting psychopaths whose sexuality was considered as "deviant" as their criminal behavior**.[266]

Tropiano poursuit l'analyse en affirmant que ce schéma de représentation n'a pas tout à fait cessé dans les années 1980 ou 1990, mais qu'un changement est intervenu dans la caractérisation de ces personnages. L'homosexualité de ces derniers ne constituait plus la raison de leurs pulsions meurtrières, leurs motivations étaient désormais plus universelles. Toutefois, comme l'auteur ne manque pas de le rappeler, en raison du faible nombre de personnages gays représentés dans les séries télévisées de l'époque, en particulier dans les

---

[260] Cole, Monica, « Nickelodeon's 'Loud House' to Feature Married Gay Couple », 20 juillet 2016, <https://www.afa.net/the-stand/culture/2016/07/nickelodeons-loud-house-to-feature-married-gay-couple/> (consulté le 10 octobre 2020) (c'est nous qui soulignons).
[261] *Midnight Caller*, « After It Happened » (S01E03).
[262] Tropiano, *op. cit.*, p. 117-121.
[263] Gross, *op. cit.*, p. 145.
[264] Russo, *op. cit.*, *passim*.
[265] Fejes, *op. cit.*, p. 23.
[266] Tropiano, *op. cit.*, p. 73 (c'est nous qui soulignons).

années 1980, il était probablement difficile pour les spectateurs de ne pas considérer l'identité gay de ces meurtriers comme un marqueur distinctif.[267]

En 1995, lorsque *Entertainment Weekly* a déclaré le coming-out du monde du divertissement, voici ce que le dramaturge et scénariste Paul Rudnick, interviewé dans l'article, a déclaré à propos de la représentation des personnages gays dans des rôles antagonistes :

> "It's not that there aren't plenty of dreadful gay people," says Rudnick. "But sometimes the straight world doesn't understand that for a very long time that's the only way they were portrayed. You can afford plenty of gay villains, as long as there's some balance."[268]

Plus récemment, Matt Kane, membre de GLAAD, a déclaré dans une interview qu'il serait cohérent de voir faire surface, dans le contexte d'une visibilité LGBTQ+ accrue, davantage de personnages gays dans des rôles d'antagonistes. Il réitère toutefois l'argument avancé par Tropiano, selon lequel la question du lien établi entre l'homosexualité et les inclinations criminelles de ces personnages demeure un critère d'appréciation déterminant :

> GLAAD, which tracks portrayals of gays in popular culture, says that as the number of gay, lesbian, bisexual and transgendered characters increases in TV and film, it makes sense that there would be more villains. The question is whether they are villainous because they are gay, or villains who just happen to also be gay.[269]

Ainsi, plusieurs séries post-placard récentes ont vu réapparaitre des antagonistes gays. Historiquement, nombre de ces personnages affichaient une expression de genre non-conforme à leur sexe biologique, et un rapport d'identification plus général à la féminité. Alexander Doty, dans son analyse de l'ambiguïté de genre et d'orientation sexuelle des « psychopathes », notamment dans les films de Hitchcock, rapporte que :

> I am willing to concede that not all of Hitchcock's psychos are clearly or consistently coded as homosexual, largely as a result of cultural and film censorship practices in England and America, but I defy anyone to point to a Hitchcock psychopath who is clearly and consistently

[267] *Ibid*.
[268] Cagie, Jess, « Special Report: The Gay Nineties », 8 septembre 1995, < https://ew.com/article/1995/09/08/special-report-gay-90s/> (consulté le 9 octobre 2020).
[269] Molloy, Tim, « The Rise of the New Gay Villains », 27 novembre 2012, <https://www.thewrap.com/rise-new-gay-villains-66701/> (consulté le 10 octobre 2020).

> presented as a conventionally masculine heterosexual. No, I am not confusing gender and sexuality here. Within a traditional patriarchal perspective, to be questionably "masculine" is almost always to be sexually "suspect" to some degree. Even in less pejorative cultural contexts, gender fluidity/gender fucking is generally associated with some kind of nonheterosexual position.[270]

Comme le souligne Doty, qui se défend de confondre identité de genre et orientation sexuelle, si l'homosexualité de ces antagonistes efféminés n'était pas signifiée explicitement, tout manquement au régime disciplinaire du genre avait pour conséquence de voir peser des soupçons sur leur orientation sexuelle.[271] Ce schéma de représentation est fortement imprégné de la théorie pseudo-scientifique de l'inversion sexuelle, qui a longtemps occupé une place discursive majeure dans l'explication de l'origine présumée de l'homosexualité.

Le site TV Tropes a désigné ce type de personnage sous l'appellation *Sissy Villain*. La liste des occurrences que recense le site est longue, en particulier au cinéma. Après avoir quasiment déserté les écrans de télévision, les antagonistes gays sont récemment réapparus. Dans *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), le personnage de Marc est initialement caractérisé comme un des antagonistes de la série, et avant tout comme le sbire de Wilhelmina. Sa place dans le schéma actanciel de la série, et ses manières efféminées font entrer le personnage en résonnance avec ce trope. Au fil des saisons, la trajectoire du personnage le mène d'un rôle d'antagoniste, à une position plus ambivalente. Sans cesser d'être l'homme de main de Wilhelmina, il devient aussi l'ami de Betty et fait parfois office d'adjuvant à son endroit. De plus, il se résout parfois à condamner l'immoralité des machinations ourdies par Wilhelmina :

> MARC : Willie, don't say that. That's wrong.
> WILHELMINA : You're one to be judging me, Marc. After all these years, whenever I needed something that was morally questionable, you were right there with me.

[270] Doty, Alexander, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York, Routledge, 2000, p. 165-166.
[271] Du fait de son expression de genre différente de la masculinité conventionnelle, le personnage de Buffalo Bill, qui assassinait des femmes pour se mettre au sens propre dans leur peau, a tantôt été rattaché au trope du meurtrier gay, tantôt à celui du tueur transgenre. Les propos d'un des dirigeants de GLAAD, rappelés dans une article publié récemment, le stipulent explicitement : « Although today the objection to the movie has been recast as concerns about transphobia, at the time, the Gay and Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD) and gay critics were actually protesting homophobia. 'The killer in the movie is a walking, talking gay stereotype,' one GLAAD leader told the press. 'He has a poodle named Precious, he sews, he wears a nipple ring, he has an affected feminine voice, and he cross-dresses. He completely promotes homophobia' ».
Bloomer, Jeffrey. « When Gays Decried *Silence of the Lambs*, Jonathan Demme Became an Early Student of Modern Backlash. » 28 avril 2017,
<https://slate.com/human-interest/2017/04/director-jonathan-demme-faced-down-silence-of-the-lambs-gay-backlash.html> (consulté pour la dernière fois le 10 octobre 2020).

> MARC : You're right. I was willing to do anything for you. You were like my mother, my goddess, my diva. You know, you were my life.[272]

Cet échange de répliques intervient dans le dernier épisode de la série. Marc y établit un lien entre le rapport d'admiration qu'il entretient avec Wilhelmina, et son consentement à compromettre sa morale. L'affection que voue Marc à Wilhelmina éveille un écho lointain à des films tels que *Psycho* (Hitchcock, 1960) ou *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991), dans lesquels les pulsions meurtrières des personnages trouvaient racine dans un processus d'identification « problématique » à la féminité. En désignant son interlocutrice comme « [his] diva »,[273] Marc inscrit, lui aussi, son rapport à elle dans une dynamique d'identification :

> The categorical binarism of sexual difference, of male/female, is the most obvious casualty of gay diva worship—grounded as it is in a sustained male identificatory cathexis of the feminine—but it is merely one of many.[274]

Son rapport d'identification à ce personnage féminin, et sa pratique du travestissement,[275] ne sont pas présentés comme pathologiques, et Marc, pour antagoniste qu'il est effectivement dans l'économie actancielle de la série, ne saurait être comparé aux meurtriers des films que nous venons de citer. Il est bien loin de ces psychopathes et s'avère un ennemi inoffensif dans l'ensemble. La malfaisance du personnage doit être relativisée et il constitue donc une incarnation du trope du méchant gay que, contrairement au Norman Bates de *Psycho* ou au Buffalo Bill de *Silence of the Lambs*, les spectateurs pourront tout de même trouver affable, y compris parce qu'il est très drôle.

Un article de presse intitulé « The Rise of the New Gay Villains » définit ces antagonistes d'un nouveau type selon deux critères principaux. Premièrement, contrairement aux incarnations de la première heure dont nous avons cité quelques exemples, ces méchants gays tendent à être conventionnellement masculins. Deuxièmement, l'identité gay de ces personnages, alors qu'elle contribuait jadis à leur caractérisation en tant qu'antagonistes

[272] *Ugly Betty*, « Hello Goodbye » (S04E20).
[273] Voir à ce sujet l'ouvrage de Guilbert, Georges-Claude, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*. Jefferson, McFarland, 2018. *passim.*
[274] Farmer, Brett, « The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship », *Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies*, Vol. 20, No. 2., 2005, p. 171.
[275] *Ugly Betty*, « Lose the Boss » (S01E19).

marginaux et / ou excentriques, concourt désormais à les humaniser.[276] L'article en question prend l'exemple d'Isaak Sirko dans *Dexter* (Showtime, 2006-2013). Isaak est le personnage antagoniste principal de la septième saison de la série. Il est membre de la mafia russe, et se rend à Miami pour procéder à une enquête sur la disparition de Viktor Baskov, à la fois son amant et l'un de ses hommes de main, que Dexter a tué, découpé en morceaux, et jeté au large, conformément à son *modus operandi*. Le deuil de Viktor humanise Isaak, dont le rôle d'antagoniste est relativisé par ailleurs du fait du profil du rôle titre, Dexter, qui est lui-même un tueur en série.

Nous proposons d'amender la liste de ces méchants gays d'un genre nouveau en nous penchant à présent sur un des personnages de *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019). Dans la série, les geôliers font quasiment tous figure d'antagonistes, ne serait-ce que ponctuellement. Toutefois, l'un des plus violents, sinon le plus violent d'entre eux est Desi Piscatella. L'homosexualité de Piscatella est révélée aux spectateurs à l'épisode 5 de la saison 4, lorsqu'il rabroue Piper après que celle-ci a tenté de le séduire :

> PIPER : You know, I really love your beard.
> PISCATELLA : I've had a beard since tenth-grade. Two beards, actually. The one on my face, and the one I took to junior prom. Yeah, I like dudes. I will never find you adorable. Keep that in mind.[277]

Au fil des épisodes, Piscatella fait preuve d'une grande brutalité à l'endroit des détenues, en particulier à l'endroit de Red, la matriarche de la prison de Litchfield. L'homosexualité du personnage n'est pas véritablement mise en exergue avant l'épisode 10 de la saison 5.[278] Une analepse donne à voir un jeune Piscatella, nouvellement recruté dans une prison pour hommes de haute sécurité et encore mal au fait des arcanes du métier. Piscatella s'éprend alors de Wes Driscoll, l'un des détenus. Les deux hommes vivent leur idylle en secret, selon des modalités qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique du placard, mise en abyme par le contexte carcéral. La question du caractère consensuel ou non de leur relation, eu égard à la dynamique de pouvoir dans laquelle elle est inscrite, n'est pas explorée par la série. Cette analepse concourt à étoffer le profil du personnage en le montrant plus jeune, moins impitoyable, et capable de sentiments. Son homosexualité contribue donc à humaniser Piscatella. Les amants se font surprendre dans les cuisines de la prison alors qu'ils discutent et se manifestent réciproquement de l'affection par des gestes chastes mais sans équivoque. Un autre détenu,

[276] Molloy, *op. cit.*
[277] *Orange is the New Black*, « We'll Always Have Baltimore » (S04E05).
[278] *Orange is the New* Black, « The Reverse Midas Touch » (S05E10).

Rosado, les surprend, et dans une scène ultérieure, accompagné de trois autres détenus, il rosse et viole Wes. Piscatella arrive sur les lieux du crime et découvre la scène avec horreur. Il matraque alors deux des détenus, et fait fuir les deux autres en les menaçant :

> ROSADO : You wanted a turn? I mean we loosened him up real good. Everybody knows that *puto* loves to fuck for cash or whatever you got.
> PISCATELLA : I will destroy you. Either one of you comes towards me, I will skin you alive.

En représailles, Piscatella menottera Rosado dans une cabine de douche et ouvrira le robinet d'eau chaude jusqu'à ce que ce dernier succombe. Piscatella ne sera pas condamné pour le meurtre du détenu, et sera transféré à Litchfield. L'homophobie des codétenus de Wes est présentée comme l'élément déclencheur des pulsions vengeresses de Piscatella, et de façon plus générale, comme la source de sa cruauté. Contrairement à ce qu'affirme le contenu de l'article « The Rise of the New Gay Villains », le procédé qui consiste à utiliser l'homosexualité d'un personnage pour le rendre plus humain n'est pas si récent qu'ils l'affirment. Walters affirmait déjà que la honte de soi, l'expérience du placard, et de l'homophobie, remplissaient cette fonction dans les films *American Beauty* (Alan Ball, 1999) et *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999) :

> Which is not to say that killer queers are always a bad thing. It's up for grabs—in [*American Beauty*] and in others—as to the interpretation of the murdering men. Is the pain of the closet, the cost of duplicity, being depicted? Is homophobia and self-hatred the cause of the violence? Or is it perhaps a bit more muddied, linking repressed homosexual desires with a kind of generalized anger and bigotry that propels antisocial behavior? *The Talented Mr. Ripley*, another film that raised these issues, also raised the ire of some who saw in the lead character yet another example of Hollywood's fondness for conniving killer queers. It features newly minted matinee idol Matt Damon as […] a curiously likable anti-hero, a working-class gender nonconformist whose murderous ways can be understood to be produced, at least in part, by the frustrating inequities of class and sexual hierarchies.[279]

[279] Walters, *op. cit.*, p. 160.

Parallèlement, Piscatella, bien que son expression de genre se rapproche davantage de l'hypermasculinité que de la féminité, réactive, d'une certaine manière, le trope du meurtrier gay dont les actions sont motivées par un rapport d'identification « problématique » à la féminité, et peut être rapproché à cet égard de Buffalo Bill, et plus encore de Norman Bates. Dans le même épisode, Piscatella confesse à Wes que lorsque sa mère a appris l'homosexualité de son fils, elle s'est évertuée à trouver une thérapeutique. À l'épisode suivant, Piscatella précise le type de traitement retenu par sa mère : « People don't change. I should know, my mom sent me to gay conversion camp ».[280] Les deux mentions successives de cette expérience, traumatisante elle aussi, viennent complexifier la caractérisation du personnage en tant que simple antagoniste. Ce moment de son histoire personnelle a manifestement marqué le personnage et conditionné, au moins sa perception d'autrui, mais aussi vraisemblablement son appréhension générale du monde. Nous nous garderons de mobiliser un cadre conceptuel psychanalytique pour tenter d'expliquer la personnalité de Piscatella, mais il est difficile de ne pas trouver une résonnance entre le traumatisme de la « thérapie » de conversion infligé par sa mère, et la cruauté exceptionnelle et pathologique dont il fait preuve à l'endroit de Red, décrite tout au long de la série comme une figure maternelle de référence pour de nombreuses détenues. Par conséquent, il est possible d'interpréter les tendances criminelles de Piscatella comme des perturbations psychologiques liées aux séquelles laissées par ces expériences de l'homophobie, qui rendent, dans le même temps, le personnage humain et permettent par là même un rapport, sinon d'identification, au moins d'empathie relative au personnage.

Nous pouvons également faire mention du personnage de Russell Edgington dans la série *True Blood* (HBO, 2008-2014). Il apparait pour la première fois au cours de la troisième saison, dans laquelle il fait figure d'antagoniste principal. Il ne le devient véritablement qu'à partir de l'épisode 8 lorsque Eric donne la mort à Talbot, son amant depuis près de 700 ans. Le deuil mènera Russell à basculer dans une frénésie meurtrière. La série réactive métaphoriquement l'opposition entre politiques assimilationnistes et séparatistes, lesquelles reposent sur l'affirmation d'une identité culturelle distinctive. Cette tension politique traverse le mouvement LGBTQ+ depuis ses balbutiements. La mouvance assimilationniste est représentée par la *American Vampire League* (AVL), qui milite pour l'adoption d'un amendement constitutionnel garantissant aux citoyens vampires les mêmes droits que leurs équivalents humains. De façon allégorique, Russell incarne quant à lui une tendance queer

[280] *Orange is the New Black*, « People Persons » (S04E11).

séparatiste radicale. Cela n'est jamais aussi évident qu'à l'épisode 9 dans le soliloque qu'il prononce à la télévision, juste après avoir éviscéré un présentateur du bulletin d'information à une heure de grande écoute :

> PRÉSENTATEUR : [P]ro and anti-vampire advocates rally in anticipation of the upcoming ratification vote on the Vampire Rights Amendment. Polls show the measure gaining support in recent months, although nearly 20% of the country remains undecided.
> RUSSELL : Does that help you decide, America? Do not turn off the camera! You've seen how quickly I can kill. Ladies and gentlemen, my name is Russell Edgington and I have been a vampire for nearly 3,000 years. Now, the American Vampire League wishes to perpetrate the notion that we are just like you, and I suppose in a few small ways we are. We're narcissists. We care only about getting what we want, no matter what the cost, just like you. Global warming, perpetual war, toxic waste, child labor, torture, genocide. […] But no, in the end, we are nothing like you. We are immortal because we drink the true blood. Blood that is living, organic and human and that is the truth the AVL wishes to conceal from you because let's face it, eating people is a tough sell these days. So they put on their friendly faces to pass their beloved VRA but make no mistake, mine is the true face of vampires. Why would we seek equal rights? You are not our equals.[281]

Malgré l'affirmation des caractères intrinsèquement distinctifs des vampires, Russell se trouve, à l'instar d'Isaak dans *Dexter*, pour ainsi dire humanisé par l'expérience universelle du deuil, présentée comme le déclencheur de sa folie criminelle. Cette scène, qui insiste sur l'importance de la représentation médiatique par une mise en abyme, fait écho de façon intéressante au débat relatif à la représentation « positive ». En effet, avant la prise de parole sauvage de Russell, seuls les activistes inscrits dans une mouvance assimilationniste avaient voix au chapitre. Avant cette intervention, l'AVL s'était employée à construire une image des vampires idéale et respectable, en insistant sur ce que ces derniers ont de commun avec les êtres humains, notamment en finançant la diffusion de spots publicitaires politiques paratextuels, qui brouillent la frontière entre fiction et réalité et renforcent par là même le rapprochement métaphorique des droits LGBTQ+ et des droits des vampires, dans lesquels est déployée une rhétorique assimilationniste très reconnaissable :

[281] *True Blood*, « Everything is Broken » (S03E09).

> ERIC : I'm a taxpaying American and small-business owner in the great State of Louisiana. I also happen to be a vampire. Now the past year, there's been a lot of inflammatory talk from politicians warning their constituents not to trust vampires but think about it for a second. Who would you rather trust? A vampire, or a politician? Vampires are as different from each other as humans are because we *were* humans and we ask only to be treated as such. We welcome you into our world as well. We're always more than happy to serve humans here at Fangtasia, and I don't mean for dinner.[282]

Le choix d'Eric Northman pour ce spot contribue à mettre en lumière l'hypocrisie de l'AVL. Si Eric est en effet le patron d'une petite entreprise, il ne saurait être qualifié pour autant de vertueux, et les membres de l'AVL le savent bien. Néanmoins, en surface, le profil du personnage semble parfaitement respectable, et l'organisation semble avant tout préoccupée des apparences et de disséminer l'image du vampire idéal, même si les agissements de celui qui incarne et porte cette représentation « positive » sont contraires à ce qu'il prêche, et que le personnage se caractérise dans l'ensemble par sa duplicité.

Capsuto affirme que la représentation de la sexualité des personnages gays a longtemps été infléchie selon leur rôle dans la diégèse :

> In the 1970s and 1980s, lesbian and gay roles fell into two main categories: violent sociopaths and saintly victims of prejudice. **The "bad gays" were easy to spot: they were the ones with a sex drive. "Good gays" were almost asexual: except for a few recurring roles, they usually did not date anyone of their own sex, form a relationship, or seem to even know other gay people.** Gay villains, on the other hand, were seen leering at people of the same sex, could have long-term relationships, and were physically affectionate with their partners on-screen. It is no coincidence that the first passionate same-sex kisses in prime time involved murderers. "Good" gay couples—a rarity—were desexualized. Compared to the gay villains (and to TV's straight couples), these "good" duos' relationships seemed cold: they lacked physical contact, emotional strength, and durability. Only since the mid-1990s have nonsociopathic gay roles

[282] HBO, « A PSA from Eric Northman for the AVL », 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hIDlv08K5eI> (consulté le 10 octobre 2020).

> been allowed to display a moderate level of physical affection on the small screen.[283]

Comme il le souligne, les séries des années 1990, ont commencé à permettre à certains de leurs personnages gays d'exprimer un degré relatif d'affection. Cette tendance à désexualiser les personnages gays peut s'interpréter comme une des manifestations d'un schéma de représentation « positive », employé pour se défaire du trope du prédateur sexuel. La sexualité de ce dernier, présentée comme excessive et déviante, constituait justement un des traits qui le caractérisaient comme antagoniste. Par opposition, les gays « respectables » observaient, quant à eux, le statu quo représentationnel de l'époque et se voyaient astreints à une extrême retenue. *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) est, sans contredit, la série qui a le plus enfreint ce tabou et ébranlé le régime de désexualisation systématique des personnages gays dans les séries télévisées. Alors que la sexualité de Jack McFarland, deux ans plus tôt, était décrite comme débordante mais jamais représentée, celle des personnages de *Queer as Folk* était, quant à elle, exhibée sans pudeur. La série s'est également affranchie de la préoccupation de réactiver ou non le stéréotype du prédateur sexuel en donnant à voir les ébats sexuels de Brian et Justin, respectivement âgés de 29 et 17 ans dans la diégèse.[284] Par ailleurs, cette scène est certainement une des premières à faire référence à la pratique du *rimming*, parfois appelée « feuille de rose » en français, qui consiste à lécher l'anus de son partenaire. Il convient toutefois de relativiser la percée réalisée par *Queer as Folk* car la série a été diffusée sur Showtime, une chaîne payante du câble financée uniquement par ses abonnés et dépourvue de tout contenu publicitaire. À titre d'information, au moment de la diffusion de la série, Showtime comptait seulement 22,3 millions d'abonnés.[285] Selon Provencher, cité par Snider :

> As Denis Provencher summarizes, commercial prime time has a penchant for portraying its gay characters as desexed and uncoupled second-class citizens who must participate in heteronormative settings in order to achieve a sense of normalcy and belonging.[286]

---

[283] Capsuto, *op. cit.*, pp. 22-23 (c'est nous qui soulignons).
[284] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).
[285] Weinraub, Bernard, « TELEVISION/RADIO; A Controversial British Series Seduces Showtime », 14 mai 2000, <https://www.nytimes.com/2000/05/14/arts/television-radio-a-controversial-british-series-seduces-showtime.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[286] Erhart, Julia, « Gay Fathers in Modern Family and The New Normal: Class, Consumption, Sexuality and Parenting », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 176.

La désexualisation des personnages gays s'est avérée plus durable dans les séries diffusées par les *networks*. La représentation de la sexualité des personnages gays s'est faite de façon progressive sur ces chaînes-là. Alors que *Will & Grace* s'est félicitée pour avoir fait échanger un baiser à Jack et Will, qui a été vivement critiqué pour les raisons suivantes :

> [T]he kiss between friends was so unromantic, so nonsexual, and so played-for-laughs that it may as well have been any straight yet dutiful everyman smooching his gay friend's horrified lips to make an emotionless yet highly political statement.[287]

Plus récemment, le même genre de critique a été formulé à propos de la série *Modern Family* (ABC, 2009—), à propos du couple formé par Mitchell et Cameron. Contrairement à leurs équivalents hétérosexuels, tout au long de la première saison, ces derniers ne s'embrassent pas une seule fois. L'événement de leur premier baiser n'intervient qu'au deuxième épisode de la deuxième saison.[288] Certains fans, frustrés et déçus par la pudeur craintive des scénaristes, avaient organisé une campagne sur le réseau social Facebook pour militer en ce sens.[289] Les réticences des créateurs de *Modern Family* prolongent la tendance plus marquée des sitcoms à priver leurs personnages gays de sexe et d'affection :

> The most prevalent recurring theme in queer criticism of the sitcom is that gay and lesbian characters are denied the romantic and sexual bonds that heterosexual characters enjoy. Analyses of series including *Ellen* (1994-1998), *Friends* (1994-2004), *Mad About You* (1992-1999), and *Will & Grace* identify how gay coupling is consistently downplayed in favor of heterosexual arrangements, with the gay characters serving as secondary characters in order to facilitate heterosexual courting and coupling (Bateman; Conway; Hantzis and Lehr; Kessler; Peterson; Provencher).[290]

La sexualité des personnages gays a longtemps été montrée selon un schéma de représentation binaire. En effet, ces derniers étaient tantôt mus par une libido dévorante, tantôt désexualisés. Cette distinction est moins nette aujourd'hui.

La sexualisation des personnages gays s'est faite moins lentement dans les séries dramatiques que dans les sitcoms. À titre d'exemple, *Brothers & Sisters*, diffusée sur ABC, a

[287] Snider, *op. cit.*, p. 31.
[288] *Modern Family*, « The Kiss » (S02E02).
[289] Duboff, Josh, « Facebook Campaign Seeks Modern Family Cameron-Mitchell Kiss », 9 mai 2010, <https://www.vulture.com/2010/05/facebook_campaign_begins_for_m.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[290] Erhart, *op. cit.*, p. 176.

donné à voir Kevin dans de nombreuses scènes de baisers et d'affection. La représentation des ébats de Kevin et Scotty est néanmoins plus chaste que celle de ses frères et sœurs hétérosexuels, et il convient d'ajouter que les personnages sont interrompus à deux reprises alors qu'ils s'apprêtent à faire l'amour.[291] Malgré ces bémols, la série a tout de même été nominée cinq fois à l'occasion des *GLAAD Media Awards*, et récompensée quatre fois dans la catégorie *Outstanding Drama Series*, entre autres en raison de la vraisemblance de leur couple.[292] *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-2020) a joué un rôle pionnier dans l'évolution de la représentation du sexe gay dans les séries diffusées sur les *networks* :

> Now in 2020, it might be easy to take for granted, but *HTGAWM* and its out, gay creator and showrunner Peter Nowalk **made history**. In the pilot, Oliver (Conrad Ricamora) brings Connor (Jack Falahee) home and the pair does something hitherto unseen on American broadcast TV. After making out naked and in bed, Connor tells Oliver to "turn over." When he obliges, Connor pecks his back with kisses, moving downward until Oliver arches his back and moans in pleasure. There is no nudity, of course, but if you know how two men have sex, it's obvious what's happening: He's getting rimmed.[293]

Dans un entretien accordé au magazine *Vulture*, Peter Nowalk, le créateur de la série, a déclaré que contrairement à ce que l'on pourrait légitimement supposer au vu des spécificités industrielles de ces chaînes hertziennes généralistes, ABC n'aurait imposé aucune entrave aux modalités de représentation de la sexualité des personnages gays.[294] L'union de Connor et Oliver, tout comme celle de Kevin et Scotty finit par être sanctionnée par une cérémonie officielle. La relation de Kevin et Scotty est censée être monogame et exclusive, comme en témoigne la réaction de Kevin à l'adultère commis par Scotty. Celle de Connor et Oliver semble l'être aussi à première vue. En effet, eu égard au régime mononormatif de nos sociétés, si une relation n'est pas activement marquée comme « ouverte » ou polyamoureuse, la monogamie s'impose par défaut comme le paramétrage de cette dernière. Néanmoins, après

---

[291] *Brothers & Sisters*, « Spring Broken » (S03E19), « Missing » (S03E20).
[292] Kane, Matt, « *Brothers & Sisters*: A Groundbreaking Series Comes to an End », 17 mai 2011, <https://www.glaad.org/2011/05/17/brothers-sisters-a-groundbreaking-series-comes-to-an-end> (consulté le 10 octobre 2020.
[293] Triplett, Steffan « *How to Get Away With Murder* Was Queer TV Royalty », 14 mai 2020, <https://www.vulture.com/2020/05/htgawm-queer-sex-scenes.html> (consulté le 10 octobre 2020) (c'est nous qui soulignons).
[294] Horn, John, « Pete Nowalk on Creating *How to Get Away With Murder*, Growing Up in ShondaLand, and Portraying Gay Sex on Network TV », 14 novembre 2014, <https://www.vulture.com/2014/11/pete-nowalk-interview-showrunner-how-to-get-away-with-murder.html> (consulté le 10 octobre 2020).

leur mariage, sur la demande d'Oliver, les époux invitent un troisième homme à se joindre à leurs ébats. La date de diffusion de l'épisode dans lequel cet événement a lieu est ultérieure à l'année 2018, par conséquent notre analyse ne s'appesantira pas dessus. Néanmoins, il est intéressant de comparer la façon dont Oliver et Connor définissent pour eux-mêmes, dans le cadre de l'institution du mariage, les modalités de leur vie sexuelle indépendamment des critères de respectabilité habituels, particulièrement sévères pour les couples gays, auxquels ces derniers ont historiquement été soumis. À titre de comparaison, dans l'épisode 20 de la troisième saison de *Brothers & Sisters*, lorsque Chad propose que Kevin, Scotty et lui couchent ensemble, les époux demeurent stupéfaits, et finissent par décliner l'invitation :

> KEVIN : [Chad] actually called to apologize if he put us in an awkward situation.
> SCOTTY : He has nothing to be sorry for. I mean, look at us. If I were him I'd want a piece of this action, too.
> KEVIN : I didn't mean to lay it all on you, okay? I was just scared.
> SCOTTY : Yeah, me too. God, we are such prudes.
> KEVIN : No kidding, one possible threeway and we practically have a nervous breakdown.
> SCOTTY : I guess we're more comfortable nesting.
> KEVIN : We may as well be lesbians.
> SCOTTY : Even lesbians have threeways.
> KEVIN : Yeah, but their heart's never in it. So, we move on. Monogamous, domesticated, married?
> SCOTTY : Yeah.
> KEVIN : I wouldn't have it any other way.[295]

Ce dialogue réifie l'idée quelque peu lesbophobe selon laquelle les lesbiennes seraient plus enclines à se mettre en ménage et à avoir une sexualité dyadique et, selon ce que laissent entendre les interlocuteurs à demi-mot, banale. Par ailleurs, il révèle les règles, dont ils reconnaissent le caractère conventionnel, qui encadrent leur sexualité.

Louée pour avoir bousculé la tradition de désexualisation des personnages gays, la série *How to Get Away with Murder* a, néanmoins, fait l'objet de critiques pour avoir proposé un traitement des personnages sexuellement « passifs » qu'un article publié par J. Bryan

[295] *Brothers & Sisters*, « Missing » (S03E20).

Lowder dans le magazine en ligne *Slate* a qualifié d'humiliant.[296] *The Atlantic* a formulé une objection au contenu de cet article en mobilisant des arguments qui ressortent au débat sur la représentation « positive » :

> I bring up the idea of progressivism because of what Lowder says in his piece when talking about why the specific instances of bottom shaming were included in the show […] It's not clear, though, that the show actually "wants to be progressive in its sexual politics." It has been *called* progressive, sure, because it features explicit gay sex scenes on network TV. But being described as something and trying to be that thing are wholly different. One actual, clear goal of *Murder* is to show how awful people can be. (Again, this show is named for the evasion of punishment for a heinous felony.) The series accomplishes that goal beautifully, despite *Murder*'s ups and downs quality-wise. *Murder* never judges its characters, merely allowing them to make their choices as actual human beings might. Are all people in real life as terrible as the *Murder* characters? Of course not. The target audience is mature enough to know the difference between TV and reality. The show is a depiction of extremities, not normalcy.[297]

Le propos de cet article-ci rappelle le caractère novateur et même « progressiste » de la série, mais soulève dans le même temps une interrogation fondamentale : se doit-elle de l'être ? O'Keeffe remet en question la fonction didactique de l'objet culturel de la série, et en particulier de *How to Get Away with Murder*, à laquelle on ne saurait attribuer l'intention de représenter une quelconque normalité. L'argument de Lowder n'est pas illégitime car la sexualité entre hommes continue d'être représentée selon une « matrice hétérosexuelle », comme l'affirme Madison Moore dans son analyse de la série *Looking* (HBO, 2014-2015) :

> [G]ay sex is only legible to straight people in terms of the heterosexual matrix, and if someone's son is fucking a dude/is a top,

[296] Lowder, Bryan J., « What's With All the Bottom Shaming in *How to Get Away With Murder*? », 28 octobre 2014, <https://slate.com/human-interest/2014/10/why-are-how-to-get-away-with-murders-gay-sex-scenes-full-of-bottom-shame.html> (consulté le 10 octobre 2020).

[297] O'Keeffe, Kevin, « Gay Sex on *How to Get Away with Murder*: Offensive, Crass, and Smart », 30 octobre 2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/how-to-get-away-with-murders-bottom-shaming-is-terrible-and-thats-the-point/382036/> (consulté le 10 octobre 2020).

> well then that's way preferable than if he was getting plowed by D's all day long.[298]

Néanmoins, selon la logique de Lowder les personnages gays, astreints à un cahier des charges qu'il qualifie de « progressiste », sont réduits à servir un but pédagogique et, en ce sens, se voient contraints de correspondre à des modèles de représentation privés des imperfections, des incohérences et des contradictions qui donnent aux personnages leur étoffe. Par ailleurs, son argumentaire repose sur une conception infantilisante du public, qu'il suppose dépourvu de recul critique.

L'effritement de la désexualisation systématique des personnages gays a permis la représentation de certaines pratiques sexuelles comme le *rimming*. Si elle n'est pas exclusivement gay, elle tend toutefois, au moins sur le plan représentationnel, à être associée à cette subculture. C'est également le cas de la pratique du *cruising*, à laquelle nous avons déjà fait référence lorsque nous avons analysé l'épisode 10 de la saison 2 de *United States of Tara*[299] ou l'épisode 3 de la saison 2 de *Riverdale*. L'échange de répliques entre Kevin et Betty dans cet épisode de *Riverdale* lie de façon explicite le *cruising* et la notion de respectabilité :

> BETTY : You said you weren't gonna [go cruising] anymore. […]
> KEVIN : For God's sakes Betty, what do you want from me?
> BETTY : I want you to have more respect for yourself than this.
> KEVIN : Respect for myself?
> BETTY : Yes. […]
> KEVIN : You act like we have the same set of options, but we don't. You live in this pale-pink world of milk shakes and first kisses and "Am I gonna date Archie or Jughead?" […] Except for when you're exploring your BDSM sexuality, which again, you're allowed to do, but I'm not, because why? This is what I've got, Betty. Me, these woods. So please, don't come here and tell me it's **disgusting**. If you can't accept what I do, whatever I do, then we're just… We're not really friends.[300]

[298] Moore, Madison, « On Bottom-Shaming: Is a Bottom Less of a Man? », 19 février 2014, <https://thoughtcatalog.com/madison-moore/2014/02/on-bottom-shaming-is-a-bottom-less-of-a-man/> (consulté le 10 octobre 2020).
[299] *United States of Tara*, « Open House » (S02E10).
[300] *Riverdale*, « Chapter Sixteen: The Watcher in the Woods » (S02E03) (c'est nous qui soulignons).

Les propos de Betty révèlent l'incapacité du personnage à comprendre les spécificités culturelles des pratiques sexuelles de son ami. Cette scène fait, en outre, allusion aux privilèges que procure l'hétérosexualité, et dont Betty n'a manifestement pas conscience. En effet, comme l'affirme Michael Kimmel, spécialiste d'études sur le genre : « Privilege is invisible to those who have it ».[301]

Le *cruising* n'est pas décrit sous un jour plus favorable dans *United States of Tara*. Il est tout d'abord présenté par Ted, le voisin de Marshall, comme une pratique d'un autre âge, uniquement justifiée selon lui par l'homophobie accrue dont étaient victimes les gays de l'époque. À l'épisode suivant, Lionel, un des amis de Marshall qui, quant à lui, a trouvé un partenaire dans le parc et feint dans un premier temps d'avoir trouvé l'expérience satisfaisante, admet le contraire :

> MARSHALL : Sometimes I wonder if anyone besides me believes in romance, or if the idea is just a big joke, on everyone. Real romance. You know, someone you wanna wake up next to, or fall asleep on.
> LIONEL : I know, Marshall.
> MARSHALL : I know you know. I just, I just…
> LIONEL : Wonder if you're ever gonna have it? Okay, fine. The other night when I went to the park guy's house, there wasn't any wine or eyelid kissing. I went in and he asked me to please just wear my underwear and he started playing with his cock.
> MARSHALL : Stop! I don't wanna know
> LIONEL : When I got home, my mom didn't ask what I'd been doing. I didn't even have to lie.[302]

Aucun des deux personnages ne semble avoir pris plaisir à s'être adonné à la pratique du *cruising*. Leur dialogue réactive l'opposition binaire entre le romantisme, que la vision idéalisée de Marshall valorise au détriment d'une sexualité dénuée de sentiments. Le *cruising* est donc, en somme, décrit comme une pratique obsolète et hypersexuelle fondée avant tout sur un processus d'objectification du corps d'autrui.

La scène d'ouverture de *Looking* donne à voir Patrick dans un bois alors qu'il s'apprête à se faire masturber par un autre homme. Le téléphone de Patrick sonne alors et met

[301] Kimmel, Michael S., « Why Gender Equality is Good for Everyone—Men Included », 2015, <https://www.ted.com/talks/michael_kimmel_why_gender_equality_is_good_for_everyone_men_included/transcript#t-148572> (consulté le 10 octobre 2020).
[302] *United States of Tara*, « To Have and to Hold » (S02E11).

fin à l'interaction sexuelle, qui n'aura duré que quelques secondes. La conversation qui suit cette scène est révélatrice à plusieurs égards :

> PATRICK : I was kind of getting into it but the minute the phone rang and it was you guys calling me, I immediately thought that it was my mom.
> DOM : Oh, God!
> PATRICK : Like she somehow knew where I was and she was calling me to stop me from becoming one of those gays that hooks up with people in a park.
> AGUSTIN : Come on! Look, I'm proud of you, okay? You're a pervert, now. You've gotta wear those colors with pride.[303]

Elle témoigne tout d'abord de la façon dont Patrick a intériorisé les critères de respectabilité qui définissent le *cruising* comme une déviance sexuelle. Nous ne commenterons pas l'association établie dans l'esprit de Patrick entre la figure de sa mère et la surveillance étroite qu'il exerce sur lui-même en ce qui concerne sa sexualité. De plus, si pour Agustin, le caractère « pervers » du *cruising* est une source de fierté, selon un procédé qui n'est pas sans rappeler celui du retournement du stigmate par lequel le terme « queer »[304] avait connu une réappropriation et une resignification, l'emploi de ce terme rappelle malgré tout l'opprobre auquel s'exposent ceux qui le pratiquent.

En conclusion, le débat autour de la nécessité d'une représentation « positive » est toujours aussi vif, l'augmentation significative du nombre de personnages gays semble avoir permis de desserrer quelque peu l'étau de la respectabilité qui les contraignait à s'approcher au plus près de l'exemplarité dans le but d'éduquer un public hétérosexuel. Certaines représentations parviennent aujourd'hui à transcender l'opposition manichéenne entre représentations « positive » et « négative », en donnant à voir des personnages imparfaits, actifs sexuellement, et même des antagonistes dont le profil entre en résonnance à certains égards avec des stéréotypes identifiés de longue date.

Le souci d'une représentation positive a, comme nous nous sommes employés à le démontrer, contraint les personnages gays à se conformer à des critères de respectabilité

[303] *Looking*, Looking for Now » (S01E01).
[304] Le sens du terme « queer » a connu plusieurs évolutions. Initialement utilisé pour qualifier l'étrangeté de ce que l'on désigne, il s'est imposé comme une des invectives homophobes majeures. Parallèlement, dans le cadre des mouvements de protestations LGBTQ+ au départ, puis dans les universités, le mot a subi une réappropriation par ceux qu'il devait atteindre dans leur dignité. Dans les années 1990, le terme s'est enrichi d'une nouvelle acception dans le cadre des théories dites « queers » élaborées par d'éminent.e.s. universitaires comme Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick ou Teresa de Lauretis.

particulièrement stricts. Nous allons à présent nous interroger à propos de l'accès récent des gays à l'institution du mariage, et sa représentation dans les séries télévisées. La représentation de ce processus d'assimilation et d'institutionnalisation les contraint-elle, elle aussi, à observer des normes aussi sévères que celles de la « représentation positive » ?

II. 3. b) Épisodes de mariage gay : étude de cas

Les scénaristes de séries télévisées n'ont pas attendu que l'institution soit ouverte aux personnes LGBTQ+ pour écrire des épisodes et des arcs narratifs de mariage gay. Capsuto en retrace l'historique et fait remonter la toute première occurrence à l'année 1976 dans la série *Sirota's Court* (NBC, 1976-1977).[305] À l'époque, le mariage gay n'était pas l'objectif politique du jour des militants LGBTQ+, et Capsuto souligne que la notion même de mariage gay semblait absurde au plus grand nombre. Au cours de la décennie, sans toutefois les représenter, quelques sitcoms y ont fait référence dans l'unique but de provoquer l'hilarité générale et de balayer immédiatement l'idée d'un revers de main.[306] À l'exception de cet épisode isolé, les scènes et récits de mariage gay ne se sont popularisés qu'à partir de l'année 1991. Entre temps, les hommes gays n'avaient convolé en justes noces qu'avec des femmes, et le mariage avait principalement constitué une façon de dissiper les soupçons éventuels quant à leur sexualité et de se retrancher plus profondément dans le placard. L'épisode de mariage gay a avant tout été perçu comme une alternative au récit de coming-out, dont il avait été fait un usage intensif et qui commençait à s'essouffler.[307] Au cours de la décennie, le traitement du mariage gay a évolué en symbiose avec les événements politiques. Avant l'arrêt *Baehr v. Miike* rendu en 1993 par la Cour suprême de l'État de Hawaii, les épisodes de mariage gay n'étaient pas particulièrement politiques ou revendicatifs. Les épisodes diffusés dans la première moitié des années 1990, dans *Roc* (Fox, 1991-1994), *The Golden Girls* (NBC, 1985-1992), dans *Roseanne* (ABC, 1988-1997) ou *Friends* (NBC, 1994-2004) l'union des époux est avant tout symbolique, et le sujet de la reconnaissance légale de l'union des époux n'était pas abordé. En effet, afin que l'énoncé performatif prononcé par l'individu qui officie la cérémonie soit valide, ce dernier doit être investi d'une autorité institutionnelle, ce qui n'était pas le cas à l'époque :

> Si, en effet, un acte de parole donné ne gagne son efficacité qu'à être reconnu comme l'acte de parole qu'il prétend être, étant donné son respect d'une certaine procédure (linguistique ou non), il s'ensuit que le locuteur doit parvenir à *faire reconnaître* que son énoncé respecte cette procédure : le locuteur doit ainsi parvenir à gagner une *voix* (ou une autorité) dans l'interaction. Pour le dire rapidement, *l'acte de*

[305] Capsuto, *op. cit.*, p. 530.
[306] *Ibid*.
[307] *Ibid*.

> *parole qu'est l'ordre ne vaut comme ordre que si le locuteur est en position d'autorité pour imposer son acte de parole.* Autrement dit, la reconnaissance demandée pour que l'acte de parole exécuté réussisse est en même temps reconnaissance de l'autorité du locuteur à exécuter cet acte de parole donné.[308]

Ce n'est qu'à partir de 1996, après la signature du *Defense of Marriage Act* par Bill Clinton, et la défaite du *Employment Non-Discrimination Act* au Congrès que les représentations de mariages gays ont commencé à revêtir une dimension politique.

> For more than a year thereafter, prime time's "gay marriage" episodes [broadcast in 1995 and 1996]—at least on the ABC network—finally began dealing with the practical, legal, day-to-day benefits of marriage, and the pros and cons of extending these to same-sex couples.[309]

Contrairement à leurs prédécesseurs, *The Practice* (ABC, 1997-2004) et *Spin City* (ABC, 1996-2002) ont choisi de se concentrer, non plus sur la signification personnelle que les époux accordaient à leur cérémonie d'union, mais sur la question du mariage gay en tant qu'affaire institutionnelle.

Pour autant, même si ces épisodes de la première heure ne semblaient pas nourrir d'ambition politique particulière, leur simple existence était considérée comme politique. À l'époque, les épisodes de mariage gay constituaient des contenus culturels controversés. Pour en fournir l'exemple, nous mentionnerons la levée de boucliers menée par une des nombreuses associations chrétiennes conservatrices, la *Traditional Values Coalition* (TVC), à la suite de la diffusion de l'épisode de *Friends* intitulé « The One with the Lesbian Wedding ».[310][311] Deux stations locales affiliées à NBC, une au Texas et l'autre dans l'Ohio, ont refusé de retransmettre le programme.[312] De la même manière, habituellement retransmise à vingt heures, l'épisode de mariage gay de la série *Roseanne* a vu son créneau de diffusion déplacé à un horaire plus tardif afin d'éviter de s'attirer les foudres des spectateurs conservateurs.[313]

---

[308] Bruno Ambroise, « Performativité et actes de parole », 2009, *HAL Archives Ouvertes*, halshs-00430074f, p. 10.
[309] Capsuto, *op. cit.*, p. 545.
[310] *Friends*, « The One with the Lesbian Wedding » (S02E11).
[311] Capsuto, *op. cit.*, p. 544.
[312] Becker, *op. cit.*, p. 161.
[313] Capsuto, *op. cit.*, p. 543.

Tous ces épisodes ont en commun qu'ils occultent, sans exception, le moment du baiser entre les époux, convention théoriquement incontournable de l'épisode de mariage. Les personnages gays ont longtemps payé le prix de l'accès à la visibilité en se voyant systématiquement désexualisés. En outre, la logique assimilationniste qui a sous-tendu l'activisme pro-mariage gay s'est évertué à mettre l'accent sur les ressemblances entre la communauté LGBTQ+ et le reste de la société :

> For all the obvious newness of these representations, most have forgone the taboo gay kiss and presented gay marriage ceremonies as cuddly, desexualized mirrors of the more familiar heterosexual ritual.[314]

Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Même dans les séries diffusées par les *networks* en prime-time, il est rare que le baiser échangé entre les époux après la prononciation performative du mariage ne soit pas représenté. Seules les émissions pour enfants, comme le dessin animé *Arthur* (PBS, 1996—), tendent à s'abstenir encore de le faire, eu égard aux résistances particulières que l'inclusion des contenus gays dans ces programmes occasionnent.[315] Cette tendance mimétique a eu pour conséquence d'escamoter les configurations relationnelles moins hétéronormatives, et empêcher que ne soient présentées comme viables d'autres modalités de relations. Chase, un personnage invité de la saison 2 d'*Empire*, remet en question le modèle hétéronormatif du mariage et de la relation monogame, que les gays et les lesbiennes, selon lui, sont bien trop prompts à embrasser. Il développe l'argumentaire suivant :

> CHASE : Relationships are the death of creativity.
> JAMAL : Why would you say that? You mean to tell me you've never been in love?
> CHASE : Every day. And it's real. So why would I want to close that off to just one person? You know what destroys me? Same-sex marriage.
> JAMAL : Wait, wait. What?
> CHASE : The biggest advancement of gay rights in American history, and it gets handed down from some archaic institution that doesn't even believe in natural human desire. I mean, look, I understand the

[314] Walters, *All the Rage*, p. 183.
[315] *Arthur*, « Mr. Ratburn and the Special Someone » (S22E01).

> impulse, but why are we so keen on being locked down in these heteronormative shackles?[316]

Le propos de Chase exalte le caractère fluctuant du désir et résiste à la monogamie, qu'il considère comme un enfermement, surtout lorsque celle-ci est sanctionnée par un mariage. Néanmoins, l'argument de Chase va au-delà de la simple critique de l'hétéronormativité, et met en lumière un régime disciplinaire mononormatif :

> Though mononormativity intersects with heteronormativity, institutionalized dyadic monogamy confers privileges and advantages on people in or perceived to be in long-term, monogamous couple relationships regardless of the race, gender, or sexual identities of the partners. In other words, mononormativity is part of the regime of sexual normalcy, but it is not the same thing as heteronormativity. Mononormativity operates through its own logic of privileging monogamy, not heterosexuality. Despite being disadvantaged by heteronormativity, monogamous gay and lesbian couples benefit from mononormativity.[317]

D'après Schippers, la reconnaissance institutionnelle exclusive des relations monogames, hétérosexuelles et homosexuelles, confère ainsi à ceux qui choisissent ces modalités affectives une forme de privilège. Dans cette interaction, Jamal et Chase incarnent deux discours, respectivement assimilationiste et queer, et rejouent un affrontement qui tiraille le mouvement LGBTQ+ depuis ses balbutiements. La série présente Jamal, et les idées qu'il défend, sous un jour favorable en caractérisant Chase comme malhonnête et fourbe. Deux scènes ultérieures montrent Chase résolu à faire une fellation à Jamal, puis à son petit ami, Michael. Alors que Jamal refuse, choqué, Michael accepte et Jamal, qui les prend sur le fait, menace Chase de le brutaliser. À ce moment-là, ce dernier quitte les lieux et la série, définitivement. Ainsi, l'opposition que manifeste Chase à la domination du modèle mononormatif se trouve largement discréditée par la duplicité du personnage :

> One of the queerest characters in the programme, Chase is presented as a deviant and an antagonist. Unlike the heterosexualised Jamal, Michael and Ryan, who are likeable, Chase is corrupt and distasteful. His attempts to seduce Jamal are vulgar, crude and unreciprocated.

[316] *Empire*, « Be True » (S02E05).
[317] Schippers, Mimi. *Beyond Monogamy: Polyamory and the Future of Polyqueer Sexualities*, New York, NYU Press, 2016, p. 15.

> After Jamal rejects his sexual advances, he has sex with Michael in a public place, which eventually leads Jamal and Michael to break up. Thus, the gay men who align with the conventions of heteronormative masculinity are depicted in a positive light whereas the queer character is presented negatively.[318]

Les revendications polyamoureuses du personnage ne sont donc pas présentées comme éthiques, mais plutôt comme un écran de fumée employé pour justifier politiquement des inclinations qui, pour respectables qu'elles sont, s'avèrent d'ordre plus prosaïque. En bannissant Chase puis Michael de la sorte, la série adopte un point de vue résolument mononormatif.

Comme l'affirme Walters, la quête du mariage gay a eu la conséquence suivante : « [I]t contributes to a devaluing of other ways of being sexual, loving and nurturing ».[319] Dans son analyse des épisodes de mariage gay des années 1990, Walters formule plusieurs critiques, en plus de celle que nous venons de citer. Elle ajoute que dans la plupart des épisodes de mariage gay, comme c'était le cas dans les épisodes de coming-out, la focale est placée sur la réaction des personnages hétérosexuels, plus que sur l'engagement que prennent les époux et l'expérience qu'ils font de l'événement. Puis elle mentionne la façon dont l'homophobie y est présentée comme un épiphénomène transitoire.[320]

Après avoir fait un tour d'horizon rapide des premières occurrences de mariage gay dans les séries de l'ère du placard, en avoir dégagé les tendances générales de représentation, et avoir recensé les critiques les plus communes formulées à leur sujet, nous allons désormais réaliser quelques études de cas tirés de séries post-placard afin d'évaluer quelles caractéristiques distinctives, quelles continuités et ruptures nous pouvons établir.

L'épisode du mariage gay a connu un sort semblable à celui de celui de coming-out. Les premiers, diffusés en 1991 dans *Roc* et *The Golden Girls* unissaient des personnages périphériques dont les apparitions postérieures à l'événement étaient rares, voire nulles. Puis, ceux de *Roseanne* et de *Friends* mettaient en scène les noces de personnages récurrents, mais l'arc narratif du mariage n'occupait qu'une place secondaire dans la trame narrative d'ensemble de la série :

> The episode shares another trait with most of the 1995–96 wave of same-sex wedding stories: the characters who get married are

[318] Parsemain, *op. cit.*, p. 68.
[319] Walters, *op. cit.*, p. 181.
[320] Walters, *op. cit.*, p. 182-189.

> recurring roles, so the audience sees their union in the context of a relationship about which they already know something.[321]

Dans les séries que nous avons retenues, le mariage gay constitue un arc narratif majeur, qui embrasse souvent une saison entière. Par exemple, dans *Modern Family* (ABC, 2009—), la demande en mariage intervient au premier épisode de la cinquième saison et le mariage, qui s'étend sur deux épisodes, vient clôturer cette dernière. Le débordement du mariage de la matrice de l'épisode unique peut s'interpréter de la même manière que l'étoffement progressif des récits de coming-out. Le temps alloué à l'exploration de cet arc narratif témoigne de l'importance croissante accordée à « l'arrondissement » des personnages gays, et à l'exploration de leurs émotions. La cas d'*Empire* (Fox, 2015—) est similaire. Jamal et Kai font leur demande simultanée à l'épisode 5 de la saison 5, et le mariage n'a lieu qu'onze épisodes plus tard. L'arc narratif du mariage de Connor et d'Oliver dans la série *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—) enjambe les saisons 3, 4 et 5. Oliver fait sa demande dans un élan spontané lors du dernier épisode de la saison 3,[322] sans préméditation, sans mettre un genou à terre, alors que Connor et lui s'apprêtent à coucher ensemble. Un des gimmicks courants de *How to Get Away with Murder* consiste dans le refus de se soumettre à une temporalité normative et linéaire. Le temps de la narration est presque toujours distordu et « queerisé » par les nombreuses prolepses et analepses qui jalonnent les différentes saisons :

> The concept of queer time offers alternatives to, and makes visible, normative time; literally and figuratively, normative time is straight time in that its basic structuring principle is linearity, continuity and progression.[323]

La demande en mariage d'Oliver n'est suivie d'aucune réponse de la part de Connor, qui semble frappé de stupeur. L'épisode se termine et, dans la tradition du *cliffhanger*, le suspense reste entier. Clôturer une saison par un *cliffhanger* semble, somme toute, assez conventionnel, et ce n'est pas là que résident les qualités temporelles queers de la série. Les épisodes et les arcs narratifs de mariage gay peuvent être rapprochés des épisodes de coming-out en ce qu'ils reposent tous deux sur l'accumulation et le relâchement soudain de la tension narrative selon un modèle linéaire : « Internalised and social homophobia and processes of coming-out are

[321] Capsuto, *op. cit.*, p. 537.
[322] *How to Get Away with Murder*, « Wes » (S03E15).
[323] Needham, Gary, « Scheduling normativity », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2008, pp. 143-158. Davis, Glyn, and Gary Needham, eds. *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Routledge, 2008.

sources of dramatic tension and are therefore presented as significant issues affecting gay people ».[324] *How to Get Away with Murder* résiste de plusieurs manières à cette temporalité normative. Tout d'abord, Connor n'accepte, ni ne refuse expressément la demande d'Oliver, le doute plane et se diffuse sans pour autant créer d'animosité réelle entre les amants. Le récit n'amorce donc pas immédiatement la résolution de l'arc narratif de mariage, quelle qu'elle soit. Connor demande, à son tour, Oliver en mariage à l'épisode 7 de la saison 4,[325] mais ce dernier lui annonce qu'il lui a menti à propos de la mort d'un des personnages, et Connor se rétracte. Ce n'est qu'à l'épisode 12 que Connor, sans le cérémonial habituel, renouvelle sa demande à Oliver :

> CONNOR : I take summer classes, I can be in 3L with the rest of you. I mean it'll be a bitch juggling school and planning a wedding, but why the hell not?
> ASHER : Wait, did you just…
> CONNOR : What do you say ? You still want to marry me, Ollie?
> OLIVER : You're the one that called it off.
> CONNOR : Well, it's called back on![326]

Ces faux départs mettent à mal la temporalité courante de l'arc narratif du mariage. La saison 5 est véritablement celle durant laquelle commencent les préparatifs. Les dispositifs narratifs de la série donnent à voir des extraits du mariage dès le premier épisode de la saison 5, avant que celui-ci n'ait eu lieu dans la chronologie de l'histoire. La scène en question se déroule après la cérémonie, et montre des événements qui laissent augurer que le mariage n'aura pas lieu dans une ambiance heureuse et euphorique. Au contraire, la gamme chromatique des scènes en question est froide, les pleurs intradiégétiques de Christopher, un nourrisson, se font entendre, et l'on peut supposer, à ce stade de la saison en tout cas, que Bonnie est en train de commettre un meurtre alors qu'à quelques dizaines de mètres les invités célèbrent l'union de Connor et Oliver. Ce procédé narratif se répète au cours de la saison et ôte au mariage sa charge événementielle. Le mariage de Connor et Oliver sert de toile de fond, et avant que l'épisode du mariage n'ait été diffusé, les spectateurs y ont déjà assisté de façon fragmentaire tout au long de la saison.

Dans le premier épisode de la saison 4, il est fait brièvement mention de la demande en mariage d'Oliver, et nous apprenons que Connor ne l'a pas acceptée au départ car il rejette

[324] Parsemain, Ava Laure, *The Pedagogy of Queer TV*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 75-76.
[325] *How to Get Away with Murder,* « Nobody Roots for Goliath » (S04E07).
[326] *How to Get Away with Murder,* « Ask Him about Stella » (S04E12).

l'institution du mariage, et tout ce qu'elle représente d'hétéronormatif. Ceci est, du moins, la première justification présentée par Connor. Dans une scène ultérieure du même épisode, Connor confesse les raisons véritables de son refus, qui s'avèrent être plus personnelles que politiques (non que les deux soient indissociables, bien sûr). En réalité, Connor ne veut rien tant que de se marier avec Oliver, et aspire à avoir une vie conforme aux critères hétéronormatifs qu'il avait décriés jusqu'alors, mais il souhaite convoler en justes noces avec lui pour des raisons qui lui semblent « bonnes », et pas simplement par pragmatisme, notamment afin d'éviter qu'on ne les oblige à témoigner l'un contre l'autre. La trajectoire de Connor, dans cet épisode, le mène à se rallier à une conception idéaliste et on ne peut plus hétéronormative de l'institution du mariage, décrédibilisant par là même les convictions politiques radicales et queers qu'il affiche initialement. Les aspirations normatives de Connor sont exaltées par le climat général d'antinormativité de la série, dont témoigne par exemple son titre. À plusieurs reprises, le personnage exprime son désir pour une vie hétéronormative. Il ne le fait jamais en des termes aussi cristallins que dans ses vœux de mariage :

> CONNOR : I think it's no secret that I did not want this kind of wedding. It's too normal, but as I'm standing here now, I don't think I've ever wanted something so normal in my life. **Because of you, I want things I told myself I never did.** Like, I want to buy a house with you and I want that house to have a family so we can finally embrace our daddy status. I want to go to bed each night beside you. I want to be faithful and jealous if any guy even tries to smile at you. I even want to get in fights with you, to fight and yell and make up. I want to love you till the day that I die. […] Oliver, I want a long, boring, normal life because it's with you. You're everything to me.[327]

Les mots employés par Connor révèlent, par ailleurs, que les arguments politiques queers qu'il avait invoqués n'étaient pas fondés sur une conviction et un engagement profonds, mais de simples excuses. À cet égard, le discours porté par la série à propos du mariage est normatif et assimilationniste.

La trajectoire de Connor trouve un équivalent relatif dans *Looking* (HBO, 2014-2016) en la personne d'Agustin. Comme ses amis se plaisent à lui rappeler, ce dernier avait toujours été farouchement opposé à l'idée de se marier :

[327] *How to Get Away with Murder*, « I Want to Love You 'Til the Day that I Die » (S05E08) (c'est nous qui soulignons).

> FRANK : I think his exact words were 'I'd rather seal up my butthole and never suck a cock again than get married.'
> DOM : [Imitating Agustin] 'I can't believe that gay people are so desperate to be straight! They shouldn't be called gay anymore!'…
> FRANK : You've become one of those gay guys you always hated.
> BRADY : Soon you'll be adopting babies and going on cruises with the other Stepford homos…[328]

Agustin émet des réserves quant à la perspective de son mariage avec Eddie à un autre moment, qui correspond à la sempiternelle scène dans laquelle un des époux est à deux doigts de se dérober, et que Capsuto décrit ainsi : « the obligatory scene in which one partner gets cold feet and has to be talked into going through with the ceremony ».[329]

> *Looking* shows how non-conformist gays like Agustin turn into "Stepford homo." "I used to think I'd be like Keith Haring or Robert Mapplethorpe but instead I've become Neil Patrick Harris," says Agustin in the film, contrasting gay counterculture icons (Haring and Mapplethorpe) with a gay actor who is married with children (Harris).[330]

L'arc narratif de mariage de *Looking* se conforme donc, à cet égard, au script traditionnel. L'épisode de mariage entre Connor et Oliver comporte une scène similaire, dans laquelle Michaela, une amie hétérosexuelle de Connor dissipe les doutes de ce dernier quant à sa capacité à vivre une vie qu'il qualifie lui-même de « normale ». L'intervention d'un personnage hétérosexuel dans ces situations n'est pas un fait nouveau. C'était par exemple déjà le cas dans *Friends*, comme le souligne Walters : « it takes the wise words of an enlightened heterosexual […] to set the world right ».[331]

Looking propose une conception temporelle plus ambivalente que *How to Get Away with Murder* :

> At lunch with Dom and Agustin, Patrick toasts to "the new, grown up Agustin" and to the three of them "for finding something close to adulthood." Instead of celebrating a queer time of "prolonged

[328] *Looking*, « Looking: The Movie ». La série n'a pas été renouvelée pour une troisième saison, mais HBO a tout de même finance un episode-film pour permettre sa conclusion.
[329] Capsuto, *op. cit.*, p. 537.
[330] Parsemain, *op. cit.*, p. 174.
[331] Walters, *op. cit.*, p. 185.

> adolescence," the text gazes "ahead to a hygienic and homogenous future" (Keegan, 2015, p. 137).[332]

Les propos espiègles des amis d'Agustin trahissent leur approche normative du déroulement de l'existence. Cependant, le temps que la narration alloue à la représentation de la cérémonie contredit ces conceptions, selon lesquelles l'événement du mariage mérite plus qu'une simple mention. Alors que le mariage d'Eddie et d'Agustin constitue l'arc narratif principal du film, la cérémonie en tant que telle dure seulement une minute. Ce choix renforce la valeur, surtout administrative, que les époux confèrent à leur mariage. Par ailleurs, seuls les trois témoins sont présents (et la mère d'Eddie, mais virtuellement). Comme le souligne Agustin à deux reprises, le véritable événement, la célébration de leur union, a lieu dans un bar gay au nom évocateur : *The Endup*, pas à la mairie.

En outre, la conversation entre Patrick et Agustin qui précède immédiatement la cérémonie indique que les époux, s'ils font le choix d'embrasser l'institution du mariage, ne souscrivent pas pour autant à sa définition traditionnelle :

> AGUSTIN : I just hope this marriage can be whatever we want it to be.
> PATRICK : It's not like you're suddenly gonna be monogamous and move to the suburbs.
> AGUSTIN : No. If it doesn't work out, doesn't work out, but at least we tried.[333]

Cette interaction suggère que les époux entendent fixer eux-mêmes les modalités et le cadre de leur mariage. Cette ambition, plutôt que de sous-entendre la création d'un modèle alternatif de mariage, idée contre laquelle les militants LGBTQ+ assimilationnistes se sont justement battus, aspire plutôt à faire subir à ladite institution un processus de resignification. Dans son ouvrage *The Queer Politics of Television*, Samuel Chambers examine la façon dont la série *Buffy the Vampire Slayer* « resignifie » l'institution de la famille :

> The resignification of family means that the show does not simply offer 'alternatives' to the standard, nuclear family, nor does it merely broaden our understanding of how a family comes to be (e.g. through

[332] Parsemain, *op. cit.*, p. 174.
[333] *Looking*, « Looking: The Movie ».

> choice). Instead, it reworks and refigures the very meaning of 'family'.[334]

Au fil des différents dialogues, Agustin et Eddie ôtent successivement au mariage ses prétentions d'éternité, sa gravité et son sérieux, ainsi que sa charge événementielle. Ils décident tout de même de se marier, et laissent entendre par là même, que l'institution du mariage possède bel et bien une signification pour les époux, mais que cette dernière n'est pas en alignement avec les acceptions traditionnelles qui lui sont attribuées. Ainsi, à l'inverse des occurrences précitées, l'exemple fourni par *Looking* prend le contrepied des mariages gays assimilationnistes, que Walters décrit comme ceci :

> [Gay marriages] soothe with their vision of liberal inclusion, portraying earnest gay couples whose desires for the socially legitimate display of "commitment" and "family" are no different than their heterosexual counterparts.[335]

La trajectoire de conversion d'Agustin ne peut donc pas rigoureusement être comparée à celle de Connor. Les déclarations du personnage continuent d'être empreintes des politiques queers dont il se revendique, à en croire ses amis, depuis longtemps, tandis que Connor finit par les abjurer. Ainsi, alors que Connor incarne une capitulation des politiques queers radicales devant l'inévitabilité prétendue de l'assimilation, Agustin et Eddie mettent à l'épreuve, et dépassent, la dichotomie habituelle qui oppose assimilation et séparatisme.

Il est possible de rapprocher ce mariage, comme le fait Parsemain, du mariage avorté entre Brian et Justin dans *Queer as Folk*. Une fois encore, ces deux séries entrent en résonnance et se font l'écho l'une de l'autre.

> This queer reappropriation of marriage recalls a scene of *Queer as Folk* in which Brian Kinney (Gale Harold), the queerest character of the series, explains his view of relationships to his boyfriend Justin Taylor (Randy Harrison):
> We're not like fucking straight people. We're not like your parents. And we're not a pair of dykes marching down the aisle in matching Vera Wangs. We're queers. And if we're together it's because we

[334] Chambers, Samuel A., *The Queer Politics of Television*, New York, I.B. Tauris, 2009, p. 132.
[335] Walters, *op. cit.*, p. 183.

> want to be, not because there's locks on our doors. (Season 2, episode 6, "Mixed Blessings")[336]

Plutôt que d'opter pour la stratégie de resignification employée dans *Looking*, Brian et Justin, dans un esprit plus nettement identitaire et séparatiste, renoncent au bout du compte à se marier car ils estiment, au même titre qu'Agustin ou Connor au point de départ de leur cheminement respectif, que l'institution du mariage va à l'encontre de leurs convictions politiques.

La place des hétérosexuels dans les séries que nous avons sélectionnées mérite que l'on s'y attarde. Comme nous l'avons déjà établi, les premiers épisodes de mariage gay dans les séries télévisées, à l'instar des épisodes de coming-out, adoptaient un point de vue hétérocentré. Plusieurs dispositifs narratifs et filmiques révèlent que cette tendance a toujours cours aujourd'hui. Le double-épisode du mariage de Mitchell et Cameron dans la série *Modern Family* le prouve. Pour commencer, le mariage ne peut se tenir que parce que le père de Mitchell, Jay, initialement réfractaire à la perspective des noces de son fils, finit par consentir à organiser l'événement chez lui. C'est donc grâce à l'intervention, un peu *deus ex machina*, d'un personnage hétérosexuel que le mariage des personnages gays est rendu possible. De plus, Jay, qui avait refusé jusque-là d'accompagner son fils jusqu'à l'autel, lui tend le bras. La charge émotionnelle de la scène est captée avant tout par la magnanimité du personnage hétérosexuel, qui éclipse en partie les époux. Par ailleurs, à l'exception du moment où Cameron et Mitchell se disent « oui », seuls Phil et Claire ont la parole. La cérémonie se déroule au son de la voix de Claire entendue en voix-off. Dans son discours, cette dernière fait connaître ses premières impressions au sujet du partenaire que Mitchell, son frère, a choisi d'épouser. L'expression de l'opinion de ce personnage hétérosexuel, en toile de fond, contribue à focaliser la perception de l'événement sur lui. Phil, quant à lui, fait montre de son expertise hétérosexuelle en matière de mariage lorsqu'il prononce l'énoncé suivant : « They say the best marriages contain just a little bit of magic. Believe me, I know ». Au moment où la deuxième phrase se fait entendre, la caméra se détourne des époux et montre les visages de Phil et de Claire. La formulation employée par Phil invite à la comparaison avec son propre mariage rappelle ceux qu'emploie Walters pour caractériser la tendance des personnages hétérosexuels à prendre pour repère leur propre expérience, et leur expertise supposée, du mariage.[337] L'importance du point de vue des personnages hétérosexuels est matérialisée différemment lors du mariage gay de la série *Empire*. L'intégralité de la

[336] Parsemain, *op. cit.*, p. 182
[337] Walters, *op. cit.*, p. 185.

cérémonie est entrecoupée de gros plans sur les visages des invités, en particulier sur ceux des parents des époux. Les réactions de ces derniers à la progression de l'événement en ponctuent le déroulement. Le plan qui succède immédiatement le baiser qu'échangent Jamal et Kai est un gros plan du visage de Lucious, qui baisse les yeux. Le détournement du regard de Lucious peut s'interpréter de plusieurs manières : il peut renvoyer au refus du personnage de reconnaître l'union, il peut manifester son abnégation, ou bien être le signe de l'incapacité du personnage à soutenir la grande émotion qui l'a envahi à la vue de la scène. Par ailleurs, tout au long de l'épisode, il est établi que le mariage de Jamal et Kai prend pour modèle celui de Cookie et Lucious, à tel point que Jamal reproche à sa mère d'avoir caché à son père qu'elle entretenait une relation d'amitié parfaitement platonique avec un homme. La vision idéalisée du mariage de ses parents, que reflètent les propos de Jamal, le pousse à attendre de ces derniers qu'ils se conforment à des critères d'exemplarité particulièrement stricts. En donnant l'impression que Jamal prend appui sur le mariage hétérosexuel de ses parents, la série relaie un discours hétérocentrique. Néanmoins, ce dernier peut s'interpréter de deux manières différentes. Même si la série prend le mariage de Cookie et Lucious comme point de référence, en le montrant comme imparfait, *Empire* déstabilise les rapports binaires habituellement établis entre centre et périphérie, modèle et contre-modèle, exemplarité et déviance. Ainsi, il est possible de voir ici dans le recours à une perspective hétérocentrique, une façon de mieux subvertir sa supériorité présumée. Autrement, nous pouvons interpréter la comparaison du mariage imminent de Jamal et Kai (que Jamal imagine parfait) au mariage hétérosexuel de Cookie et Lucious, que d'aucuns pourraient qualifier de dysfonctionnel, comme une manière de le rendre plus légitime. Ainsi, le mariage gay se rapporte, dans cet épisode, à un mariage hétérosexuel dysfonctionnel pour gagner ses lettres de noblesse.

La trajectoire de conversion de Jay dans *Modern Family* n'est pas nouvelle. Les premiers exemples de mariages gays dans les séries télévisées faisaient souvent figurer un personnage dont les opinions homophobes au début de l'épisode se voyaient progressivement balayées à mesure que celui-ci progressait. Walters en propose la description suivante :

> Homophobia is reduced to ignorance, bewilderment, and discomfort. In the television land of gay life, the perpetrators of homophobia (aside from the obvious gay bashers) are not *offenders* but are basically good-hearted souls whose liberal inclinations win out in the end.[338]

[338] *Ibid*.

Par conséquent, la primauté était souvent donnée, comme nous l'avons déjà évoqué en ce qui concerne les épisodes de coming-out, à la trajectoire de conversion des personnages hétérosexuels. Comme le dit Walters, l'homophobie est réduite à un préjugé à surmonter, et ses agents devaient être perçus avant tout comme les victimes endoctrinées d'un système de pensée sectaire. Avec quelques variations, les séries *Modern Family*, et *Empire* donnent à voir ce trope. À l'inverse de la plupart des personnages des premiers épisodes de mariage gay, l'homophobie affichée par Jay et Lucious n'y est pas frontale et absolue. Il s'agit plutôt d'une homophobie résiduelle car les processus de conversion des « coupables » ont été amorcés bien en amont de l'épisode en question. L'essentiel de celle de Jay a eu lieu avant le début de la diégèse, ce qui explique que Mitchell et lui soient en bons termes lorsque la série débute. Toutefois, au moment de l'annonce du mariage, Jay émet quelques réserves et encourage les époux à se contenter d'une cérémonie en petit comité. Nous apprenons, au fil de l'épisode, que son malaise s'explique parce qu'il peine à assumer publiquement que son fils se marie avec un autre homme. Bien entendu, l'homophobie résiduelle de Jay se dissipe avant la fin de l'épisode, et ce dernier consent même, comme nous l'avons mentionné plus haut, à prêter son bras à Mitchell pour l'accompagner jusqu'à l'autel. À l'inverse, la trajectoire de conversion de Lucious constitue un des arcs narratifs principaux de la première saison. L'homophobie dont fait preuve Lucious à ce moment-là ne saurait être qualifiée de résiduelle ou latente : la violence de ses propos et de ses gestes est exprimée sans détour. Toutefois, ses sentiments s'améliorent, et dans l'épisode final de la saison 1, Lucious accepte Jamal et reconnait enfin le lien de filiation qui les unit en lui remettant, plutôt qu'à ses deux autres frères hétérosexuels, un sceptre d'or : flambeau symbolique de l'empire musical et financier dont il s'apprête à quitter la direction. Par conséquent, lorsque l'arc narratif du mariage s'amorce quatre saisons plus tard, les rapports qui unissent Jamal et son père sont apaisés, en tout cas à ce sujet. Toutefois, lorsque Jamal demande à son père de l'accompagner jusqu'à l'autel, l'homophobie résiduelle de Lucious affleure, et il refuse, de peur de voir ce geste interprété comme un coming-out en tant qu'allié de la cause LGBTQ+, en quelque sorte. Au fil de l'épisode, Lucious change progressivement d'avis, et l'homophobie résiduelle qui avait initialement créé chez lui des résistances semble avoir été éradiquée. Les conversions de Jay et de Lucious sont moins binaires que celles des personnages des épisodes de mariage gay de la première heure car elles ne présentent pas l'homophobie comme un état que la durée de l'épisode permet de surmonter. Au contraire, en faisant déborder la trajectoire de conversion des contours de l'épisode du mariage, *Modern Family* et *Empire* présentent l'éradication de l'homophobie

comme un long processus qui n'est pas linéaire. Malgré tout, l'insistance sur la repentance de ces personnages hétérosexuels continue de détourner l'attention des personnages gays et de leur union.

L'homophobie fait également surface de façon humoristique dans *Modern Family* et *Empire* sous la forme de références bibliques, qu'invoquaient souvent les détracteurs du mariage gay. Avant que Jay, attendu comme le sauveur, ne propose de célébrer les noces de Mitchell et Cameron chez lui, les préparatifs du mariage n'allaient pas exactement bon train. Plusieurs événements, que les époux se sont empressés d'interpréter comme l'expression de la fureur divine, étaient venus compromettre la tenue du mariage. Ce renvoi à l'Ancien Testament peut se lire comme un pied de nez aux justifications bibliques de certains homophobes. De la même manière, la discothèque de Lucious dans laquelle Jamal célèbre son enterrement de vie de garçon, se nomme *Leviticus* en référence à la Bible : « It is significant, for example, that Lucious' night-club is named 'Leviticus', after the Book of the Bible that condemns a man who 'lies with a male as with a woman' ».[339] Cet espace, que le nom *Leviticus* code de fait comme inhospitalier aux personnages LGBTQ+, est envahi, le temps de l'événement, par des drag-queens, des stripteaseurs, et par les amis de Jamal. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une incursion temporaire et carnavalesque dans un espace qui demeure homophobe, ou si cet endroit créé par le Lucious homophobe prédiégétique se trouve subverti durablement par cette invasion ainsi que par l'éradication progressive de l'homophobie de ce dernier.

Dans *How to Get Away with Murder*, l'homophobie s'invite au mariage de Connor et Oliver de façon plus frontale. Dans une scène de l'épisode[340] qui précède celui de mariage, alors qu'ils s'embrassent à l'extérieur d'un bar gay, un passant les invective en ces termes : « Get a room, faggots ». Connor met alors ce dernier au défi de répéter l'énoncé, et l'interaction tourne rapidement au pugilat. Connor porte le premier coup, et prend l'avantage en criblant l'assaillant de coups jusqu'à ce qu'Oliver les sépare. Connor ressort de cet affrontement le visage couvert d'égratignures. Ces marques, les stigmates de la résistance de Connor à l'homophobie, demeureront sur son visage tout au long du mariage. Dans *How to Get Away with Murder,* contrairement aux autres séries mentionnées dans cette analyse, l'événement porte la marque indélébile laissée par l'homophobie de son agresseur. Cette empreinte persistante semble rappeler que l'ouverture de l'institution du mariage aux couples homosexuels ne sonne nullement le glas de l'homophobie, et récuse l'idée, que certains

[339] Parsemain, *op. cit.*, p. 81.
[340] *How to Get Away with Murder,* « I Got Played » (S05E07).

défendent, selon laquelle cet horizon incarnait la dernière frontière des mouvements politiques gays et lesbiens.

Ces études de cas montrent l'évolution du traitement des mariages gays dans les séries post-placard, par rapport à leurs prédécesseurs. Si la tendance à contenir le moment officiel de la cérémonie dans un épisode indépendant persiste, les mariages gays constituent désormais plutôt des arcs narratifs complets. Nous avons tâché de mettre en évidence la tension qui existe dans la plupart de ces représentations entre les contraintes assimilationnistes et le refus de renoncer à une identité gay.

L'accès des gays à l'institution du mariage marque une étape supplémentaire dans leur processus d'assimilation. La légalisation du mariage gay a permis l'émergence de représentations nouvelles, et nous avons tâché de déterminer comment les personnages cités investissent cet espace institutionnel et se conforment, ou non, aux contraintes de respectabilité auxquelles il les contraint. Nous allons à présent nous pencher sur à la manière dont les séries post-placard traitent la question du placard et du coming-out dans l'espace tout aussi institutionnel du travail.

II. 3. c) Emplois de gays : monde du travail post-placard ?

La majorité des personnages gays se sont longtemps vu cantonner à un certain nombre de professions. Celles-ci étaient toujours les mêmes et cette association systématique laissait penser que les personnages gays (et par extension, ceux qu'ils sont censés représenter) possédaient une affinité particulière pour ces corps de métier. Le site TV Tropes en recense un certain nombre :

> Interior designers;
> Fashion designers;
> Hairdressers (But not barbers);
> Make up artists;
> Painters of the non-brooding kind;
> Actors and film directors;
> Caterers (but *not* "chefs" or "cooks," who are either Funny Foreigners or tough guys);
> Wedding planners;
> Opera artists;
> Dancers: either backup or ballroom;
> Anyone involved in musical theater;
> Figure skaters.[341]

L'ouvrage *Gaydar: The Ultimate Insider Guide to the Gay Sixth Sense* et une kyrielle d'autres « manuels d'instruction » qui prétendent pouvoir prescrire la « bonne façon » d'être gay laissent croire que la majorité des gays exercent effectivement ces professions, et contribuent certainement par là même à consolider ces idées reçues.[342] David Halperin en dresse un inventaire presque exhaustif dans son livre *How to Be Gay*, dont le propos est par ailleurs différent de celui de ces ouvrages.[343]

Vito Russo suggère que dans l'histoire de la représentation des personnages gays, l'assignation de ces derniers à ces métiers, présentés comme féminins, a rempli la fonction d'exalter la masculinité des personnages hétérosexuels :

---

[341] TV Tropes, « Always Gay », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlwaysCamp> (consulté le 10 octobre 2020).
[342] Reuter, Donald F, *Gaydar: The Ultimate Insider Guide to the Gay Sixth Sense*, New York, Crown Publishers, 2002, pp. 46-63. L'expression « gaydar» est bien sûr la contraction de « gay radar ».
[343] Halperin, David, *How to Be Gay*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2012, p. 35.

> In the same way that lesbians measured the virility of a James Bond or enforced their own invisibility in serious drama, sissies measured the virility of Bond's humdrum generation while ensuring their own invisibility in serious films. In sex farces such as *That Touch of Mink*, *The Wheeler Dealers*, *A Very Special Favor* and *Any Wednesday*, heroes were sexual athletes who protested their masculinity too much. James Gamer, Cary Grant, Jason Robards and especially Rock Hudson were the romantic leading men who played the field and ended up corralled. Along the way, they were contrasted persistently with any number of **flamboyant decorators, art critics, hairdressers and aunties.**[344]

À l'inverse, selon la même logique, les personnages gays ont longtemps été exclus de certaines professions. Cela n'a, bien entendu, pas été seulement le cas dans la fiction. Nous nous contenterons de rappeler l'Initiative Briggs soumise au référendum en Californie en 1978, qui entendait interdire aux gays et aux lesbiennes d'enseigner dans les écoles publiques de l'État, ou bien les heures sombres de la politique du placard institutionnalisé dans les forces armées : *Don't Ask, Don' Tell*.

Les séries post-placard, empreintes à divers degrés de l'éthos post-gay, se sont-elles éloignées de ces schémas de représentation ? Dans un contexte politique dans lequel les formes d'activisme majoritaires visent l'assimilation, et dans lequel les personnes LGBTQ+ sont moins à la marge de certaines institutions qu'à l'époque de la politique du *Don't Ask, Don't Tell*, ou d'avant l'arrêt *Obergefell v. Hodges* (2015), comment la représentation des personnages gays dans le milieu professionnel a-t-elle évolué ?

Tout d'abord, il convient d'établir que les personnages gays des séries post-placard continuent de se voir représentés dans ces professions. Les exemples sont si nombreux qu'il serait fastidieux de les énumérer ici, mais nous mentionnerons tout de même Titus Andromedon et Jack McFarland, qui nourrissent tous deux l'espoir ambitieux de voir décoller leur carrière dans le milieu du spectacle, ainsi qu'Andrew Van de Kamp, le vice-président de l'activité de traiteur de sa mère. Dans certaines séries, l'assignation d'un tel métier à un personnage participe au codage de celui-ci en tant que « modèle intégrationniste », pour reprendre le terme de Walters, et contribue à sa lisibilité comme personnage gay. Dans l'exemple précité de la série *Will & Grace* (NBC, 1998-2006), qu'elle évoque, Jack, l'acteur,

[344] Russo, *op. cit.*, p. 72 (c'est nous qui soulignons).

s'oppose à Will, l'avocat.[345] Le travail de ces deux personnages contribue à étoffer la distinction qui les oppose. Le caractère aisément reconnaissable de Jack est en partie matérialisé par son appartenance à ce corps de métier, dans lequel les personnages gays ont traditionnellement été particulièrement représentés. La profession des personnages dans *Will & Grace* fait de surcroit l'objet de commentaires, dont la plupart concourent à auréoler Will d'un certain prestige par rapport aux autres. De cette manière, selon la typologie proposée par Lisa Henderson, Will pourrait être qualifié de *good queer*, et Jack de *bad queer* :

> I argue that queer class distinction is visible […] across a range of forms and genres: (1) good queers (protagonists, familiars) are moved from the class margins to the class middle, where practices of bodily control are maximized; (2) bad queerness and powerlessness are represented as class marginality and are signified by performative excess and failures of physical control […].[346]

Will appartient à la classe moyenne supérieure, il se trouve largement désexualisé tout au long de la série, et est assez peu sujet aux emportements. Il correspond ainsi au portrait du *good queer*. Jack, quant à lui, dépend financièrement de Will et de Karen pour subvenir à ses besoins, il mène une vie sexuelle débordante, bien qu'elle ne soit que très peu représentée, et souffre plus souvent qu'à son tour un goût d'accès d'histrionisme. En tant que tel, il peut être rattaché à la figure du *bad queer*. De plus, à l'épisode 4 de la saison 12, Will commence à fréquenter Robert, un danseur de ballet :

> GRACE : Oh, you're a dancer?
> WILL : What's that supposed to mean? […]
> WILL : You had to pick him apart. You had to ruin it for me.
> GRACE : What? What are you talking about? How did I ruin it for you?
> WILL : The minute he walked in the door, you were all like: "Oh, he's a dancer".
> GRACE : He *is* a dancer. I didn't know he was a dancer, when I found out he was a dancer, I said, "Oh, you're a dancer".
> WILL : You didn't say "Oh, you're a dancer." You said "Oh, you're a dancer."

[345] Walters, *All the Rage*, pp. 108-109.
[346] Henderson, Lisa, *Love and Money: Queers, Class, and Cultural Production*, New York, NYU Press, 2013, p. 34.

> GRACE : There's no difference.
> WILL : Yes, there is. One of them is riddled with judgment. And you know very well the minute one of us judges the other person's new person, it's over. It's a sick fact but it's true. […]
> GRACE : Will, I liked him. Maybe you're the one who has a problem with him. Is that possible, Hector Projector?[347]

La réaction de Will trahit les propres idées reçues qu'il nourrit à l'endroit de Robert. Le cheminement du personnage pourrait donner l'impression que celui-ci est parvenu à surmonter ses préjugés empreints d'homophobie intériorisée, néanmoins la suite de l'épisode prend une direction différente. En effet, la prise de conscience de la nécessité de la rupture intervient chez Will lorsque Robert, dans un débordement d'enthousiasme à la vue de la neige, se met à danser en pleine rue. Ces débordements placent de fait Robert dans la catégorie du *bad queer*, selon la définition qui en est proposée par Henderson. Dans la plupart des scènes dans lesquelles il apparait, Robert est soit en train de faire le grand écart, des étirements, d'enseigner à Grace comment débarrasser la table en dansant, soit il est encore maquillé après une représentation de *Casse-Noisettes* (Tchaïkovski, 1891). Robert se voit donc disqualifié en tant que partenaire crédible avant tout du fait de sa passion pour la danse, dont il a fait son métier. Par ailleurs, même si la série ne met pas l'accent sur ce critère de distinction, il existe vraisemblablement une différence de classe entre les deux personnages. En effet, Robert travaille dans le milieu du spectacle vivant, tandis que Will est avocat dans un grand cabinet d'avocats. Comme c'était le cas pour Jack, le métier de Robert concourt à coder le personnage comme féminin. Ainsi, en écho à la citation de Russo mentionnée plus haut, selon laquelle la profession des personnages (que le Code Hays interdisait de caractériser explicitement comme homosexuels) servait à exalter la masculinité du protagoniste, les métiers de Jack et de Robert contribuent par effet de contraste à mettre en exergue la masculinité de Will. Respectivement acteur et danseur, Jack et Robert voient donc mêlés leur emploi et leur expression de genre dans le but principal d'établir la respectabilité de Will, laquelle est entre autres signifiée par le métier qu'il exerce.

L'univers des séries télévisées continue également d'être peuplé de *wedding-planners* gays. Qu'il s'agisse de *Sex & the City* (HBO, 1998-2004), ou plus récemment de *Modern Family*[348] (ABC, 2009—) ou *Empire*[349] (Fox, 2015—), toutes trois font figurer de tels personnages. Il

[347] *Will & Grace*, « Jingle Balls » (S04E12).
[348] *Modern Family*, « The Wedding » (S05E23, S05E24).
[349] *Empire*, « Never Doubt I Love » (S05E16).

convient de noter que dans *Empire*, la situation n'est pas évidente. Le personnage ne fait qu'une apparition très brève. Toutefois, sans que son identité gay ne soit signifiée expressément, les mimiques de ce dernier invitent le public à l'interpréter comme tel, conformément aux traditions de représentation des personnages gays stéréotypées. Nous nous garderons de laisser penser que nous souscrivons à l'idée selon laquelle la gestuelle efféminée d'un personnage constitue le témoin fiable de quelque identité que ce soit. Force est néanmoins de constater que la conjugaison du métier du personnage et de sa préciosité l'inscrivent de fait dans la lignée de personnages codés, quant à eux, plus ouvertement comme gays, et oriente par là même la lecture du personnage.

Il est intéressant de noter que plusieurs séries, selon une conception essentialiste, tendent à « déprofessionnaliser » certains de ces métiers. En effet, les personnages gays semblent souvent présenter une affinité supposément intrinsèque avec les secteurs d'activité mentionnés au début de ce sous-chapitre. C'est par exemple le cas dans l'épisode 12 de la première saison de *Will & Grace*. Grace participe à un concours d'architecture d'intérieur, à l'occasion duquel elle perd confiance en ses capacités. Will tente de la rassurer en lui rappelant qu'elle est une décoratrice de talent :

> GRACE : I've had to do it all by myself and look, look! It's crap.
> WILL : It's fantastic.
> GRACE : Oh, what do you know?
> WILL : Well, maybe a little bit more than the maid. I am gay, after all.[350]

Will sous-entend ici qu'il possèderait un talent inné pour la décoration d'intérieur simplement parce qu'il est gay, qui le rendrait légitime à apprécier le travail de Grace qui, quant à elle, fait partie de la profession. Une logique semblable est déployée dans l'épisode 23 de la première saison dans *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011). Cet épisode montre la cérémonie des fiançailles de Kitty Walker, la sœur de Kevin, et Robert McAllister, le frère de Jason. Kevin et Jason sont tous deux gays et se voient sollicités par les personnages hétérosexuels pour qu'ils leur viennent en aide :

> ROBERT : Hey, Jace. Why don't you help Nora out with the party?
> JASON : And the connection would be… What? Gay person, brilliant party planner?
> ROBERT : Tell me I'm wrong.

[350] *Will & Grace*, « My Fair Maid-y » (S01E12).

JASON : No, no, and I'm glad to be of service.

La stratégie utilisée ici est intéressante et empreinte d'un caractère post-gay. En effet, le stéréotype homophobe se trouve renforcé par les propos du personnage gay. Dans un premier mouvement, Jason fait preuve de distance critique vis-à-vis des insinuations de son frère, pour mieux les reprendre à son compte dans un second. Nous étudierons dans un sous-chapitre ultérieur d'autres exemples du phénomène, qui consiste à faire des personnages gays les agents d'une homophobie présentée sous les traits de l'autodérision.

La teneur essentialiste de la rhétorique employée dans l'épisode est martelée dans un dialogue ultérieur :

> KEVIN : We've taken care of everything, okay? We've just hired a valet, and confirmed a caterer.
> NORA : Who is this "we" we're talking about?
> KEVIN : Jason McCallister and I, my future… whatever in-law.
> SAUL : That's the Senator's brother. […] He hates you.
> KEVIN : He doesn't hate me. […] It's a secret crush turned inside out. Anyway, we both share **the gay party-planning gene**, so all you have to do is relax.[351]

Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure la réplique de Kevin est énoncée avec humour. Celle-ci fait, en tout cas, directement écho aux entreprises de recherche d'un gène gay. Le postulat de l'existence d'un tel gène a été mis à mal dans une étude scientifique publiée en 2019 mais la diffusion de la série précède de plus de dix ans la publication de cette étude.[352] En outre, il est peu probable que la publication de ce seul article mette fin aux discours essentialistes quant à l'origine de l'homosexualité. L'énoncé que prononce Kevin, si l'on adopte effectivement ce parti-pris essentialiste, sous-entend par ailleurs que la prédisposition génétique des gays pour l'organisation d'événements festifs trouverait une expression universelle. Or, une scène précédente semble indiquer le contraire. Kevin est rejoint par Jason au Bougainville, l'endroit où sont censées avoir lieu les fiançailles :

> PROPRIÉTAIRE : Do you have a problem with my room?
> KEVIN : It's not necessarily my taste.

[351] *Brothers & Sisters*, « Matriarchy » (S01E23) (c'est nous qui soulignons).
[352] Le Monde avec AFP, « Il n'y a pas de 'gène gay', confirme la plus grande étude ADN jamais réalisée », 30 août 2019, <https://www.lemonde.fr/sciences/article/2019/08/30/il-n-y-a-pas-de-gene-gay-confirme-la-plus-grande-etude-adn-jamais-realisee_5504468_1650684.html> (consulté le 10 octobre 2020).

PROPRIÉTAIRE : Maybe you have bad taste.
KEVIN : You know what? If you're gonna insult me, I can leave. It's absolutely no problem for me.
JASON : Okay, what's the problem this time, Kevin?
KEVIN : He thinks I have a bad taste. And, what are you doing here?
JASON : Well, I was told I was meeting your mother but looks like both sides sent the gay scouts instead, huh? […]
PROPRIÉTAIRE : The Bougainville court is famous for its character and texture.
KEVIN : If by character and texture you mean cockroaches and columns, then yeah, you're really on the money.
JASON : Kevin!
KEVIN : Oh, come on! You hate this as much as I do. It's like the first 15 minutes of extreme home makeover before they tear the house down.
PROPRIÉTAIRE : Consider your contract null and void.
JASON : Great, genius. Now what?[353]

Ce dialogue réactive le stéréotype que Khamis et Lambert ont décrit comme : « the overidentification of gay men with style, good taste and grooming ».[354] À nouveau, malgré les réactions de Jason, qui semblent laisser penser le contraire, Kevin insinue que l'appréciation esthétique de la salle de réception de celui-ci est nécessairement la même que la sienne.

Ces extraits présupposent que, sans y avoir été formés, les personnages gays, du simple fait de leur identité sexuelle, possèdent par essence les compétences requises pour l'exercice de ces professions, dont la qualité de métier véritable se trouve minorée.

Cependant, les séries post-placard ne cantonnent plus leurs personnages gays à ces professions. Il est important de souligner que les métiers en question sont pour la plupart relativement rémunérateurs.

> Queer media visibility since the 1990s also replays historical discourses of class and sexual hierarchy rooted in bourgeois projections of proletarian excess and failures of bodily control (see Stallybrass and White 1986; Gamson 1998; Kipnis 1999; Skeggs 2004). Working-class people, who are both the majority of the U.S. population and the demeaned periphery of its symbolic universe, are

[353] *Brothers & Sisters*, « Matriarchy » (S01E23).
[354] Khamis, Lambert, *op. cit.*, p. 111.

> imagined as physically just too much: too messy, too ill, too angry, too needy, too out of control, too unrestrained and, critically, too sexual.[355]

Comme l'affirme Henderson, la culture populaire n'admet en règle générale les représentations des classes laborieuses que de façon marginale. De plus, depuis l'identification et la construction discursive du « marché gay », l'idée reçue selon laquelle les gays disposeraient de revenus plus substantiels que le reste de la population, notamment car ils n'auraient pas d'enfants et qu'ils exerceraient des professions particulièrement rémunératrices, s'est largement répandue. D'après Mitchell, ces préconceptions auraient essaimé du fait d'études de piètre qualité menées par des économistes dans les années 1980 et 1990 :

> According to Alexandra Chasin and Fred Fejes, the myth of gay affluence can be traced to the 1980s and 1990s, when several advertising firms associated gay identity with higher than average earnings in order to lure corporate clients with the promise of an economically powerful yet "untapped minority market" (Lorch, qtd. in Chasin 32). The identification of [the gay market] market brought to the fore the near absence of mainstream businesses that took into consideration particular concerns related to LGBT persons. According to economist M. V. Lee Badgett, however, the image of affluence was produced on erroneous research; the research design typically used was so flawed that "no legitimate economist would ever use it".[357]

Notre corpus comporte un nombre important d'avocats : Will, Connor, Mitchell, Kevin. Scotty, dans *Brothers & Sisters*, devient chef d'un restaurant, contredisant par là même l'affirmation susmentionnée du site TV Tropes, selon laquelle ce métier est avant tout exercé par des personnages qualifiés de « Funny Foreigners or tough guys ».[358] Seuls deux personnages de notre corpus peuvent être considérés véritablement comme des cols bleus : Michael dans *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) et Mike dans *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019), employés respectivement dans une grande surface et dans le secteur du bâtiment.

---

[355] Henderson, *op. cit.*, pp. 34-35.
[357] Mitchell, Danielle, « Producing Containment: The Rhetorical Construction of Difference in *Will & Grace* », *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, No. 6, 2005, 1057-1058.
[358] TV Tropes, « Always Camp »,
https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlwaysCamp (consulté le 10 octobre 2020).

Le métier d'un personnage contribue, nous l'avons démontré, au codage de ce dernier et participe encore souvent, selon une logique de distinction, à l'associer aux modèles intégrationnistes identifiés par Walters. Parmi les métiers qui n'avaient pas coutume d'être attribués aux personnages gays figure celui de gynécologue. Nous en voulons pour preuve notable cette réplique de Bryan dans le premier épisode de *The New Normal* (NBC, 2012-2013) : « I faint at the sight of a vagina. They're like tarantula faces ».[359] C'est pourtant l'activité du concubin de ce dernier. Ce personnage, rare à cet égard, s'inscrit en faux contre l'idée préconçue, largement répandue, selon laquelle l'appareil génital féminin répugnerait voire terrifierait l'intégralité des hommes gays.

Les personnages figurent donc désormais dans des milieux professionnels dans lesquels ils avaient été très largement sous-représentés, mais aussi dans certains dont ils avaient été activement écartés, comme l'armée ou la police. La représentation des personnages gays dans la police n'est pas un phénomène aussi récent que pourrait le laisser présumer l'histoire des discriminations policières à l'endroit des personnes LGBTQ+. Les premières occurrences de policiers gays dans les séries télévisées remontent aux années 1970 :

> News coverage about discrimination against gay police led to a string of gay cop TV dramas from 1977 to 1981, including praiseworthy episodes of *The Streets of San Francisco*; *Starsky and Hutch*; *Lou Grant*; *Trapper John, M.D.*; and a yearlong story arc on *Barney Miller*. All of the scripts advocated tolerance toward gay employees, even in these traditionally homophobic professions.[360]

Ces policiers gays, bien que nombreux pour l'époque, étaient, à quelques exceptions près, tous des personnages secondaires. Tropiano étudie ces exceptions en détail, mais affirme que les séries policières les plus populaires ne leur ont jamais accordé une place centrale :

> With so many gay cops on television, one would think it was only a matter of time before a police drama would include one as a series regular. Still, long-running law and order dramas like *Hill Street Blues*, *Law and Order*, and *N.Y.P.D. Blue* have never included gay male cops and detective as regular or recurring characters.[361]

[359] *The New Normal*, « Pilot » (S01E01).
[360] Capsuto, *op. cit.*, pp. 232-233.
[361] Tropiano, *op. cit.*, p. 100.

La représentation de ces policiers gays n'est pas uniforme. Le traitement de la réaction de l'institution policière à l'homosexualité des personnages diffère selon les séries. Certaines séries, comme *Hooperman* (ABC, 1987-1989) brossaient déjà dans les années 1980 un portrait de cette dernière comme ouverte et tolérante. Nous avons établi dans la première partie de ce travail de recherche que la figure du policier a longtemps été mobilisée dans les talk-shows à propos de l'homosexualité pour dépeindre les gays comme « pervers », et qu'au vu du caractère illégal de la pratique de la sodomie dans de nombreux États, ce milieu professionnel s'est avéré de fait particulièrement inhospitalier. La série *Queer as Folk* représente l'institution policière comme particulièrement homophobe. Au cours de la première saison, Vic est arrêté pour racolage dans les toilettes d'un magasin.[362] Alors que Vic se trouvait à l'urinoir, il est rejoint par un policier en civil, qui lui fait des avances. Vic y répond favorablement, et est mis en état d'arrestation. Cet arc narratif renvoie à la pratique subculturelle gay de rapports sexuels dans des toilettes publiques. Le célèbre ouvrage de Laud Humphreys, intitulé *Tearoom Trade* rend compte de l'importance historique et sociologique de cette pratique :

> There are several settings for this type of [public sex] deviant activity—the balconies of movie theaters, automobiles, behind bushes—but few offer the advantages for these men that public restrooms provide. "Tearooms," as these facilities are called in the language of the homosexual subculture, have several characteristics that make them attractive as locales for sexual encounters without involvement.[363]

L'interpellation de ce genre la plus médiatisée est incontestablement celle du chanteur George Michael, en avril 1998 à Beverly Hills.[364] Dans *Queer as Folk*, alors que Vic se trouve au poste de police, en garde à vue, le policier à la réception du commissariat, manifestement homophobe, refuse de lui laisser parvenir sa trithérapie. Malgré ses dehors rétifs, sur la demande de Debbie, la sœur de Vic, ce policier lui transmettra secrètement ses médicaments. Vic obtiendra gain de cause lors de son procès, qui débouchera sur un non-lieu. Le policier qui l'avait injustement arrêté et l'avait accusé d'être un criminel sexuel profite malgré tout

[362] *Queer as Folk*, « The King of Babylon » (S01E20); « Running to Stand Still » (S01E21).
[363] Humphreys, Laud, *Tearoom Trade: Impersonal Sex in Public Places*, New York, Aldine Publishing Company, 1970, p.2.
[364] Pells, Rachael, « The Controversial Moment that Led George Michael to Publicly Acknowledge He Was Gay », 26 décembre 2016, <https://www.independent.co.uk/news/people/george-michael-gay-rights-wham-beverly-hills-lgbt-sexuality-hiv-aids-a7495986.html> (consulté le 10 octobre 2020).

d'une totale impunité. Un autre arc narratif porte sur l'institution policière à la saison 3 de la même série. Le chef de la police de la ville de Pittsburgh est candidat à la municipalité avec un programme très homophobe. La saison narre l'affrontement entre les protagonistes de la série et cet antagoniste, jusqu'à la défaite électorale de ce dernier. L'épisode 12 de cette même saison est particulièrement éclairant en ce qui concerne la représentation de l'institution policière et des policiers gays.[365] Kenneth Rykert, un officier gay dans le placard, est le coéquipier de Jim Stockwell, et voue explicitement une grande admiration à ce dernier. Il semble, de plus, convaincu de sa compétence en tant que chef de la police, et pense qu'il ferait un excellent maire. Nous apprenons, au fil de l'épisode, que Kenneth Rykert est l'auteur du meurtre de Jason Kemp, un jeune prostitué, que les forces de police avaient surnommé *dumpster boy* au moment de l'enquête car son cadavre avait été déposé dans une poubelle à l'issue de la « passe » meurtrière. Afin d'étouffer l'affaire, Stockwell congédie son coéquipier de quinze ans ; les personnages principaux de la série réussissent au bout du compte à prouver la culpabilité de Rykert, mais la police s'oppose à la réouverture du dossier pour ne pas nuire à la candidature de Stockwell à la mairie de Pittsburgh. Cet épisode donne à voir à la fois l'homophobie de l'institution policière, mais également l'importance du placard dans un environnement professionnel présenté comme ouvertement homophobe. Le placard de Rykert s'avère ne pas être un simple outil de dissimulation, il s'accompagne d'un profond sentiment de honte et d'homophobie intériorisée, qui poussent non seulement Rykert à une appréciation de son coéquipier qui relève du syndrome de Stockholm, mais également au meurtre. Le contraste qui oppose les protagonistes de la série, tous hors du placard à ce stade de la série, et engagés politiquement pour voir advenir la défaite de Stockwell, au personnage de Rykert réactive les oppositions binaires entre fierté et honte et entre l'intérieur et l'extérieur du placard.

Tropiano qualifie le métier de policier de *high testosterone profession*, et force est de constater que la majorité des occurrences d'officiers gays affichent une masculinité conventionnelle. Le personnage de Vince D'Angelo dans *Will & Grace* est une exception notoire à cette tendance. S'il ne saurait être décrit comme féminin, Vince se qualifie lui-même de *old-fashioned homosexual*[366] et affectionne particulièrement la couture, la fabrication de bougies parfumées, et d'une crème hydratante qu'il a convaincu ses collègues de s'appliquer sur les mains. Vince ne brille pas par ses qualités de policier hors-pair. Dès sa première apparition, le personnage commet une erreur de procédure lorsqu'il omet de signer le procès-

[365] *Queer as Folk*, « Drugs, Sex and Lies » (S03E12).
[366] *Will & Grace*, « Whatever Happened to Baby Gin » (S07E22).

verbal qu'il dresse à Karen. Les impairs commis par Vince sont nombreux et font l'objet de rires, réels ou enregistrés, jusqu'à ce que celui-ci ne soit renvoyé pour la raison suivante :

> VINCE : I got fired. I'm not on the force anymore. Remember last week, a guy robbed a department store and the cop accidentally shot the cashier?
> JACK : That was you?
> VINCE : No, that was my partner. I was busy trying on gloves. Since it was my 63rd citation and my 7th one involving, you know, gloves, they fired me.
> JACK : Oh dear, you poor thing… What color were they?
> VINCE : Taupe with a chocolate cashmere lining.
> GRACE : Oh, they would have gone with everything.[367]

Toutes les occurrences de policiers gays recensées au cours de ces recherches observent donc une expression de genre en alignement rigoureux avec leur sexe biologique. Nous avons déjà démontré que la féminité a longtemps été utilisée pour signifier l'identité gay des personnages masculins (au sens biologique du terme). Par ailleurs, dans un environnement dans lequel ces personnages passent le plus clair de leur temps en uniforme, leur identité gay n'est pas saillante. Clarke et Turner, dans leur article intitulé « Clothes Maketh the Queer? Dress, Appearance and the Construction of Lesbian, Gay and Bisexual Identities » que l'apparence physique et les vêtements en particulier sont un des vecteurs principaux par lequel les gays et les lesbiennes signifient leur identité.[368] Ainsi, le métier de policier, en tant que *high testosterone profession* qui fait porter l'uniforme à ses agents, présente une affinité particulière, sinon avec le placard, au moins avec le régime de l'hétérosexualité obligatoire, lequel implique qu'à moins d'avoir donné matière à être interprétés autrement, les personnages seront présumés hétérosexuels. Tropiano affirme que dans les séries policières de l'ère du placard, malgré le caractère souvent homophobe de ce milieu professionnel, les personnages se devaient toutefois de sortir du placard pour les raisons suivantes :

> Gay men working in such a **high testosterone profession** often find it difficult to keep their private lives private. Once a gay cop goes public, he must contend with his homophobic superiors, coworkers, and partner, who is usually the last to know and the hardest hit. He typically "outs" himself because he's being blackmailed or has

[367] *Will & Grace*, « Board Games » (S07E13).
[368] Clarke, Turner, *op. cit.*, p. 268.

> witnessed a hate crime (a shooting in a gay bar, gay bashing, etc.). **Coming out is therefore not a personal choice, but a professional and moral obligation.**[369]

Par exemple, dans la tradition des *mistaken-identity plots*, le capitaine Raymond Holt dans la série *Brooklyn 99* (Fox, 2013—), pourtant gay et marié à un autre homme, est initialement pris pour hétérosexuel par ses collègues. En effet, le site TV Tropes le décrit comme suit : « [Holt] generally displays very few characteristics that would otherwise code him as [gay] », et le qualifie de *Straight Gay*.[370] Notons que Holt n'est jamais présenté comme étant dans le placard. Ses subordonnés, hétérosexuels pour la plupart, se voient tournés en ridicule pour avoir présumé qu'en l'absence de signe ostentatoire de son identité gay, Holt était nécessairement hétérosexuel. À l'inverse de ces récits, qui mettaient en scène ce genre de quiproquos typiques de l'ère du placard, c'est ici la présupposition de l'existence d'un placard qui est objet de dérision. À cet égard, cette série peut par conséquent être qualifiée de post-placard.

John Cooper, un des personnages principaux de la série policière *Southland* (NBC, 2009-2010 ; TNT, 2010-2013), obéit à une logique post-placard assez similaire. Tout au long des quatre saisons de la série, Cooper ne s'adonnera pas à la pratique du coming-out. La signification de son identité gay se fait de façon oblique. Il y est fait allusion pour la première fois dans l'épisode 6 de la première saison de manière sibylline.[371] Cooper se trouve dans un bar fréquenté uniquement par des hommes. Rien ne pourrait laisser penser qu'il s'agit d'un bar gay, et la seule interaction du personnage se fait, non sans ambiguïté, avec un dealer dans les toilettes. Ce dernier propose à Cooper de prendre de la cocaïne avec lui. Le rapport entre ces deux personnages est inamical, et il est impossible de déterminer, à ce stade, si Cooper est gay ou non. D'autres indices apparaissent dans les épisodes ultérieurs, mais ils sont toujours soit furtifs, soit indirects. Par exemple, à l'épisode 6 de la troisième saison, une scène brève montre que Cooper a dormi avec un homme. Une telle image pourrait être considérée comme le témoin de l'homosexualité du personnage, mais elle n'en constitue pas pour autant une preuve sans équivoque. Par ailleurs, la scène en question ne dure que quelques secondes, et pourrait aisément échapper à l'attention des spectateurs. Le parti-pris adopté par la série s'est avéré à double-tranchant. Si le processus de signification de l'identité gay de Cooper est rendu délibérément plus subtil que dans la plupart des autres séries, y compris post-placard, et

[369] Tropiano, *op. cit.*, p. 96 (c'est nous qui soulignons).
[370] TV Tropes, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Characters/BrooklynNineNineMain> (consulté le 10 octobre 2020).
[371] *Southland*, « Westside » (S01E06).

que la série sème ainsi le doute, elle réinscrit l'accès au sens de la sexualité du personnage dans le paradigme du placard en réactivant des stratégies d'inférence de l'époque du placard :

> [T]he close reading method is already implicit in the method of the literary texts, whose aesthetic encourages the search for closeted meaning, and the literary texts themselves are produced in response to a literary establishment that values "deep" hidden meanings as a sign of "high" intellectual labor."

L'argument développé ici par Marlon B. Ross rattache la pratique de l'analyse textuelle, et en particulier de la micro-analyse, au paradigme du placard. En effet, l'homosexualité des personnages de fiction a longtemps été signifiée de façon codée, implicite, sous-textuelle, et constituait donc une information qui pouvait être débusquée uniquement en s'adonnant à la pratique d'une lecture attentive. Comme il est ici question de culture populaire, il est malaisé de transférer à notre objet d'étude le propos de Ross tel quel. Toutefois, la logique post-placard de la série, qui consiste à ne pas rendre saillante l'identité gay de Cooper et à ne la signifier que par touches fugitives, rend cette dernière difficilement lisible dans une société régie par la présomption d'hétérosexualité. Cela s'est avéré le cas pour un certain nombre de fans, qui semblent se refuser à croire que Cooper est effectivement gay.[372] La prise de position résolument post-placard et post-gay de *Southland* produit par conséquent une situation inextricable dans laquelle l'identité gay du personnage, précisément parce qu'elle n'est pas explicitement signifiée, peut passer inaperçue, et concourt par là même à faire resurgir le spectre du placard. Un exemple plus récent nous permet d'entrevoir une nette évolution en la matière : la série post-placard *9-1-1 Lone Star* (Fox, 2020—) donne à voir un policier en couple avec un pompier, lui-même fils d'un pompier dénué de la moindre once d'homophobie.

L'institution policière n'est pas la seule à présenter cette affinité avec le paradigme du placard, c'est également le cas de l'armée. En dépit de l'abrogation de la politique du *Don't Ask, Don't Tell* (DADT) lors de l'adoption de la loi *Don't Ask, Don't Tell Repeal Act* en 2010, les représentations de soldats ouvertement gays demeurent marginales. De nombreux téléfilms et un certain nombre de séries télévisées ont donné à voir l'homophobie à la fois interpersonnelle et systémique dont étaient victimes les soldats gays, ainsi que les effets délétères de la politique du DADT, qui a vu augmenter de façon drastique le nombre de

[372] Wightman, Catriona, « 'Southland' Fans Don't Think John's Gay », 1er mai 2011, <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a296155/southland-fans-dont-think-johns-gay/> (consulté le 10 octobre 2020).

renvois pour ces motifs. Par exemple, l'épisode pilote de *Scandal* (ABC, 2012-2018), diffusé après l'abrogation, montre Sully St-James, un vétéran de guerre décoré devenu personnage public depuis son retour à la vie civile. Il est le diacre de sa paroisse, ambitionne de devenir un jour parlementaire, et ses sensibilités politiques sont conservatrices et homophobes. St-James se révèle être gay et dans le placard :

> OLIVIA : Sully, you're the most decorated hero since the Vietnam War, you come from a family of soldiers, you make your living giving speeches for the conservative right, and you've said over and over, Paige was your best friend. Not your lover, your best friend. Paige knew, didn't she? She was your best friend. She knew you were gay. The two of you had a deal.
> SULLY : You can't show that tape to anyone. […]
> OLIVIA : It's your alibi.
> SULLY : No. You cannot tell people that I am gay. I am a hero.
> ABBY : The police have a warrant for your arrest. All due respect, people finding out you're gay is no big deal compared to that.
> SULLY : No. I am a hero. I honor the uniform. […]
> OLIVIA : Sully, look at me. The rules have changed. Don't Ask, Don't Tell is over.
> SULLY : That is talk! I am a conservative Republican! I am publicly anti-gay! I am the deacon in my church. They're talking about me running for Congress one day. I am Lieutenant Colonel Sullivan St. James. I'm a hero. I can't be gay.
> OLIVIA : But you are. This is who you are. This is your alibi. Let us help you. Come on, Sully.
> SULLY : No.[373]

Dans l'esprit de ce personnage, la fin officielle de la politique du DADT ne sonnerait pas pour autant mécaniquement le glas du placard, ni celui de l'homophobie dans les forces armées. Il affirme, en outre, qu'être ouvertement gay revient à déshonorer l'uniforme, et que sa qualité de héros de guerre n'est pas conciliable avec son homosexualité. Il est intéressant de voir le lien établi entre l'homophobie intériorisée du personnage, et l'homophobie persistante, malgré l'abrogation du DADT, de l'institution militaire. Les soldats gays ne sont pas légion dans les séries télévisées, même post-placard, et il n'est pas anodin qu'une série aussi populaire que

[373] *Scandal*, « Sweet Baby » (S01E01).

Scandal choisisse de représenter un des quelques soldats gays du paysage télévisuel encore dans le placard et pétri d'homophobie intériorisée.

D'autres professions, historiquement moins inhospitalières que la police ou l'armée envers l'homosexualité, voient également resurgir le spectre du placard. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la plupart des hommes gays dans les séries télévisées exercent des métiers plutôt rémunérateurs, à l'exception de Mike Politano et Michael Novotny. Comme l'affirme Dan Woog dans son ouvrage intitulé *Gay Men, Straight Jobs* :

> There is no denying that the closet door has swung wide open for gay men in many professions, from medicine to movie producing. But for many men, working in more blue-collar, male-dominated environments, the workplace remains a place of secrets and fear of discovery.[374]

Il n'est par conséquent pas très étonnant que ces deux personnages ne soient pas hors du placard auprès de leurs collègues. Nous nous garderons de sous-entendre ici que l'homophobie est plus répandue chez les ouvriers que chez les personnes plus diplômées, mais comme le démontre Woog, certaines professions rendent le processus de sortie du placard plus difficile. Le milieu du sport s'avère, lui aussi, particulièrement défavorable à l'affirmation d'une identité non-hétérosexuelle. Drew Boyd, dans *Queer as Folk,* est un joueur de football américain avec lequel Emmett a une liaison adultère car celui-ci est officiellement en concubinage, puis marié à Sierra. La relation qu'ils entretiennent est soumise aux contraintes du placard de Drew, et Emmett finit par le quitter car il ne souhaite pas se voir contraint à nier son identité. Lorsqu'un fan avec lequel Drew a eu des relations sexuelles, qu'il a secrètement filmées, menace de divulguer leurs ébats à la presse à scandale, Drew prend les devants et organise un entretien télévisé pour répondre aux allégations et rumeurs qui circulent à propos de sa sexualité.[375] À l'occasion de cette interview, Drew sort du placard et laisse le présentateur et les autres invités de l'émission dans un état de stupeur. Suite à la diffusion de son coming-out public, Drew est renvoyé de son équipe et abandonné par ses sponsors. Sortir du placard lui aura donc coûté son métier. De la même façon, Matt, un des partenaires de Will, est reporter sportif et cache son homosexualité dans le contexte de son travail. À l'épisode 14 de la saison 3, il présente Will à son supérieur comme son frère. La rhétorique employée par Will est semblable à celle d'Emmett :

[374] Woog, Dan, *Gay Men, Straight Jobs*, New York, Alyson Publications Inc., 2001.
[375] *Queer as Folk*, « Honest to Yourself » (S05E08); « Anything in Common » (S05E09).

GRACE : So tell me what happened with Matt.
WILL : You won't believe it. He told me to try and understand.
GRACE : Ugh… I hate it when men ask you to understand. Why don't they just be honest and tell you to shut up?
WILL : Then he went on and on about how he works in sports and he's on the air now so he can't be as open as he'd like to be.
GRACE : What a load! All right, what did we say to him?
WILL : I just said, "Hey, I'm an out and proud gay man. I'm not about to go back in the closet for the sake of our relationship."[376]

Là encore, Will refuse de se laisser contraindre à rentrer dans le placard pour vivre sa relation avec Matt, qui invoque justement l'argument de son milieu professionnel et de sa stature publique pour justifier son choix de vie. Contrairement à Drew, qui peine à se résoudre à se dire « gay », Matt semble plus en accord avec son identité sexuelle. Pourtant, le placard s'impose pour l'un comme pour l'autre comme la seule solution viable pour jouir d'une carrière couronnée de succès dans l'univers du sport.

Comme nous l'avons mentionné, la profession d'avocat est pratiquée par un nombre important de personnages gays dans les séries post-placard. Les exemples de notre corpus sont tous hors du placard, sans exception. Toutefois, lorsque Kevin (*Brothers & Sisters*) est sur le point d'être promu partenaire au cabinet d'avocats où il travaille, il est convié à un dîner avec un client potentiel, auquel il semble de coutume d'amener son compagnon de vie. Tous les collègues de Kevin savent que ce dernier est gay, mais avant que le dîner en question n'ait lieu, un des partenaires de l'entreprise laisse entendre à demi-mot à Kevin qu'il est dans son intérêt, eu égard à l'imprévisibilité du client, qu'il renonce à amener son compagnon, Scotty. Kevin décide finalement de mettre toutes les chances de son côté en se rendant seul au dîner, au cours duquel il ne se contente pas de taire son homosexualité, mais se fait passer pour hétérosexuel :

KEVIN : I got [the account] but in a moment of Faustian proportions, I pretended to be straight.
SCOTTY : Wasn't that kind of the plan?
KEVIN : I think it's one thing to leave you at home but it's certainly another to take advice on how to deal with your new bride.
SCOTTY : They thought you were married to a woman?

[376] *Will & Grace*, « Brothers, a Love Story » (S03E14).

> KEVIN : Yes, because I let them, and right now I practically feel sick to my stomach. You know, for the first time in my life I went back into the closet after coming out. And you were absolutely right. It's a very dark place.
> SCOTTY : Then don't do it again, or do but you can't play the game and second-guess yourself at the same time. Either accept what you did because it will get you what you want or go in there tomorrow and tell them you're drawing a line in the sand. Make a decision. I don't care which one.
> KEVIN : You're absolutely right, and I'm gonna go in tomorrow morning and tell Carter exactly what I think.[377]

La nuance qu'établit Kevin est intéressante car elle sous-entend que le placard serait un dispositif scalaire, que celui-ci possèderait en quelque sorte des degrés de profondeur. Le mensonge par omission de Kevin constituerait donc, selon cette logique, une portion de placard que le personnage est disposé à endosser. Kevin ne respectera pas l'engagement pris dans cette conversation avec Scotty, et ne fera pas savoir à son supérieur, qui sait par ailleurs que Kevin est gay, qu'il n'est pas disposé à se voir contraint à mentir à propos de son identité. Malgré ce que Kevin vit, de façon manifeste, comme une mise à mal de ses convictions, il ne sera pas promu au rang de partenaire. L'homophobie dont Kevin fait l'expérience dans son métier diffère de celle dont souffrent Matt et Drew. Ces derniers s'interdisent de sortir du placard car ils postulent que le milieu professionnel du sport est particulièrement hostile aux gays. Kevin est hors du placard au travail, et le personnage est dans l'ensemble une incarnation assez emblématique du post-placard. Son environnement professionnel semble ouvert et ne le contraint pas à cacher son identité gay. Kevin fait par exemple la connaissance de Scotty sur son lieu de travail. L'homophobie que manifeste son supérieur s'exprime de façon plus insidieuse, par des sous-entendus :

> SUPÉRIEUR HIÉRARCHIQUE : Are you ready to land us a multi-million dollar account? […] Ron Robinson has a reputation for being pretty tough to win over.
> KEVIN : Right, because he's a perfectionist. He tries every sneaker personally before release a new line. He's like my mom. I know exactly how to handle him.

[377] *Brothers & Sisters*, « Tug of War » (S03E03).

> SUPÉRIEUR HIÉRARCHIQUE : I'm sure you will, but I've been to a lot more of these dinners and it's not just about selling the firm. It's about making that personal connection. You may want to think about flying solo on this one.

Kevin finira par démissionner pour aller travailler comme directeur de la communication de son beau-frère, le sénateur Robert McAllister.

Le métier d'acteur figure dans la liste des professions citées par le site TV Tropes comme ayant été souvent assignées aux personnages gays. Pourtant Lito dans *Sense8* (Netflix, 2015-2018) et Chad dans *Brothers & Sisters* sont tous deux acteurs, et se trouvent néanmoins dans le placard. Chad est américain et acteur dans des *soap operas*, tandis que Lito est mexicain et acteur de films d'action. Chad, comme Lito, joue principalement des rôles de séducteur hétérosexuel et suppose que s'il sort publiquement du placard, il risque de ne plus être recruté pour incarner ce type de personnage. Sous la pression de Kevin, son amant à ce moment de la série, Chad se résout à faire son coming-out, et décide de mettre un terme à leur relation.[378] Chad disparait ensuite de la diégèse pour réapparaitre de façon impromptue deux saisons plus tard pour affirmer notamment que son coming-out s'est avéré bénéfique pour sa carrière :

> CHAD : You know what the ironic thing is? The parts I'm getting offered now [that I'm out of the closet] are so much better and, well, masculine.
> KEVIN : Masculine?
> CHAD : Anyway, the most important thing is, I feel great about myself.
> KEVIN : I can see that.[379]

La carrière de Chad semble ne pas avoir subi de revers lorsqu'il est sorti du placard, et ce dernier n'a pas été victime de *typecasting*.

Lito, en revanche, ne procèdera pas à son coming-out mais verra son homosexualité révélée par un tiers malveillant (pratique du *outing*), qui s'est procuré des clichés pornographiques du personnage. La carrière de Lito prend fin à ce moment-là, et il est la cible de persécutions diverses : il est notamment harcelé par les paparazzi, il se fait expulser de son appartement, et l'agence qui le représentait le congédie. Ensuite, Lito sera, quant à lui, victime de *typecasting* et ne se verra proposer que des rôles gays, ou des rôles de

[378] *Brothers & Sisters*, « Three Parties » (S01E01).
[379] *Brothers & Sisters*, « S3X » (S03E21).

toxicomanes. Toutefois, avec l'aide de Daniela, la *fag hag* extraordinaire qui partage désormais sa vie et celle de son compagnon Hernando, il réussit à décrocher un rôle dans une grosse production américaine. Le tournage de ce film est l'occasion d'un voyage aux États-Unis. La confrontation de la représentation du Mexique et des États-Unis a suscité la critique suivante, formulée par Laura Fernández :

> In the U.S., [Lito] is surrounded by gay men who flatter him and treat him to extravagant parties, playing to the notion of the U.S. as a "phallic dream" for repressed Mexican homosexuals, "in which queer Mexican men envision the United States as a sexual utopia, an erotic land of milk and honey" (Cantú 2002: 155–6). […] While for Lito the U.S. may represent a gay sanctuary, for many, "the United States represents anything but a space for tolerance, in large part because it is a space that racially marks him as other and without room for negotiation" (Cantú 2002: 156). […] Mexico comes to stand as the land of sexual oppression, where Lito is hounded by paparazzi and faces discrimination in the workforce for his sexuality. While Lito's character may push the boundaries of who the stereotypical Mexican man is, Mexico itself is not given the same latitude.[380]

Lito finit par accepter complètement sa sortie de placard forcée et durant le sixième épisode de la deuxième saison, il devient hardiment la figure de proue de la *gay pride* de São Paulo.

L'expérience de Lito donne un aperçu d'une Amérique post-raciale, qui fait fi des processus de racialisation auxquels sont soumis les individus latino-américains, qu'ils soient nés ou non aux États-Unis. Le contraste opéré entre les deux pays permet d'exalter le caractère « progressiste » des États-Unis, en présentant le Mexique de façon monolithique et « rétrograde ». Ce parti-pris rappelle la notion de *pinkwashing*, conceptualisée selon son acception la plus courante par Sarah Schulman pour dénoncer l'instrumentalisation par l'État d'Israël des droits LGBTQ+ pour faire diversion à leurs politiques anti-palestiniennes :

> The growing global gay movement against the Israeli occupation has named these tactics "pinkwashing": a deliberate strategy to conceal the continuing violations of Palestinians' human rights behind an image of modernity signified by Israeli gay life. Aeyal Gross, a professor of law at Tel Aviv University, argues that "gay rights have

[380] Fernández, Laura, « Transnational Queerings and *Sense8* », Aldama, Frederick Luis (dir.), *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, New York, Routledge, 2018, p. 228.

> essentially become a public-relations tool," even though "conservative and especially religious politicians remain fiercely homophobic."[381]

Il serait excessif d'affirmer que la série fait activement la promotion des États-Unis, qui sont présentés comme un éden LGBTQ+, en dressant ce portrait. Toutefois, *Sense8* propose une représentation transnationale manichéenne, qui peint le Mexique, par contraste, comme un abîme d'homophobie dans lequel il ne semble sourdre aucune véritable forme d'activisme LGBTQ+ local. Cette image réactive l'idée selon laquelle le salut des LGBTQ+ mexicains réside uniquement dans l'émigration vers les États-Unis. La comparaison des conséquences des sorties du placard de Lito et de Chad, malgré leurs modalités différentes, rappelle que le coming-out est une pratique située, et qu'elle ne peut être universalisée. Par ailleurs, elle fait écho aux propos de Fernández, qui s'inscrit en faux contre la préconception selon laquelle les États-Unis seraient un pays infiniment plus hospitalier pour les personnes LGBTQ+ que les pays d'Amérique latine. Au bout du compte, cependant, le coming-out s'avère avoir des retombées positives pour les deux personnages. Nous pouvons également citer l'exemple de Jamal Lyon, qui fait son coming-out publiquement à l'épisode 8 de la première saison. Sa sortie du placard n'a, elle aussi, que des retombées positives sur sa carrière, malgré les menaces et les sombres prédictions de son père, Lucious.[382]

Les séries post-placard, même quand elles donnent à voir l'homophobie à laquelle sont exposés les personnages, laissent le plus souvent entendre qu'une vie hors du placard en accord avec ses convictions connait un dénouement heureux. Comme nous l'avons établi, la représentation du placard est infléchie par le milieu dans lequel travaillent les personnages : certaines professions continuent, même à l'ère post-placard, d'être frappées du sceau du placard. Si les personnages gays sont toujours représentés dans les métiers dans lesquels ils avaient historiquement été confinés, ils figurent désormais dans des activités plus variées, y compris certaines dont ils avaient été activement exclus. Par conséquent, le dépassement du paradigme du placard n'est, dans ce domaine, nullement un fait accompli et doit être nuancé.

Après nous être intéressés aux changements opérés par l'émergence du paradigme post-placard, nous allons à présent tâcher d'en cerner les limites.

[381] Schulman, Sarah, « Israel and 'Pinkwashing' », 22 novembre 2011, <https://www.nytimes.com/2011/11/23/opinion/pinkwashing-and-israels-use-of-gays-as-a-messaging-tool.html> (consulté le 10 octobre 2020.

[382] *Empire*, « The Lyon's Roar » (S01E08).

III. LIMITES DU POST-PLACARD

III. 1. Post-placard et post-gay, des discours convergents ?

III. 1. a) Discours post-gay et fin de l'homophobie ?

Les séries des années 1990 ont, comme l'affirme Becker, souvent réservé un traitement ambivalent à l'homosexualité : « Gay-themed programming [in the 90s] often reflected such ambivalence, mixing homophobic stereotypes with gay-affirmative narratives ».[1] C'est au cours de cette décennie que le nombre d'occurrences de personnages et de récits gays a considérablement augmenté. Toutefois, si ces représentations s'employaient souvent à proposer un portrait des identités gays moins défavorable que celui qui en avait été peint jusqu'alors, elles n'étaient pas dépouillées pour autant de présupposés homophobes.

Dans son étude des *gay nineties*, Becker souligne que les *networks* se sont employés à prendre pour cible un segment de l'audimat qu'il a désigné sous l'acronyme SLUMPY (*Socially Liberal Urban-Minded Professionals*) :

> [I]n the increasingly competitive era of 1990s narrowcasting, network executives incorporated gay and lesbian material into their prime-time lineups in order to attract an audience of upscale, college-educated and socially liberal adults. Aggressively targeting what I call the slumpy demographic (socially liberal, urban-minded professionals) made sense for the Big 3, who faced mounting pressure to improve the demographic profiles of their audience base in order to impress advertisers eager to reach their core consumer niche.[2]

Comme l'indiquent les deux premières initiales, cette frange du public se caractérise avant tout par ses dispositions tolérantes à l'égard des gays. Cette catégorie d'individus, supposément *gay-friendly*, se trouve représentée dans les séries télévisées de l'époque. L'analyse de Walters, qui prend pour exemple un épisode de la série *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002) préfigure certains des arguments qui seront développés plus en détail par Becker. Selon elle, l'émergence de la figure du spectateur SLUMPY a, d'une certaine manière, ragaillardi l'expression de l'homophobie :

[1] Becker, *op. cit.*, p. 213.
[2] Becker, *op. cit.*, p. 81.

> This new, millennial reckoning with homosexuality emerges most perniciously—and paradoxically—in sites such as this, where hip young professionals give free rein to fears and fantasies, and give free rein to a homophobia newly acceptable because it is enacted by those who wear the mantle of liberal acceptance.[3]

Avant l'avènement de ces modalités de représentation destinées à séduire un public SLUMPY, la représentation de l'homophobie tendait à se cristalliser autour des récits de coming-out, qui se concentraient le plus souvent sur ses manifestations interpersonnelles, et non institutionnelles, et de manière plus générale, la rendaient triviale :

> [Coming-out] narratives personalize the problem of homophobia and, as Walters points out, reduce it "to ignorance, bewilderment, and discomfort" (185). Since the straight characters' homophobia is often overcome in thirty minutes or an hour, **homophobia is trivialized**, and heteronormativity is left unexamined.[4]

Le déclin de ce type de récit, et la diversification des modalités de représentation de l'homosexualité au cours de la décennie ont engendré une modification du traitement de l'homophobie. L'accroissement notable du nombre de personnages gays dans les séries télévisées a, parallèlement, permis l'émergence d'un discours post-gay selon lequel l'homophobie serait un mauvais souvenir. Walters récuse cette assertion :

> But depicting gay characters, as I have argued throughout this book, is not in itself a televised argument for gay *rights*. As sociologist and TV critic Josh Gamson points out, "TV visibility may be a necessity and a pleasure, but it guarantees nothing more than itself."[5]

Des enquêtes d'opinion menées auprès de citadins, mentionnées dans l'ouvrage de Becker, ont révélé que la perception générale de l'homosexualité au début des années 2000 était loin d'être uniforme. Si la plupart des sondés ont affirmé s'opposer au traitement discriminatoire que subissaient les personnes LGBTQ+, l'opinion de la majorité des personnes interrogées quant au mariage gay et à l'adoption par les couples de même sexe étaient les mêmes que dans les années 1970.[6]

[3] Walters, *All the Rage*, p. 119.
[4] Becker, *op. cit.*, p. 269 (c'est nous qui soulignons).
[5] Walters, *op. cit.*, p. 118.
[6] Becker, *op. cit.*, p. 130.

Les arcs narratifs gays et les références, au sens large, à l'homosexualité se sont ainsi multipliés. La plupart des personnages hétérosexuels se sont mués, dans le contexte de cette visibilité accrue interprétée par beaucoup comme le témoin d'un progrès social indiscutable, en progressistes censés être très au fait des expériences de vie des gays et par conséquent incapables d'homophobie : Becker emploie le terme *gay-savvy* pour les qualifier.[7] Becker, dans sa conceptualisation de la notion de post-placard, établit un lien entre l'accroissement du nombre d'hommes gays à la télévision, le recul du placard, et la diffusion de l'esprit post-gay :

> From a perspective that equates cultural visibility with political progress, TV's openly gay men indicate that for all practical purposes homophobia has disappeared and with it, gay men's need to be in the closet and liberal straight people's need to feel guilty about their heterosexual privilege.[8]

Selon lui, les séries post-placard tendent à nier l'existence de l'homophobie, ou à lui réserver une place spécifique. Dans ce climat de tolérance présumée, les personnages gays sont néanmoins redevenus la cible de quolibets. Pour reprendre la terminologie employée par le site TV Tropes, ils sont venus à être considérés à nouveau comme les « cibles acceptables » (*acceptable targets*) de railleries de la part d'individus hétérosexuels supposément éclairés.[9] Walters indique que les « blagues gays » se sont largement popularisées à l'époque :

> If gays are now a regular part of the visual landscape, then they too can be mocked and "dissed." As gay critic Richard Goldstein claims. "The culture of casual bigotry should be seen as a nostalgia for the way things used to be, an attempt to restore the old racial and sexual order. It's backlash politics in the guise of entertainment." Gay jokes, which seemed a thing of the past (along with blanket invisibility), now seem back in, as Goodman catalogues in the 1999 fall season, where he observed pilots filled with gay jokes. [T]he new homophobia takes the form of a "gloves off" approach that many mistakenly see as the true sign of inclusion and integration.[10]

[7] Becker, *op. cit.*, pp. 156-157.
[8] Becker, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007, <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 10 octobre 2020).
[9] TV Tropes, « Acceptable Targets », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AcceptableTargets> (consulté le 10 octobre 2020).
[10] Walters, *op. cit.*, p. 117.

Ces plaisanteries supposées inoffensives sont devenues une stratégie commode utilisée par les personnages hétérosexuels pour faire étalage du caractère « branché » (*hip*) de leur identité, et se soustraire dans le même temps à toute accusation d'homophobie. Le recours à ce genre de railleries, qui constituaient autant de micro-agressions homophobes à peine voilées, est aujourd'hui moins systématique. Il demeure néanmoins des reliquats, souvent rendus acceptables par les modalités des relations que les personnages hétérosexuels entretiennent avec leurs proches homosexuels. Par exemple, nous avons relevé plusieurs exemples révélateurs de blagues de ce genre dans *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011) et *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—).

Dans l'épisode pilote de *How to Get Away with Murder*, Asher Millstone, émet un commentaire facétieux quant à la sexualité de Connor. Au début de la série, ce dernier est caractérisé comme un séducteur, qui utilise notamment sa sexualité pour arriver à ses fins. Alors qu'il se présente en retard à une audience, Connor se voit adresser la réplique suivante :

> ASHER : Really dude? Isn't your ass tired?
> CONNOR : Who said it's my ass?[11]

Asher, visiblement ignorant des pratiques sexuelles de Connor, part du principe que celui-ci est passif. Dans cet échange de répliques, la fonction de la remarque facétieuse d'Asher semble être de mettre en évidence et de corriger l'erreur du présupposé du personnage.

Plusieurs des frères et sœurs de Kevin formulent des remarques plus ou moins ouvertement homophobes au fil des épisodes de la série. Les exemples sont nombreux ; il serait fastidieux et inutile de tous les énumérer ici. Nous en avons retenu deux occurrences :

> JUSTIN : Because Kevin always does the right thing, except sleep with women.[12]

> KITTY : Kevin, what are you doing here?
> KEVIN : I stopped by on my way home from the gym.
> KITTY : Why do you all gay people work out so early?
> KEVIN : "All you gay people?" Cause after six, all the treadmills in front of the mirror are gone. So can we talk about the job?[13]

[11] *How to Get Away with Murder*, « Pilot » (S01E01).
[12] *Brothers & Sisters*, « An Act of Will » (S01E02).
[13] *Brothers & Sisters*, « Light the Lights » (S01E10).

L'homophobie dont sont empreintes ces répliques est rendue possible et acceptable du fait des liens familiaux qui unissent les personnages. La série présente l'homosexualité de Kevin comme un fait accepté par les membres de la famille Walker. Ce contexte général contribue à orienter l'interprétation de l'énoncé de Justin, non pas comme l'expression d'un sentiment profondément homophobe, mais plutôt comme la manifestation de sa frustration lorsque ce dernier apprend les dispositions du testament de son père, insatisfaisantes selon lui.

Le personnage de Kitty, malgré son affiliation partisane républicaine, incarne avec justesse l'archétype du personnage *gay-savvy*. En effet, elle affirme entre autres être adulée par les gays de l'organisation *Log Cabin Republicans* dès l'épisode pilote.[14] Le contenu de sa réplique est homophobe car il repose sur une conception essentialiste, qui insinue que tous les gays ont en partage des qualités intrinsèques. La portée homophobe des propos de Kitty est mise en évidence par la reprise de l'énoncé, mais dans un seul et même geste, Kevin réifie le stéréotype qu'il semblait s'apprêter à réfuter.

Il est désormais courant de faire porter la charge des propos homophobes aux personnages gays, ou de les utiliser comme caution pour se prémunir contre toute accusation d'homophobie, comme les répliques de Kevin susmentionnées en témoignent. Ce ressort est particulièrement fréquent dans *Will & Grace* (NBC, 1998-2006), dans laquelle Jack est fréquemment tourné en dérision par Will :

> The program often privileges such myths, however, just as the discourse between the often "straight acting" Will and the "notorious f-a-g" Jack frequently relies on sexist and heterosexist logics to ensure the humor of gay-bashing jokes.[15]

Dans la dynamique dyadique qui lie Will et Jack, la construction de l'altérité de ce dernier concourt à rapprocher le rôle-titre des critères hétéronormatifs de respectabilité, en particulier en matière de genre :

> In conforming to masculine gender norms Will retains the power to mark the effeminate Jack, since the masculine side of the binary wields discursive power and authority. Will is the first to deride Jack's effeminate qualities. Additionally, although everyone else in the room

[14] *Brothers & Sisters*, « Patriarchy » (S01E01).
[15] Mitchell, *op. cit.*, p. 1058.

> agrees that most people know Jack is gay without having to be told, it falls to Will to effectively cast Jack as the outsider in the group […][16]

Ce procédé d'altérisation est protéiforme, mais il consiste entre autres dans le recours aux plaisanteries homophobes, rendues acceptables car elles sont lancées par un homme gay lui-même. À titre indicatif, la première occurrence de cette stratégie intervient dès la deuxième minute de l'épisode pilote. Les spectateurs gays ont reproché à la série ce recours stigmatisant :

> [Gay viewers] felt pigeonholed by the gay/straight binary labels to which the show seemingly subscribed. And they were annoyed by the habit of Will and his straight-appearing friends to make Jack's effeminate mannerisms the butt of their jokes, perpetuating the view that assimilated gay people are more acceptable than those with more overt affectations.[17]

À l'épisode 8 de la troisième saison de *Brothers & Sisters*, Kevin commente le choix qu'avait fait sa sœur Sarah pour sa chanson de mariage dans les termes suivants :

> SARAH : [My wedding song] was the *Dirty Dancing* theme.
> KEVIN : Wow, be gayer.[18]

La dimension homophobe de cette réplique de Kevin n'est pas aussi évidente que lorsque Will surnomme Jack : « the notorious F.A.G. », mais elle repose sur la même conception essentialiste et universalisante à laquelle nous avons fait allusion plus tôt dans cette analyse. Elle doit toutefois être relativisée car certains universitaires, notamment Halperin dans *How to Be Gay*, affirment que certains artéfacts culturels, parmi lesquels peut légitimement figurer le film *Dirty Dancing* (Émile Ardolino, 1987), peuvent en effet être qualifiés de « gays ».[19]

Nous pouvons en outre faire à nouveau référence à la scène de l'épisode pilote de la série *Modern Family* (ABC, 2009—) dans laquelle Mitchell et Cameron découvrent la fresque murale que leur ami a peinte dans la chambre de leur fille. Le terme *fairy*, employé ici par Mitchell, est une invective homophobe répertoriée. Il est également possible d'interpréter comme homophobe son appréciation de l'œuvre d'Andre, qu'il semble enclin à frapper

[16] Grant, *op. cit.*, p. 82.
[17] Pfefferman, Richard, *Strategic Reinvention in Popular Culture: The Encore Impulse*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 25-26.
[18] *Brothers & Sisters*, « Going Once… Going Twice » (S03E08).
[19] Halperin, *op. cit.*, *passim.*

d'ostracisme du simple fait de son nom qu'il semble considérer, à l'instar de son œuvre, comme excessivement gay.

Selon une logique similaire, conformément aux affirmations de Becker, les séries post-placard tendent, dans les rares occurrences d'homophobie qu'elles donnent encore à voir, à mettre l'accent sur l'homophobie intériorisée des personnages gays, plutôt qu'à les exposer à l'homophobie d'autrui, ou alors de façon très marginale. Comme nous l'avons établi dans un sous-chapitre antérieur, même si elle est moins fréquente aujourd'hui, l'expérience du harcèlement scolaire chez les adolescents gays s'est avérée une des formes les plus courantes d'homophobie que les séries post-placard ont représentées. L'exemple le plus évident de ce nouveau trope est certainement Dave Karofsky dans *Glee* (Fox, 2009-2015). Kurt est persécuté par plusieurs de ses camarades, et en particulier par les joueurs de l'équipe de football de son lycée, dont fait partie Karofsky. Ce dernier s'avère un des plus agressifs, et nous apprenons qu'il pourrait ne pas être exclusivement hétérosexuel dans le sixième épisode de la deuxième saison lorsque celui-ci plante un baiser sur les lèvres de Kurt.[20] Karfosky n'est pas le seul bourreau de Kurt, mais il est toutefois le plus virulent. La figure de l'adolescent sportif gay n'était pas nouvelle au moment de la diffusion de *Glee*, elle était devenue relativement commune dans les années 1990 : « In the 1990s, it seemed every high school on television had their token gay jock ».[21] Toutefois, dans ces séries, le *gay jock* était le seul personnage gay, et était plus souvent présenté comme victime du placard que comme agent de l'homophobie. L'acharnement de Karofsky sur Kurt s'explique donc par son désir pour lui, mais l'homophobie exaltée du personnage peut également s'interpréter comme un dispositif de renforcement du placard. En faisant montre d'une masculinité conventionnelle et de l'homophobie corollaire, Karofsky opacifie les murs de son placard et dissipe par là même les soupçons qui pourraient planer sur lui.

Dans le genre plus comique de la sitcom *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019), Titus, dont l'identité gay est manifeste à bien des égards, confesse avoir perpétré des actes de harcèlement scolaire lorsqu'il était plus jeune. Une analepse montre le personnage, jeune :

> CAMARADE DE TITUS : Yo, look at Toby's cape. It's so gay.
> TITUS : So, so gay. I hate how it announces itself with a flourish and leaves you wanting more. I hate nerds.

[20] *Glee*, « Never Been Kissed » (S02E06).
[21] Tropiano, *op. cit.*, p. 191.

CAMARADE DE TITUS : You're the king, Titus.[22]

Titus s'emploie alors à enfermer Toby dans son casier. Dans la scène suivante, Titus, étranglé par les sanglots, confesse à Jacqueline qu'il était mu par la peur d'être différent, et qu'il lui était plus facile de désigner à la vindicte populaire les excentricités (dans tous les sens du terme) d'autrui que de reconnaître les siennes.

Will & Grace représente également l'homophobie intériorisée de Will lorsque, dans l'épisode 19 de la première saison, il consent à inviter Jack à fréquenter sa salle de sport.[23] Plusieurs des clients de Will, dont certains semblent encore ignorer qu'il est gay, sont abonnés à la même salle et ce dernier affiche un véritable sentiment de honte lorsque Jack fait mine de vouloir courtiser l'un d'entre eux. Dans une conversation ultérieure, il narre l'événement à Grace, et désigne Jack comme suit :

> WILL : Richard's straight and he is a new client.
> GRACE : And Jack was just being Jack. […]
> WILL : Well, sometimes he's just, I don't know, sometimes he is just such a… fag.

Dans la scène suivante, Jack, qui a entendu la conversation en question, met Will face à la responsabilité d'avoir utilisé le terme *fag*. Celui-ci se justifie alors en invoquant le caractère professionnel de la relation qu'il entretient avec ses clients, et fait dans le même temps resurgir le spectre du placard. Jack interprète le choix de Will de ne pas divulguer son identité gay comme un signe de honte, de peur et d'homophobie intériorisée :

> JACK : I heard what you called me the other day.
> WILL : Jack, I'm sorry you heard that but you've gotta understand that I work with some of these people and you… I wish you'd just tone it down a little. […]
> JACK : What are you so afraid of? That everyone is gonna find out you're gay? They don't all know yet, do they?
> WILL : I don't know. Some do, some don't. [T]he point is I tell people when I'm ready, on my timetable. […]
>
> JACK : I'd rather be a fag than afraid.

[22] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Disrupts the Paradigm » (S04E04).
[23] *Will & Grace*, « Will Works Out » (S01E19).

Cette scène est un des rares exemples d'inversion de la dynamique habituelle de la relation de Jack et de Will. Pour une fois, le comportement de Will est présenté comme dysfonctionnel et empreint de haine de soi. Grace en témoigne. C'est d'ailleurs lorsqu'il en parle avec cette dernière qu'il prend conscience de son comportement :

> WILL : Am I a bad gay man?
> GRACE : Yes. […]
> WILL : Okay, this is absurd. Maybe I don't wear my sexuality like a sash and a tiara the way Jack does but I am willing to put my gayness up against anybody's. You know what I mean.
> GRACE : Wow, you're really embarrassed by Jack, aren't you?
> WILL : No. Sometimes, can you blame me? […]
> GRACE : Well, sometimes the things we don't like in others are really the things we don't like in ourselves.

Grace diffère des autres personnages hétérosexuels *gay-savvy* en tant qu'elle incarne l'archétype de la *fag hag*, qui la place de fait à la marge du régime de prescriptions hétéronormatif. Il convient cependant de noter qu'un personnage hétérosexuel fait émerger à la conscience de Will l'homophobie, dont elle ne prononcera pas le nom, qu'il avait intériorisée. De plus, nous avons établi dans un sous-chapitre précédent que certains corps de métier demeurent, même dans les séries post-placard, inhospitaliers aux personnages ouvertement gays, et les contraignent souvent à divers degrés de dissimulation de leur homosexualité. La réaction de Richard, qui ne semble nullement embarrassé à l'annonce de l'homosexualité de Will à la scène suivante, laisse penser que les réticences de celui-ci à sortir du placard étaient infondées, accréditant par là même l'idée d'un monde post-gay dans lequel le placard est rendu obsolète par l'ouverture d'esprit que donnent à voir la majorité des personnages hétérosexuels.

La mise en exergue de l'homophobie intériorisée par les personnages gays, éclipse les autres formes qu'elle peut revêtir. Les occurrences d'homophobie interpersonnelle sont souvent le fait de personnages présentés comme sectaires ou illuminés, qui servent à renforcer l'impression de largesse d'esprit des personnages hétérosexuels, et que ces derniers s'évertuent à éduquer :

> Most hip-heterosexual narratives, however, either conveniently suppressed discourses about homosexuality's deviancy or projected such feelings onto other characters (e.g., one's naïve mother, a

> homophobic jury). In doing so, they offered up images of a relatively straightforward path to a hip-heterosexual identity.[24]

Nous pouvons citer ici comme exemple la grand-mère ultra-catholique de Kenny dans *The Real O'Neals* (ABC, 2016-2017), dont la bigoterie et le racisme sont moqués à plusieurs reprises, et qui propose de faire suivre à son petit-fils une « thérapie » de conversion dans un camp de vacances. La présence de ces personnages ouvertement homophobes permet d'occulter les micro-agressions, et les formes résiduelles de l'homophobie des autres personnages soi-disant éclairés.

La représentation de l'homophobie systémique, plus exceptionnelle encore dans les séries post-placard, obéit à une logique semblable. Elle a historiquement eu tendance à être circonscrite au domaine des séries judiciaires comme *L.A. Law* (NBC, 1986-1994), *Picket Fences* (CBS, 1992-1996), ou *The Practice* (ABC, 1997-2004) pour n'en citer que quelques-unes. L'épisode 2 de la troisième saison de *Brothers & Sisters* fournit, toutefois, un exemple éclairant de ce type de représentation. Voici comment Scotty narre sa première interaction avec le policier qui lui a demandé de se ranger sur le bas-côté :

> SCOTTY : This cop was weird, he took one look at me, and he was totally homophobic. I was wearing pink shorts and an old queen T-shirt, and he smirked and he put on gloves when he took my license. And then he made this face like I had some disease.[25]

Après avoir sollicité Kevin pour son aide pour contester l'amende pour conduite en état d'ivresse infligée par l'officier de police en question. Dans la salle d'audience du tribunal, Kevin interroge ce dernier, qui répond ainsi :

> POLICIER : [I] felt that, because of his demeanor, and his breath, alcohol had been imbibed recently.
> KEVIN : What was his demeanor?
> POLICIER : A lot of catty backtalk.
> KEVIN : And you gave him a breathalyzer test?
> POLICIER : His blood alcohol level was .08, which is over the legal limit. […]
> KEVIN : And the breathalyzer machine is accurate enough to be used as evidence in a court of law in the state of California?

[24] Becker, *op. cit.*, p. 199.
[25] *Brothers & Sisters*, « History Repeating » (S02E03).

> POLICIER : Yeah, standard.
> KEVIN : Standard, except when said breathalyzer hasn't been calibrated every month. [T]wo regularly scheduled inspections were missed. […] Your honor, this invalidates the basis of the case. […]
> JUGE : Enough. Case dismissed. You got bubkes, son.
> POLICIER : He also called me "little miss officer," your honor.
> JUGE : Sue him for defamation.[26]

Les termes employés par le policier confirment les allégations de Scotty, et prouvent que l'agent est effectivement homophobe, et sexiste. Le personnage est tourné en dérision par les deux figures d'autorité en matière légale, qui le dominent au sens propre comme au figuré. L'officier est présenté comme une brebis galeuse incompétente, et non comme un membre représentatif des forces de police dans leur ensemble. En effet, dans cette scène, l'homophobie trouve sa source dans la subjectivité de ce policier, et non dans le fonctionnement normal d'une institution structurellement homophobe.

Un autre des moyens par lesquels les séries post-placard accréditent la thèse d'un monde post-gay consiste dans la relégation des affres de l'homophobie dans le passé :

> A much more traditional coming-out story (filled with self-doubt if not self-loathing), it perhaps could only ring true to contemporary audiences if it is located on the body and psyche of an elderly person. In fact, Uncle Saul consistently—and painfully—references the differences between this moment and his own past, when hiding and furtive encounters were all that were available to him. […] **Like the casual racism of the series, homophobia is assigned a place in the past.**[27]

La trajectoire narrative du personnage de Saul est effectivement une illustration éloquente de ce procédé. De manière plus générale, l'assignation systématique de l'expérience de l'homophobie aux quelques personnages gays d'un âge avancé est un moyen aisé de sous-entendre qu'elle est un mal suranné. Il arrive également que le même dispositif de décrochage temporel s'applique à des personnages plus jeunes. Dans l'épisode 18 de la quatrième saison de la même série, Kevin n'a que la trentaine. Alors que Sarah, Kitty et lui se remémorent une soirée clandestine qu'ils avaient organisée, adolescents, sur les lieux de l'entreprise familiale.

[26] *Ibid*.
[27] Walters, *The Tolerance* Trap, p. 38 (c'est nous qui soulignons).

Kevin y était venu accompagné d'un de ses camarades, Aaron, mais ses souvenirs sont vagues :

> KITTY : You were totally into him, weren't you?
> KEVIN : It wouldn't have mattered, I wasn't out then.
> SARAH : Oh, you never fooled around? Not even a little bit?
> KEVIN : Actually, we had a fight that night.
> SARAH :What about?
> KEVIN : I don't remember, it was 25 years ago. We were drinking wine coolers.[28]

Dans un flashback, nous apprenons que lorsque Aaron a manifesté son inclination pour lui, Kevin a réagi avec une violence qui fait écho à la notion de « panique homosexuelle » :

> Initially, the term "homosexual panic" was used to promote "the idea that a latent homosexual—and manifest 'homophobe'—can be so upset by a homosexual's advances to him that he becomes temporarily insane, in which state he may kill the homosexual." More recently, the term "gay panic" has been deployed to refer to the alleged loss of self-control provoked in a heterosexual man by a gay man's unwanted sexual advance.[29]

Ce cas de figure renvoie à la définition initiale du concept, si l'on considère que Kevin était gay à ce moment-là. Les propos de Kevin, qui rattachent l'adolescent qu'il était à l'expérience du placard, supposent que ce dernier était effectivement gay. L'altercation entre les deux personnages entraînera une infirmité motrice permanente chez Aaron, qui ne pourra plus se déplacer sans chaise roulante. Lorsque ses souvenirs refont surface, Kevin, accablé par le remord, cherchera à prendre contact avec lui. Les personnages gays en situation de handicap sont encore rares, même à l'ère post-placard.[30] Lorsque Kevin se rend au domicile d'Aaron pour lui présenter ses excuses, ce dernier lui fait savoir qu'il ne souhaite pas évoquer, ni se laisser définir par cet événement, et qu'il est parfaitement heureux. Cet arc narratif, en plus de

[28] *Brothers & Sisters*, « Time After Time » (S04E18).
[29] Lee, Cynthia, « The Gay Panic Defense », *U.S. Davis Law Review*, Vol. 42, No. 471, 2008, pp. 475-476.
[30] L'édition 2017/2018 du rapport *Where We Are on TV* publié par GLAAD évaluait le nombre de personnages LGBTQ+ en situation de handicap à 16 personnages au total, ce qui représente 1,8% de l'ensemble des personnages réguliers des séries diffusées sur les *networks*. À titre indicatif, le *American Community Survey* (ACS) mené effectué par le Bureau du recensement des États-Unis en 2016 a dénombré 40,7 millions de personnes en situation de handicap (hors interné.e.s).
GLAAD, « Where We Are on TV Report: 2017–2018 », 2018,
<https://www.glaad.org/whereweareontv17> (consulté le 10 octobre 2020).

situer l'homophobie de Kevin dans le passé, insiste là encore sur l'homophobie intériorisée d'un personnage gay, qui le pousse à se rendre coupable de discriminations et persécutions.

Enfin, le discours post-gay se manifeste également lorsqu'il présente l'homophobie comme une vue de l'esprit des personnages gays, comme c'était le cas de Richard, le client de Will, dans l'épisode que nous avons analysé plus haut. Dans l'épisode pilote de *Modern Family*, alors que Mitchell et Cameron rentrent du Vietnam avec leur fille Lilly, qu'ils viennent tout juste d'adopter, une passagère émet un commentaire qui donne lieu à un malentendu comique :

> PASSAGÈRE : Look at that baby with those cream-puffs.
> MITCHELL : Okay, excuse me. Excuse me but this baby would have grown up in a crowded orphanage if it wasn't for us "cream-puffs." And you know what? Note, to all of you who judge…
> CAMERON : Mitchell!
> MITCHELL : Hear this! Love knows no race, creed or gender. And shame on you! You small-minded ignorant few.
> CAMERON : Mitchell!
> MITCHELL : What?
> CAMERON : She's got the cream-puffs.
> MITCHELL : Oh…[31]

Le terme *cream-puff* figure parmi les invectives utilisées pour désigner les hommes gays. Mitchell, qui interprète l'énoncé selon cette acception du terme, se courrouce immédiatement et se met à discourir. Lorsqu'il se rend compte de la méprise car Lilly tient effectivement des choux à la crème dans ses mains, Mitchell se rassoit, penaud. L'emportement de Mitchell présente le personnage comme quelque peu paranoïaque et prompt à monter sur ses grands chevaux au moindre signe d'agression homophobe, fût-il imaginaire. En outre, nous pouvons à nouveau faire référence à l'épisode 4 de la première saison de *The Real O'Neals* (ABC, 2016-2017), dans lequel Kenny s'attend à être victime de harcèlement scolaire à la suite de son coming-out.[32] Il s'avère non seulement que ses camarades hétérosexuels ne sourcillent nullement en apprenant la nouvelle, mais que son identité gay lui permet d'échapper à une sanction, que les autorités constituées de son établissement scolaire auraient été légitimes à lui infliger par ailleurs. Plus encore que de sonner le glas de l'homophobie, cet épisode laisse entendre qu'être gay pourrait permettre de bénéficier d'un traitement de faveur.

[31] *Modern Family*, « Pilot » (S01E01).
[32] *The Real O'Neals*, « The Real F Word » (S01E04).

Brothers & Sisters compte également une occurrence de ce procédé de minimisation de l'homophobie, et la présente comme une vision chimérique. À l'épisode 7 de la première saison, Tommy, le frère de Kevin, qui se découvre stérile, demande à ce dernier de lui faire don de son sperme dans le but d'engendrer une progéniture qui appartienne biologiquement à la lignée des Walker :

> JUSTIN : I'll help you, Tommy.
> TOMMY : I don't want your help.
> JUSTIN : What is your problem, dude? What did I ever do to you?
> TOMMY : It's what you've done to yourself.
> NORA : If your brother wants to give you his sperm, I don't understand why…
> TOMMY : I didn't ask him, mom!
> KEVIN : Yeah, because he's straight. You asked me because you don't think I'm gonna have kids.
> TOMMY : Is that what you think, Kev? That I asked you because you're gay?
> KEVIN : Yes.
> TOMMY : You can have as many kids as you want. Look, I'm the one who can't.[33]

Kevin suppose que son frère lui a adressé cette demande plutôt qu'à son autre frère, Justin, précisément parce qu'il est gay. Comme Mitchell, Kevin interprète mal l'intention du propos de Tommy, dont les motivations sont apparemment dépourvues de tout préjugé homophobe. Son choix se porte sur Kevin plutôt que sur son autre frère, Justin, parce que celui-ci souffre de tendances toxicomanes.

En conclusion, l'affirmation d'un monde post-gay, et la thèse de la fin de l'homophobie, en tout état de cause sous ses formes les plus virulentes, est matérialisé par plusieurs procédés. Tout d'abord, en mettant l'accent sur l'homophobie intériorisée des personnages gays, les séries post-placard en font les agents les plus saillants, laissant accroire par là même qu'à l'exception de quelques marginaux sectaires, les personnages hétérosexuels ont surmonté leurs préjugés homophobes et en ont éradiqué les moindres résidus. Ensuite, la relégation de l'homophobie dans le passé est probablement le recours le plus littéral d'accréditer l'idée d'un monde post-gay. Enfin, en présentant l'homophobie comme le fruit de l'imagination paranoïaque des personnages gays, ces mêmes séries laissent entendre que leurs

[33] *Brothers & Sisters*, « Northern Exposure » (S01E07).

réactions n'ont pas de fondement rationnel, et qu'elles sont le fruit d'une mauvaise lecture du réel, que le spectateur est amené à croire post-gay.

Nous allons à présent nous intéresser à la représentation des espaces communautaires. Comment les représente-t-on dans un monde prétendument post-gay dans lequel l'homophobie n'est plus ? Étaient-ils, comme le placard, un dispositif de protection et de résilience dans une société qui condamnait jadis les gays à vivre dans l'oppression ?

III. 1. b) Espaces communautaires

L'évolution de la représentation des espaces communautaires est éclairante et contribue en grande partie, dans les séries post-placard, à matérialiser l'image d'un monde post-gay. Nous utilisons l'expression « espaces communautaires » au sens large, mais après l'inventaire, bien entendu non-exhaustif, réalisé dans le cadre de ce travail de recherche, nous ne pouvons qu'affirmer que le lieu le plus représenté est de très loin le bar gay. Nous avons relevé quelques occurrences d'autres espaces, plutôt associatifs, mais elles sont rares et se trouvent avant tout dans des séries qui peuvent être étiquetées sur le plan générique comme LGBTQ+. Nous pouvons citer quelques scènes dans un centre LGBT dans *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005), dans un centre de dépistage du SIDA, principalement fréquenté par des hommes gays et dont l'un des personnages principaux de la série *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) est le gérant, et, enfin, Eddie, dans *Looking* (HBO, 2014-2016) est salarié dans un refuge pour jeunes personnes transgenres que leurs parents ont mises à la rue.

L'espace du bar gay a été mobilisé à des fins différentes dans l'histoire des séries télévisées. Tropiano recense deux modalités principales selon lesquelles le bar gay a initialement été représenté. Premièrement, avant que les personnages gays ne soient autorisés à investir l'espace de la fiction, le traitement du sujet de l'homosexualité était cantonné aux *talk-shows*, souvent sensationnalistes, qui tendaient à la décrire, nous l'avons déjà évoqué, comme un problème social. Les images tournées dans les bars gays servaient à ajouter à l'effet de réalisme de ces émissions.[34] Le bar gay y était dépeint comme un lieu de débauche, fréquenté avant tout par des marginaux, ce qui permettait de corroborer visuellement les avis pseudo-scientifiques des experts invités sur ces plateaux. Deuxièmement, dans l'univers fictionnel des séries, l'espace du bar gay a principalement figuré dans des séries policières.[35] Là encore, ce lieu est souvent décrit comme lieu de perdition et de débauche où sont perpétrés d'ignobles crimes : « The writers [of cop shows of the day like *N.Y.P.D. Blue*] also like to add a little touch of decadence to cases by having the detectives conduct their investigation in a gay bar. »[36] Tropiano cite également l'exemple de l'épisode « Death in a Different Place » de *Starsky & Hutch* (ABC, 1975-1979), dans lequel le décor du bar gay *The Green Parrot* sert de

[34] Tropiano, *op. cit.*, p. 28.
[35] Tropiano, *op. cit.*, p. 76.
[36] Tropiano, *op. cit.*, p. 104.

toile de fond prétendument sordide à la scène de fin.[37] Deux décennies séparent la diffusion de *N.Y.P.D. Blue* (ABC, 1993-2005) et de *Starsky & Hutch* mais les deux séries se font écho dans la façon dont elles dépeignent le bar gay. Cette représentation du bar gay comme lieu menant à des crimes homophobes était à double tranchant, car elle permettait de représenter la violence de l'homophobie, souvent exercée par des hommes dans le placard, mais elle tendait à associer de façon systématique l'endroit et le danger de mort, négligeant ainsi de montrer les autres aspects de ces lieux de socialisation. La série policière *Southland* (NBC, 2009-2010 ; TNT, 2010-2013) dépeint un bar gay qui rappelle ces modalités de représentation dans l'épisode pilote lorsque Cooper, un des personnages principaux, se voit proposer de la drogue aux toilettes par un autre client, qui se révèle être un dealer. Le bar gay a donc avant tout été montré comme le lieu d'altercations, de crimes, et non comme un lieu important de la vie sociale LGBTQ+ parce que ces récits, à l'instar des premiers récits de coming-out, étaient centrés sur les personnages hétérosexuels. La vie sociale et affective des personnages gays se voyait ainsi reléguée au statut de détail.

Les scènes dans des bars gays se sont longtemps avérées plus rares dans les autres genres de séries. *Maude* (CBS, 1972-1978) et *Roseanne* (ABC, 1988-1997), deux sitcoms diffusées par les *networks* ont cependant marqué les mémoires dans le traitement qu'elles en ont proposé. Dans l'épisode 9 de la sixième saison, justement titré « The Gay Bar », Maude s'évertue à débarrasser un personnage hétérosexuel, Arthur, de ses préjugés homophobes et de ses appréhensions quant à l'ouverture d'un bar gay en ville.[38] Cet épisode a vraiment fait figure d'exception à l'époque pour son contenu didactique. Plus célèbre encore, l'épisode « Don't Ask, Don't Tell » de *Roseanne*, qui a donné à voir un des premiers baisers lesbiens de l'histoire des représentations LGBTQ+ à la télévision, situe l'événement dans un bar gay, où Roseanne se rend pour prouver son ouverture d'esprit. Le bar gay est ici figuré comme un espace permettant au personnage hétérosexuel d'établir une identité que Walters et Becker qualifieraient de *hip*. Ce changement de représentation de l'espace du bar gay s'inscrit dans l'évolution de la perception des contenus gays au cours des années 1990 : ils étaient considérés comme un choix de programmation risqué au début de la décennie, et sont progressivement devenus un commerce rentable aux yeux des annonceurs.[39]

Walters, dans son analyse de la prolifération des personnages gays à partir du début des années 1990, souligne que l'émergence de représentations « positives » a engendré un

[37] Tropiano, *op. cit.*, p. 97.
[38] *Maude*, « The Gay Bar » (S06E09). Pour plus d'informations à propos de cet épisode de *Maude*, voir Capsuto, *op. cit.*, p. 205.
[39] Becker, *op. cit.*, pp. 136-188.

processus de désexualisation généralisée, mais aussi l'effacement de ces espaces communautaires :

> One of the more interesting aspects of nineties images of lesbians and gays is the way in which, quite often, gays have come to figure as the sites upon which large moral and ethical issues of good and evil, justice and decency get played out. If gays no longer serve quite so easily as the signs of cultural decadence or social unrest or threats to the family, then the) are strangely situated as the space of the reconstitution of family life (*The Object of My Affection*) or individual identity. It is refreshing to see gay characters as decent, loving human beings who are not homicidal serial killers, suicidal losers, or angst-ridden closet cases. Yet the introduction of the "good gay" in film, like in television, often depends on a desexualization **and loss of community**.[40]

Celui que Walters désigne comme le *good gay,* et qui est conçu pour battre en brèche les stéréotypes éculés en matière de représentation de l'homosexualité, se doit par conséquent d'être assimilé, et de renoncer à toute vie communautaire. En effet, dans un monde prétendument post-gay et un univers représentationnel post-placard, quel besoin est-il encore de faire figurer ces espaces communautaires ? Leur raison d'être était-elle seulement de fournir un espace de respiration à des individus victimes d'oppression ?

On trouve encore quelques représentations de bars gays dans les séries post-placard. Nous allons à présent procéder à quelques études de cas afin de tenter de dégager des dynamiques de représentation. Le site TV Tropes a identifié deux schémas récurrents de représentation des bars gays. Le premier des deux tropes s'appelle *Gay Bar Reveal*, et consiste à faire prendre conscience à des personnages hétérosexuels qu'ils sont entrés dans un bar gay sans le savoir. La scène provoque soit une réaction de surprise et d'amusement chez les personnages en question, soit un mouvement de panique, souvent chez des hommes affichant une expression de genre particulièrement masculine.[41] Pour générer l'ambiguïté, l'espace doit être neutre sur le plan sémiotique, et ne pas signifier autrement que par touches impressionnistes son identité gay. À l'inverse, dans les bars correspondant au trope *Where Everybody Knows Your Flame*, l'identité gay du lieu est signifiée sans équivoque possible, les

[40] Walters, *All the Rage*, pp. 149-150 (c'est nous qui soulignons).
[41] TV Tropes, « Gay Bar Reveal »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GayBarReveal> (consulté le 10 octobre 2020).

clients y sont souvent vêtus de cuir, et l'on y trouve généralement au moins une drag-queen de rigueur, entre autres.[42] À l'ère post-placard, il semble logique que le trope *Gay Bar Reveal* soit en perte de vitesse. En effet, dans un paysage fictionnel peuplé de personnages hétérosexuels *gay-savvy*, l'interprétation des signes qui marquent un bar comme gay n'échappent plus à grand monde. Du reste, dans un monde pénétré de l'éthos post-identitaire, il est exceptionnel que la différence gay/hétérosexuel soit encore présentée comme un critère de distinction pertinent. Le second, *Where Everybody Knows Your Flame*, est moins tombé en désuétude, en particulier lorsqu'on y représente des personnages hétérosexuels en quête d'exotisme. Le descriptif du trope insiste sur le manque de réalisme de la représentation de ces bars gays :

> [G]ay audiences will note that such bars will be larger, sleeker, flashier, wilder, and generally far more interesting than anything they have in their own neck of the woods, unless they live in a big city. In fiction, the gay bars in Youngstown, Ohio are just as huge and lively as anything in West Hollywood.[43]

De manière générale, il est rare de voir représentés des bars gays dans des petites villes provinciales, et comme le souligne la citation, lorsque cela est le cas, ils ne se distinguent nullement des bars gays des grandes métropoles. Cette tendance perpétue l'association entre homosexualité et urbanité et condamne les habitants gays de la ruralité à une forme d'annihilation symbolique. Certains universitaires se sont employés à remettre en question cette préconception, notamment Colin R. Johnson[44] :

> Cities have been portrayed as "homosexual paradises" whose tolerance of nonheterosexual identities and sexual practices attracted numerous rural individuals trying to escape the conservative culture of their place of birth […] Cities have also become catalysts in the construction of contemporary gay cultures whereas rural places have commonly been contrasted as cultural vacuums […] This rural/urban distinction appears so embedded in consciousness (and in research) that it has become a source of understanding of gay individuals'

[42] TV Tropes, « Where Everybody Knows Your Flames », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/WhereEverybodyKnowsYourFlame> (consulté le 10 octobre 2020).
[43] *Ibid*.
[44] Cf. en particulier son ouvrage *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America*, 2013, *passim*.

> relocation and migration, broadly, and in this research, of rural gay men's relocation and migration, specifically.[45]

L'épisode 8 de la première saison de *The Real O'Neals* donne à voir la première visite de Kenny dans un bar gay. Le bar en question se nomme *The Rainbow Grind* et est situé dans Boystown à Chicago, qui est historiquement le quartier gay de la ville. Le jeune Kenny se rend accompagné de son père dans ce bar, ce qui éloigne d'autant les affres du placard. Avant d'entrer, Kenny tente de s'imaginer l'intérieur du bar. L'image qu'il se figure correspond de façon prototypique au trope *Where Everybody Knows Your Flame*. Il visualise plusieurs hommes musclés torse nu en train de danser de façon lascive sur les tables du bar, des appareils de musculation, que des clients utilisent tout en buvant leur verre, ainsi qu'un groupe de trois serveurs qui apprécient le physique des clients selon une échelle de 0 à 10. Ce portrait du bar gay évoque les premières représentations, qui caractérisaient ce lieu avant tout comme un lieu de dépravation sexuelle. Lorsque Kenny passe la porte du bar, il s'étonne de tomber sur un tout autre spectacle. L'horizon d'attente de celui-ci, probablement influencé par les représentations stéréotypées qu'il avait pu voir de ces lieux, se trouve invalidé. À l'intérieur, hormis quelques arcs-en-ciel rien ne saurait laisser penser qu'il s'agit d'un bar gay. Patrick, le père de Kenny, qui s'attendait à trouver une ambiance semblable à ce qu'avait imaginé Kenny, manifeste alors sa déception. Kenny, quant à lui, se réjouit de se trouver dans ce bar, que rien ne marque comme gay de façon distinctive. Cette représentation du bar gay concorde avec un discours post-gay, qui met en exergue ce que les gays et les hétérosexuels ont de commun. Cette insistance sur les similitudes des personnages gays et hétérosexuels est réactivée dans la suite de l'épisode lorsque Patrick rencontre un de ses collègues de travail, Zach, au *Rainbow Grind*. À l'instar de Patrick, ce dernier est en instance de divorce, et leur expérience commune concourt à lier les personnages l'un à l'autre. Leur différence d'identité sexuelle ne gêne ce processus à aucun égard.

Lorsque les personnages gays sont effectivement représentés dans des bars gays, il n'est pas rare, comme dans le cas de *The Real O'Neals*, que ceux-ci soient accompagnés de personnages hétérosexuels qui, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, ne se voient aucunement relégués à une position périphérique. Tout au contraire, il est fréquent que les rares incursions des personnages gays, qui ne fréquentent plus ces endroits de façon régulière car ils y font communauté avec les autres clients, soient en réalité un moyen de faire progresser les arcs narratifs des personnages hétérosexuels. L'épisode 12 de la deuxième

[45] Annes, Alexis, Redlin, Meredith, « Coming Out and Coming Back: Rural Gay Migration and the City », *Journal of Rural Studies*, Vol. 28, No. 1, 2012, p. 59.

saison de *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011) en fournit un exemple éclairant. Sarah, qui est aussi en instance de divorce, se rend dans un bar gay accompagnée de son frère Kevin, qu'elle juge trop coincé.[46] À titre indicatif, cet épisode est le seul de toute la série à montrer les personnages dans un bar gay. Pendant l'intégralité de la scène, Sarah est le centre de l'attention : lorsqu'elle chante une chanson de Cher en karaoké sous les applaudissements des clients du bar, ou ensuite, lorsque son divorce est l'unique sujet de conversation. En discutant avec les amis de Scotty, qu'ils ont rencontré par hasard, Sarah se décide enfin à signer la demande de divorce de son mari. Une fois encore, l'interaction avec un personnage gay sert de moteur à la progression narrative des personnages hétérosexuels. De la même manière, à l'épisode 22 de la septième saison de *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), alors pétrie de doutes quant à l'orientation sexuelle de Chuck Vance, l'inspecteur de police qu'elle convoite,[47] Bree décide de l'emmener dans un bar gay dans le but d'élucider le mystère. La scène est courte, et les prises de parole brèves et affectées des personnages gays avec lesquels ils interagissent ne font qu'alimenter les soupçons de Bree. Chuck, qui nourrit une inclination à l'endroit de Bree, se voit contraint de lui confesser qu'il est effectivement hétérosexuel mais que les clients du bar le connaissent car il y a fait enquête en se faisant passer pour gay afin de démanteler un réseau de trafic de drogue. La visite éclair des personnages dans le bar gay aura, ici encore, servi à rendre possible une idylle hétérosexuelle.

Le premier épisode de la quatrième saison de *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—) propose un commentaire intéressant à propos de la présence d'hétérosexuels, en particulier des femmes hétérosexuelles, dans l'espace du bar gay :

> FEMME ANONYME : So, dance with the bride!
> CONNOR : No.
> FEMME ANONYME : She asked to dance with the guy in the red shirt and you're the red shirt.
> CONNOR : First of all, this is a gay bar, not a zoo attraction. Harvey Milk didn't die so that you could suck face with strippers.
> FEMME ANAONYME : Who died?
> OLIVER : Hey, why don't you go buy us some drinks and then maybe we'll dance with you. Yas queen!
> FEMME ANONYME : Yas queen!

[46] *Brothers & Sisters*, « Compromises » (S02E12).
[47] *Desperate Housewives*, « And Lots of Security » (S07E22).

> OLIVER : Be nice! It's this or risk getting date-raped at a straight bar.[48]

L'interlocutrice de Connor et Oliver se trouve dans le bar pour fêter l'enterrement de vie de jeune fille d'une de ses amies. Leur groupe est bruyant et nombreux. Connor et Oliver invoquent chacun des arguments communément avancés dans ce qui constitue désormais un débat répandu. La réplique de Connor dénonce l'exotisation d'un espace communautaire dont il met en lumière la dimension politique. Avant de succomber à la tentation de la vie de couple matrimoniale avec Oliver, Connor porte souvent une parole queer que d'aucuns pourraient qualifier de radicale. Sans revendiquer la nécessité de l'existence d'espaces non-mixtes, il rappelle que le bar gay n'est pas un lieu neutre dépourvu d'histoire et d'une fonction sociale communautaire, et qu'il convient, par conséquent, d'y observer une certaine étiquette, dont il ne définit pas les règles. Les articles traitant de la façon dont les personnes hétérosexuelles occupent l'espace du bar gay sont aujourd'hui nombreux : certains la déplorent,[49] d'autres souhaitent l'encadrer,[50] et un consensus semble se dégager quant à l'inconvenance d'organiser une soirée d'enterrement de vie de jeune fille hétérosexuel dans un bar gay.[51]

Oliver, quant à lui, laisse entendre que le bar gay est un espace dans lequel les femmes hétérosexuelles peuvent se sentir en sécurité, et où elles peuvent se sentir à l'abri du risque de prédation sexuelle des hommes hétérosexuels. À ce sujet, Melissa Harris-Perry écrit :

> This is a thing we do, we straight girls. Especially cis, straight, femme girls. We maintain intimate friendships with beautiful gay men, basking in their appreciation of our femininity, jointly appraising male sexiness, seeking expert opinions on relationships, and invading party spaces. Here we dance, let loose, sing out loud, and enjoy ourselves without fear of predatory male sexual attention. Straight girls love gay male public spaces because they feel like safe spaces.[52]

---

[48] *How to Get Away with Murder*, « I'm Going Away » (S04E01).
[49] Curran, Chloë, « Get Out of my Gay Bar, Straight Girl », 1er décembre 2013, <https://jezebel.com/get-out-of-my-gay-bar-straight-girl-5975192> (consulté le 10 octobre 2020).
[50] Avery, Dan, « A Much-Needed Etiquette Guide For Straight Girls In Gay Bars », 22 novembre 2011, <https://www.queerty.com/an-etiquette-guide-for-straight-girls-in-gay-bars-20111122> (consulté le 10 octobre 2020).
[51] Jones, Megan, « An Open Letter to Straight Brides Throwing Bachelorette Parties in Gay Bars », 25 octobre 2018, <https://www.flare.com/identity/bachelorette-party-gay-bar/> (consulté le 10 octobre 2020).
[52] Harris-Perry, Melissa, « To All The Straight Women Who Love Gay Men: Your Safe Space Is No Longer Their Safe Space », 15 juin 2016,

La confrontation de ces conceptions a priori antagonistes présente le bar gay comme un lieu de respiration et de résilience à la fois pour les hommes gays et pour les femmes hétérosexuelles. La vision de Connor s'inscrit en faux contre les déclarations des hérauts de l'ère post-gay. Celle d'Oliver, quant à elle, n'est pas post-féministe, et sans aller jusqu'à chercher à faire advenir la convergence des luttes, permet la création de passerelles entre militants féministes et LGBTQ+.

Si quelques rares séries présentent le bar gay comme un espace communautaire politique source d'émancipation, il arrive également qu'elles le donnent à voir comme un lieu d'aliénation supplémentaire. Tel est le cas dans *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019) lorsque Titus a son premier rendez-vous galant avec Mike à l'épisode 4 de la deuxième saison.[53] Il s'agit de la seule occasion tout au long des quatre saisons à laquelle Titus se trouve dans un espace communautaire. Alors qu'ils font la queue pour entrer en discothèque, Mike et Titus tentent de couper la file d'attente :

> TITUS : Bounceria, you let me in last time.
> PHYSIONOMISTE : Because you were with that pretty little twink.
> TITUS : Tonight, I'm with Michael. If you let us in, he'll fix the trapeze and we all want the trapeze back.
> PHYSIONOMISTE : Make him dance.

La prestation de Michael n'aura pas réussi à convaincre le physionomiste de les laisser entrer. Ils réitèrent vainement l'opération dans d'autres clubs, puis finissent par renoncer :

> MIKE : Hey, sorry if I cramped your style tonight. This whole scene is maybe too much for me. There are other kinds of being gay though, right?

La réplique de Mike s'inscrit en faux contre l'idée selon laquelle le bar gay est un lieu de vie sociale incontournable exempt de toute forme d'aliénation ou de domination. Comme en témoigne la raison invoquée par le physionomiste pour avoir laissé entrer Titus lorsqu'il était accompagné d'un jeune homme à la beauté canonique (*twink*), le caractère communautaire d'un espace n'implique pas nécessairement quelque égalité de traitement que ce soit. Les clubs dans lesquels Mike et Titus ont essayé d'entrer sont ainsi décrits comme superficiels, régis par des normes esthétiques rigides et oppressantes, ce qui mène Mike à faire acte de

<https://www.elle.com/culture/career-politics/news/a37091/the-orlando-attacks-old-fashioned-terrorism/> (consulté le 10 octobre 2020).

[53] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Kidnaps Gretchen » (S02E04).

désidentification relative. Sans renoncer à l'étiquette identitaire « gay », il refuse de se soumettre à la servitude de ces exigences.

Il est par ailleurs intéressant de noter que le bar gay, dans *Brothers & Sisters*, est le seul endroit dans lequel apparaissent, chose rarissime dans cette série, deux personnages racisés :

> MARIO : I'm so over it. It's like the bigger the car, the smaller the tip.
> SCOTTY : Mario's a valet at the Beverly Hills Hotel.
> KEVIN : Oh, I love that place. I take a lot of clients to the polo lounge.
> JORDAN : How can you breathe in that place? So many stuffed shirts.
> SCOTTY : Where do you want him to go? He's a lawyer, Jordan.
> KEVIN : They actually do a great burger.[54]

Ce dialogue révèle le fossé social qui distingue Kevin de Scotty et ses amis : en plus d'être gays et racisés, Mario et Jordan exercent des professions peu rémunératrices. Kevin, quant à lui, est blanc, avocat et semble ne pas fréquenter ces espaces communautaires. À l'inverse, Scotty et ses amis sont des habitués et connaissent le tenancier du bar. Après cet épisode, Scotty ne sera plus représenté une seule fois dans ce bar. Avant de donner à voir l'intérieur de l'estaminet, un plan en montre la façade, mais l'enseigne du bar ne mentionne aucun nom. Le manque de caractérisation du bar en fait un espace générique, dépourvu d'ancrage territorial et social véritable. Les noms de Mario et de Jordan ne seront plus jamais mentionnés.

L'espace du bar gay est convoqué de façon métonymique pour étoffer la caractérisation de Scotty, et contribuer à mettre en relief les différences qui le séparent de Kevin, notamment en matière de classe sociale. Pour illustrer l'évidence de leur différence, nous ferons référence à l'épisode précédent, dans lequel Kevin découvre que Scotty est sans-abri et dort dans sa voiture.[55] De façon générale, voici comme peut être décrit le parti-pris géographique et social de la série :

> It is also important to note that most of the other series mentioned earlier *Brothers & Sisters, Modern Family, The New Normal, Six Feet Under* took place in family-friendly, bright and sunny suburban

[54] *Brothers & Sisters*, « Compromises » (S02E12).
[55] *Brothers & Sisters*, « The Missionary Imposition » (S02E11).

> California. [T]he family aspect of all these shows was emphasized as being of prime importance to their characters.[56]

Nous tâcherons de ne pas céder à une conception monolithique de ces banlieues résidentielles : le chapitre intitulé « The Imaginary Suburb » dans l'ouvrage *Cities and Urban Cultures* de Deborah Stevenson nous met en garde contre la tendance à surestimer l'homogénéité de ces espaces.[57] Néanmoins, il y existe des tendances sociologiques qu'il serait malhonnête de contester. Ces banlieues se caractérisent par un entre-soi racial et social relatif, que la série représente assez clairement. Tous les personnages qui habitent la banlieue de la résidence de la famille Walker sont blancs, et appartiennent à une classe sociale aisée. Au fil des épisodes, Scotty se voit assimiler progressivement à la famille Walker et semble subir dans le même temps un processus d'acculturation, qui le mène à abandonner une partie de son identité. En épousant Kevin, il embrasse la vie suburbaine et renonce du même coup à fréquenter les bars gays, et ses amis. La trajectoire du personnage est une inversion du trope de la famille élective (*family of choice*), particulièrement commun dans la représentation des personnages gays. Dans cette série post-placard et largement imprégnée de l'éthos post-gay, l'institution de la famille traditionnelle n'est plus dépeinte comme un espace homophobe dont le personnage gay doit s'extraire.

Dans les séries que l'on peut qualifier sur le plan générique de LGBTQ+ comme *Queer as Folk*, *Looking*, *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) ou encore *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (Logo, 2007-2009), les occurrences de scènes dans les bars gays, et dans les espaces communautaires en général sont plus nombreuses. Les personnages n'y font pas qu'une incursion ponctuelle, entre autres pour faciliter la progression narrative d'un personnage hétérosexuel. Au contraire, les personnages gays y sont clairement intégrés à un tissu communautaire. Les espaces communautaires y sont ancrés dans une géographie déterminée : *Noah's Arc* à Los Angeles, et souvent dans le quartier gay historique de West Hollywood ; *Looking* à San Francisco ; *Queer as Folk* à Pittsburgh et en particulier dans la rue de Liberty Avenue ; *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* dans le quartier gay fictif de West Lahunga Beach, peuplé uniquement de gays à l'exception d'une *fag hag*.

La ville de San Francisco contribue à établir l'identité de *Looking*. Elle est signifiée souvent par des vues aériennes de la ville où se détache la *Transamerica Tower*, l'enseigne du *Castro Theatre*, ou des références à certains quartiers de la ville. Les scènes dans les bars gays

[56] Snider, *op. cit.*, p. 22.
[57] Stevenson, Deborah, *Cities and Urban Cultures*, Philadelphie, Open University Press, 2003, pp. 123-128.

sont assez nombreuses, certaines dans des bars emblématiques de la ville comme l'Endup. Si *Brothers & Sisters* mobilise l'espace du bar gay pour caractériser Scotty, *Looking* le représente simplement comme un lieu de socialisation. Il ne contribue à caractériser aucun personnage de façon distinctive, mais est au contraire occupé indifféremment par tous les personnages et de nombreux figurants de façon régulière, construisant ainsi à l'écran l'impression d'une communauté d'individus. Plusieurs mentions sont faites du processus de gentrification particulièrement sévère à l'œuvre à San Francisco. Par exemple, à l'épisode 6 de la saison 2, Doris impute l'augmentation exponentielle du prix des loyers aux informaticiens de la Silicon Valley.[58] La série amorce donc au cours de la seconde saison une critique sociale du phénomène :

> The show also contains a nascent exploration of class warfare that's hopefully further explored in season two, since San Francisco is growing unaffordable for anyone but tech executives and George Lucas (not different from similar gay meccas like New York and L.A. pricing out everyone but celebs and trust fund babies).[59]

La flambée de l'immobilier à San Francisco est advenue du fait d'une bulle spéculative dans les domaines de l'informatique et des télécommunications dans les années 1990 (*dot-com bubble*). Le loyer moyen s'élevait à 3.500 dollars pour un deux-pièces en 2015.[60] La série s'est vu critiquer car elle ne fait figurer, parmi ses personnages principaux, que des hommes d'une classe sociale élevée :

> [T]he three lead characters in *Looking* are educated, upper-middle-class, able-bodied, cisgender men. Coloured, working-class, disabled, transgender, genderqueer and female characters are only secondary or minor characters.[61]

La série, qui n'a pas été renouvelée à la fin de sa seconde saison, n'aura pas eu l'occasion de développer cet aspect de la représentation de la « Mecque gay », espace communautaire par excellence.

---

[58] *Looking*, « Looking for Gordon Freeman » (S02E06).
[59] Broverman, Neal, « Op-ed: *Looking*'s Masculine Dudes and Fem Queens Have Something to Say », 27 février 2014, <https://www.advocate.com/commentary/neal-broverman/2014/02/27/op-ed-masculine-dudes-and-fem-queens-looking-have-something-say> (consulté le 10 octobre 2020).
[60] Avaklan, Talia, « America's 20 Most Expensive Cities for Renters », 25 août 2015, <https://www.businessinsider.com/americas-20-most-expensive-cities-for-renters-2015-8?IR=T> (consulté le 10 octobre 2020).
[61] Parsemain, *op. cit.*, p. 174.

Looking est également une des rares séries à donner à voir un bar gay hors d'une grande ville. Lorsqu'à l'épisode 7 de la saison 2, Dom, Doris et Patrick se rendent à Modesto, CA, la ville natale de deux de ces personnages, pour l'enterrement du père de Doris, il se rendent dans un bar gay : le Brave Bull. La représentation de ce bar contredit certaines des idées reçues habituelles, notamment en ce qui concerne l'homophobie et l'isolement supposément accrus que subissent les LGBTQ+ des petites villes et de la ruralité, que nous avons évoqués plus haut.

> PATRICK : Maybe I should just move to Modesto and become a bartender at the Brave Bull and start dating Mr. Lonely down there. Oh, God, look at him. Getting drunk, probably snuck out of his parents' house, wearing his sisters' jeans, thinking about killing himself, obsessively listening to Evanescence.[62]

Quelques secondes après que Patrick a prononcé cette réplique, le petit ami du garçon dont il parle fait irruption et embrasse ce dernier, qui ne semble nullement dépressif. Le Brave Bull a ouvert ses portes en 1974, ce qui en fait un des plus vieux bars gays du pays. La représentation d'un bar gay spécifique, ancré dans un territoire et infléchi par le contexte géographique dans lequel il se trouve prend le contrepied de la tendance, que nous avons observée dans *Brothers & Sisters* plus haut, à le montrer comme un espace générique, dépourvu de spécificités culturelles locales. Nous n'affirmons pas qu'un bar gay doit exister dans notre monde pour échapper à une représentation schématique et réductrice. Nous avançons cependant qu'il est simplificateur d'utiliser le bar gay comme simple prétexte pour représenter ou signifier de façon métonymique autre chose que lui-même, comme c'était le cas pour caractériser Scotty pour le distinguer de Kevin et de l'identité suburbaine « hors-milieu » de ce dernier.[63]

Queer as Folk et *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*, quant à elles, situent la plupart de leurs scènes dans des espaces communautaires, et constituent l'une comme l'autre des utopies gays. Même si *Queer as Folk* est censée se dérouler dans la ville de Pittsburgh, rien n'y ancre la diégèse sur le plan sémiotique :

[62] *Looking*, « Looking for plot » (S02E07).
[63] Le terme « hors-milieu » est un élément de langage utilisé souvent en français pour exprimer le fait de ne pas fréquenter les espaces communautaires gays. Le terme n'est pas neutre, et est souvent utilisé pour se distinguer d'individus dont on estime qu'ils les fréquentent trop et montrer du doigt leurs tendances « communautaires ». Il convient assez bien à la subjectivité de Kevin.

> And if this is a community, it is curiously place-less. While the British series capitalized on its gritty urban environment (most assiduously *not* London), this is a Pittsburgh without any distinguishing markers, where people of color are invisible (except as laughable, non-English-speaking hookers) and city life antiseptic and disengaged.[64]

En effet, la plupart des plans ont en réalité été tournés à Toronto. Un article s'emploie à énumérer certaines des différences entre le Liberty Avenue de la série, et celui du monde réel, et invite les lecteurs qui se rendraient à Pittsburgh en quête de cette communauté foisonnante à avoir des attentes réalistes.[65] Le quartier gay de *Queer as Folk* est donc, au sens propre, une utopie. Par contraste, les espaces non-communautaires que fréquentent les personnages, en particulier leur lieu de travail, sont associés au placard et à l'oppression homophobe. À cet égard, et à bien d'autres, la série adopte un parti-pris qui récuse le post-gay. Au cœur de Liberty Avenue se trouve le Babylon, la boîte de nuit du quartier. Les scènes y sont nombreuses, et le lieu est présenté comme le centre névralgique de la vie gay du *gayborhood*. Isola caractérise le Babylon comme une « oasis » :

> Unable to envision a geographic projection more freeing than its own national setting, the American version of *Queer as Folk* constructs a queer space in the metropole to position Babylon as an oasis in an otherwise arid topography. For all intents and purposes, the Babylon in the American version of *Queer as Folk* is as much a dance club in New York's Greenwich Village as it is San Francisco's Castro […][66]

L'espace du Babylon est idéalisé de plusieurs manières. Il l'est tout d'abord car l'entre-soi exclusif qui y règne est présenté comme un idéal social luxuriant, dans un monde où l'ailleurs est « aride ». Jusqu'à l'épisode 10 de la cinquième saison, lorsque le club est la cible d'une attaque à la bombe, le Babylon est idéalisé comme un havre sûr et protégé de l'homophobie. Le lieu renvoie également à un idéal du fait des évocations mythiques de son nom. La généricité proprement utopique de l'endroit, et l'association au mythe biblique concourent à en faire un repère aux allures universelles. En effet, le mythe se caractérise, entre autres, par son ambition explicative universelle :

---

[64] Walters, *op. cit.*, p. 123.
[65] Naham, Gary, « *Queer as Folk* vs. the real Liberty Avenue », <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-06-30-0206300337-story.html> (consulté le 10 octobre 2020).
[66] Isola, Mark John, « There's Nowt so Queer As Folk », Elledge, Jim (dir.), *Queers in American Popular Culture*, Vol. 1, Santa Barbara, Praeger, 2010, p. 29.

> On est convenu d'appeler *mythe*, au sens étroit, un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et délimitée, mais une loi organique de la nature des choses.[67]

Ainsi, l'espace communautaire du Babylon transcende l'assignation au particularisme. Les connotations mythiques du lieu sont explicites, et les fonctions remplies par ce *locus amoenus* se rapprochent des diverses fonctions que remplissent les mythes, et que Georges-Claude Guilbert énumère dans son ouvrage *Madonna : Un Mythe Postmoderne*.[68] Il en recense cinq au total : les fonctions étiologique, éthologique, sociogénétique, cosmogonique et eschatologique. Tout d'abord, le Babylon bat en brèche certains récits mythiques et leurs conséquences étiologiques. Alors que, selon la morale chrétienne, s'adonner au péché entraîne des conséquences néfastes, les transgressions auxquelles se livrent les clients du Babylon sont au contraire source de plaisir, d'émancipation et ne les mènent pas à leur perte, pour la plupart d'entre eux, en tout cas. La fonction éthologique dérive de la précédente. En réécrivant certains mythes fondateurs, le Babylon propose un système axiologique nouveau qui réhabilite un ensemble de valeurs condamné par la morale chrétienne. La refonte ainsi opérée par le Babylon donne lieu à une sociogenèse, une régulation des rapports nouvelle, construite exclusivement autour du sexe, des drogues récréatives et de la musique électronique. En outre, le récit cosmogonique ayant cours au Babylon présuppose l'existence d'un démiurge, architecte de ce nouvel univers, de cette nouvelle sexualité, que chaque pratiquant vénère. Cette divinité peut s'incarner dans plusieurs figures : Brian, dont le charme et la beauté sont caractérisés comme surnaturels tout au long de la série et qui deviendra, au cours de la dernière saison, le patron de l'endroit, ou Justin, élu roi du Babylon à la fin de la première saison.[69] Enfin, la fonction eschatologique de ce mythe d'un genre nouveau promet un salut différent de celui que propose la mythologie biblique. Le destin le plus pieux que peuvent connaître les fidèles de cette religion est lié non pas au respect de la morale, ou à la somme d'actions vertueuses accomplies au cours de leur vie terrestre, mais à la consommation de la chair des plus beaux hommes du monde. Les termes employés par Michael en témoignent : « [W]hen you could be here, knowing that at any moment you might see Him. The most beautiful man who ever lived. That is, until tomorrow night ».[70] Des cinq personnages

[67] Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris. P.U.F., 1976, p. XIV.
[68] Guilbert, Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth*, Jefferson, McFarland, 2002, pp. 5-9.
[69] *Queer as Folk*, « The King of Babylon » (S01E20).
[70] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).

principaux de la série, Brian est celui qui porte en lui et décrit ce système de croyances avec le plus d'éloquence :

> BRIAN : I don't believe in love, I believe in fucking. It's honest, it's efficient. You get in and out with a maximum of pleasure and a minimum of bullshit. Love is something that straight people tell themselves they're in, so they can get laid. And they end up hurting each other, because it was all based on lies to begin with. If that is what you want, then go and find yourself a pretty little girl, and get married.[71]

Il revendique ici son droit à la distinction, et rejette l'assimilation à une société hétéronormative en termes univoques. Le Babylon est bel et bien le lieu de culte de cette religion à laquelle Brian adhère, et dans ce monde homocentrique, la culture des hétérosexuels, surtout en matière de sexe est perçue comme une forme de paganisme et une transgression des commandements de Liberty Avenue. L'hypocrisie des religions monothéistes est moquée jusqu'à son paroxysme lorsque dans l'épisode 9 de la saison 2, Brian tombe nez à nez dans un sauna gay avec le curé qui officie dans la paroisse que fréquente sa mère.[72] Le caractère utopique de la série est donc lié à la représentation des espaces communautaires, en particulier du Babylon, qui rendent possible ce renversement des normes.

Une logique semblable est déployée dans *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*, qui crée elle aussi un espace diégétique aux allures utopiques : West Lahunga Beach. En effet, l'artificialité du lieu est renforcée par le matériau synthétique exclusivement utilisé pour le construire. Le décor comme les personnages sont tous faits de plastique. Cette utopie donne à voir un monde homocentrique qui, plus encore que Liberty Avenue, est régi par un système de normes opposé à l'hétéronormativité, et dans lequel les hétérosexuels sont, à titre d'exemple, souvent qualifiés de *breeders*. Alors que *Queer as Folk* créait un espace communautaire distinct du reste du monde hétérosexuel, *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* isole plus encore l'espace qu'elle crée, si bien que le monde au-delà des confins de West Lahunga Beach est à peine mentionné. West Lahunga Beach est donc une utopie séparatiste, présentée comme inhospitalière aux hétérosexuels, qui vivent dans le quartier de East Lahunga Beach. La seule incursion dans ce territoire a lieu à l'épisode 3 de la

[71] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).
[72] *Queer as Folk*, « Accentuate the Positive » (S02E09).

première saison, lorsque Evan est en quête de stupéfiants. Le contraste entre les deux quartiers est manifeste :

> One of the simplest and most obvious aesthetic devices, not only to isolate and identify West Lahunga Beach as a unique and happy place, but also to separate and contrast it to East Lahunga Beach and the non-homosexual community, is to use bright colours. In the title sequence we already see that a permanent rainbow hangs over West Lahunga Beach, showering it in colour and vibrance. The colour design overall is richly flamboyant with highly saturated hues used throughout. Crowd scenes and public places are especially festooned with bright colours and an abundance of gay flags. This colour infused shorthand for the queer community contrasts distinctly from East Lahunga Beach and the dull and drab "filthy breeders" who live there, that according to Condi Ling, we're "supposed to hate". This ideological chasm between the sexualities is represented in the distinctly different interpretations of the environment, on the one hand the gay lifestyle, bright and colourful, and on the other, the straight lifestyle, sad and grey. As Evan departs West Lahunga Beach in search of free drugs, not only does the bus driver announce as they enter East Lahunga that the passengers should "depart now or stifle your creativity", but that they should also set their watches back five minutes. […] This distinction between the two environments is further highlighted as the scene pays homage to Steven Spielberg's *Schindler's List* (Universal Pictures, 1993) and a small child, dressed in red, runs through the grey heterosexual landscape.[73]

Ces deux espaces sont donc représentés selon un schéma de distinction manichéen. L'allure dystopique de East Lahunga Beach permet de renforcer le caractère utopique de West Lahunga Beach. En outre, du fait d'avoir été diffusée sur Logo *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* a pu adopter un point de vue plus homocentrique encore que *Queer as Folk* :

> Original series like *Rick & Steve* [or *Noah's Arc*] relied upon in-jokes and allusions that specifically referenced the LGBT community, often

[73] De Beer, Adam. « We'll Have a Gay Ol'Time: Transgressive Sexuality and Sexual Taboo in Adult Television Animation » [Thèse de doctorat] Université de Cape Town, Cape Town, 2014, pp. 148-149. On nous pardonnera la longueur de cette citation, qui a le mérite de bien rendre compte de l'esprit de la série.

> without explanation for viewers who may not have been in the know.[74]

Le contexte de l'entre-soi de l'espace télévisuel communautaire de Logo, qui pouvait être considéré comme tel jusqu'en 2012 lorsque la chaîne a opté pour une stratégie de programmation plus généraliste,[75] a permis de proposer un type de représentation libéré des prescriptions éducatives liées à la représentation « positive », et moins soumis aux contraintes de rendre accessibles des éléments de culture à un public hétérosexuel.

En effet, même si la représentation des personnages hétérosexuels est dans l'ensemble peu flatteuse dans *Queer as Folk*, l'expression de sentiments ouvertement hostiles envers ces derniers est circonscrite aux propos de Brian, dont les prises de position sont caractérisées comme radicales. *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*, eu égard aux possibilités offertes par les spécificités commerciales de Logo, tend à généraliser ce rapport de conflictualité entre identités gays et hétérosexuelles. L'approche identitaire de ces deux séries s'inscrit donc en faux contre le post-gay. *Queer as Folk* et *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* donnent à voir l'une comme l'autre des personnages caractérisés selon un prisme identitaire binaire : les personnages sont soit gays, soit hétérosexuels. Ce procédé de catégorisation stricte sous-entend que l'opposition gay/hétérosexuel, et l'identité gay elle-même sont stables. Nous allons à présent nous intéresser à la façon dont les séries post-placard tendent précisément à troubler l'impression de limpidité que matérialisent *Queer as Folk* et *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*.

[74] Kies, *op. cit.*, p. 257.
[75] Nous aborderons ce point plus avant dans un sous-chapitre ultérieur.

III. 1. c) Déstabilisation d'une identité gay fixe

Comme nous l'avons évoqué préalablement, dans son analyse de la représentation de l'homosexualité dans les séries des *networks* dans les années 1990, la présence accrue des contenus gays a soulevé un vent de « panique hétérosexuelle », obsédé par le maintien d'une ligne de démarcation nette entre les identités gay et hétérosexuelle. La stratégie de représentation « positive » porte en elle le paradoxe identitaire identifié par Himberg :

> Television advocates' effort to increase the number of "realistic" images of LGBT people, especially within scripted programming, underscores a paradox about identity. On one hand, politics and popular culture promote a vision of a post-gay—even a post-identitarian—society; the parameters of "realistic"—gender-conforming, often white and middle-class, already out, marriage-seeking characters—align fully with post-gay language. […] On the other hand, the HRC's and the ACLU's uses of *Modern Family* focus precisely on the gay identity of the characters and their televised wedding in order to fight for political engagement (pun intended) and even literal political change. It is the sexual orientation of both characters that forms the foundation for the campaign and its political battle.[76]

Ainsi, nombre de représentations sont sous-tendues par un projet ambivalent, voire contradictoire : celui de faire advenir une relative assimilation symbolique et de minimiser les différences qui séparent hétérosexuels et gays, que suppose néanmoins l'existence de ces mêmes catégories identitaires. Ce projet assimilatif a par conséquent contribué à ce brouillage.

Le trouble jeté sur la distinction de ces dernières était particulièrement profond lorsque le thème de l'épisode ou de l'arc narratif était précisément l'ambiguïté de l'orientation sexuelle d'un personnage :

> [M]istaken sexual-identity narratives predictably exposed and negotiated anxieties about the boundary between homosexuality and heterosexuality. Most such narratives exploited and reinforced the

[76] Himberg, *op. cit.*, p. 75.

> increasingly common notion that it was difficult to read people's sexual identities. The system of signification that helped people recognize who was gay and who was straight seemed to be breaking down just at the moment it was most needed. The anxieties such narratives exposed were also fueled by and, in turn, fueled a more profound fear—namely that sexual identity itself might be as unstable as the system of social signification used to make sense of it. Compared to racial and sexual difference, sexual identity seemed particularly mutable, its etiology elusive.[77]

Même si l'étau de la représentation « positive » semble se desserrer, notamment du fait de l'augmentation du nombre de personnages LGBTQ+, la préoccupation de donner à voir une majorité de personnages gays « respectables », ou bien de *good gays*, pour reprendre le terme de Walters, demeure.[78] La représentation « positive », nous l'avons évoqué, s'accompagne systématiquement d'un processus d'invisibilisation de personnages jugés nuisibles car ils n'incarnent pas les critères de respectabilité définis par ses agents. Ainsi, beaucoup de séries ont longtemps montré les mêmes incarnations d'une identité gay présentée selon un principe de stabilité et d'unicité. Les séries LGBTQ+ comme *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (Logo, 2007-2009), *Looking* (HBO, 2014-2015) et dans une moindre mesure *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) et *Noah's Arc* (Logo, 2005-2006) rendent manifeste la galaxie d'identités diverses, et parfois antagonistes, réunies sous la bannière identitaire « gay ». La place prépondérante longtemps occupée par le paradigme du placard, et de son corollaire, le coming-out, a plutôt concouru à promouvoir une conception monolithique de l'identité gay. En effet, le placard et sa sortie sont des dispositifs identitaires en tant qu'ils reposent tous deux sur la dissimulation ou l'affirmation performative d'une identité supposée fixe, et n'admettent en théorie aucune fluctuation. Nous pouvons, par exemple, expliquer les dynamiques de représentation des personnages bisexuels entre autres par la rigueur du régime identitaire du placard. Il convient de préciser que lorsque Walters nomme « l'explosion de la visibilité gay », elle fait avant tout référence aux hommes gays cisgenres, et à un degré moins élevé, aux lesbiennes cisgenres. Il serait erroné de parler de visibilité LGBTQ+ dans les années 1990. Les personnages bisexuels, comme les personnages transgenres, n'ont déchiré le voile de l'invisibilité que plus tardivement. Voici comment Gross explique le mauvais traitement médiatique qu'ont longtemps subi les bisexuels, fictifs ou non :

[77] Becker, *Gay TV and Straight America*, p. 209.
[78] Walters, *All the Rage*, p. 150.

> In the late 1990s it became clear that audiences were more hostile to bisexuals than to gay or lesbian guests, because bisexuals seem either confused or unfaithful. Studio audiences apparently have learned the lessons taught so long by Phil and Oprah, and accept gay people as a fact of life—the liberal talk show hosts are quite stubbornly devoted to the position that "gays are born, not made"—but bisexuals are infuriatingly indecisive.[79]

Les personnages bisexuels sont donc longtemps demeurés rares. L'occultation des personnages bisexuels dans la culture au sens large est un fait documenté. Le site TV Tropes en fait mention sous l'intitulé *No Bisexuals*.[80] Toutefois, lorsque quelque personnage apparaissait, il était systématiquement rattaché à certains stéréotypes, dont Eisner dresse une liste quasi-exhaustive : « Bisexuality does not exist » ; « Bisexuals are confused, indecisive, or just going through a phase » ; « Bisexuals are slutty, promiscuous, or inherently unfaithful » ; « Bisexuals are carriers or vectors of HIV and other STIs » ; « Bisexuals are actually gay or straight; Bisexuals can choose to be gay or straight ».[81]

Lorsqu'ils étaient représentés, les personnages bisexuels se voyaient donc caractérisés avant tout par leur ambivalence, leur indétermination, et leur duplicité présumées. Nous avons fait allusion à la figure du meurtrier séropositif, présenté comme responsable de la transmission du VIH aux hétérosexuels, surtout dans les années 1980, à une époque à laquelle la contre-vérité scientifique du « cancer gay » avait encore cours. La caractérisation systématique de ces personnages comme antagonistes est un témoin notoire du régime identitaire strict qui encadrait la représentation de la sexualité dans les séries télévisées. L'effritement progressif du placard aura incontestablement contribué à rendre possible le déclin de ces schémas réducteurs et stigmatisants. Pour illustrer notre propos, nous citerons les chiffres des rapports *Where We Are on TV* de GLAAD. Au cours de la saison 2006-2007, l'association de veille médiatique n'a recensé que cinq personnages bisexuels sur le câble (dont seulement un homme), et aucun sur les *networks*.[82] L'édition de 2017-2018 en dénombre 93 au total (dont 75 femmes et 18 hommes) : 22 sur les *networks*, 48 sur le câble, et 23 sur les plateformes de streaming.[83] Comme le fait remarquer ce rapport, contrairement aux

[79] Gross, *op. cit.*, p. 187.
[80] TV Tropes, « No Bisexuals », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/NoBisexuals> (consulté le 10 octobre 2020).
[81] Eisner, Shiri, *Bi: Notes for a Revolution*, Berkeley, Seal Press, 2013, pp. 27-38.
[82] GLAAD, « Where We Are on TV », 2007.
[83] GLAAD « Where We Are on TV », 2018.

personnages gays, les occurrences de personnages bisexuels de sexe féminin sont sensiblement plus nombreuses.

La représentation de personnages à l'identité sexuelle ambiguë s'est aussi avérée une stratégie marketing désignée sous l'appellation *queerbaiting*, et dont le but était de cibler un public LGBTQ+ sans toutefois prendre le risque de s'aliéner les spectateurs plus conservateurs :

> 'Queerbaiting' is a fan-conceived term that describes a tactic whereby media producers suggest homoerotic subtext between characters in popular television that is never intended to be actualised on screen. It has decidedly negative connotations and has attained a degree of cultural currency in the popular sphere, the pervasiveness of which makes scholarly consideration important.[84]

L'émergence du terme est récente. Il tire son origine de communautés de fans, il n'a pas été mis au point par la critique universitaire, où il ne s'est popularisé que récemment : sa dissémination s'est donc faite par la base, si l'on peut dire. Sans la nommer, Émilie Marolleau fait allusion à cette pratique dans son analyse de la représentation des lesbiennes au cinéma et à la télévision et insiste sur la façon dont cette technique, sans accroître directement la visibilité LGBTQ+, a permis aux fans de s'approprier, de retravailler ces contenus et de rendre explicite ce que le texte se contentait de suggérer timidement et finissait parfois par désavouer.[85] Brennan souligne que le recours au *queerbaiting*, dans des séries comme *Smallville* (The WB, 2001-2006 ; The CW, 2006-2011), ou *Supernatural* (The WB 2005-2006 ; The CW 2006—) a souvent été décrié, comme une forme d'exploitation des publics LGBTQ+.[86]

Les séries post-placard, et leur intégration durable des contenus gays, que les séries des années 1990 s'aventuraient pour la première fois à traiter sur une grande échelle, obéissent à une logique identitaire moins rigoureuse que leurs équivalents de l'ère du placard, et déstabilisent l'idée d'une identité gay monolithique. L'étiologie de ce flottement est multifactorielle et nous allons tâcher de dégager les grandes tendances qui l'ont fait poindre.

Tout d'abord, la pratique d'une critique intersectionnelle a contribué à ébrécher l'illusion d'unicité de l'identité gay, que donnaient à voir l'écrasante majorité des séries

[84] Brennan, Joseph, « Queerbaiting: The 'Playful' Possibilities of Homoeroticism », *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 1, No. 18, 2016, p. 1.
[85] Marolleau, *op. cit.*, p. 121.
[86] Brennan, *op. cit.*, p. 2.

télévisées. Le terme « intersectionnalité », bien que formulé par Crenshaw en 1991, a agrégé un ensemble de pratiques militantes diverses :

> In the greatly changed political and intellectual context of the early twenty-first century, revisiting and clarifying the initial impetus and vision that accompanied this critical analytic lens of intersectionality becomes especially prescient. We need to remember that such a wide range of scholar/activists developed various aspects of this approach through the 1970s and 1980s that, when Kimberlé Crenshaw penned the term "intersectionality" in 1991, she basically named a heterogeneous set of practices that had gone on for some time (Crenshaw, 1991).[87]

Le projet fragmentaire et pluralisant d'une analyse intersectionnelle ne pouvait que déstabiliser une identité gay présentée comme unique et fédératrice :

> Intersectional analysis begins with the experiences of groups that occupy multiple social locations and finds approaches and ideas that focus on the complexity rather than the singularity of human experience.[88]

L'expérience du placard et du coming-out a longtemps été présentée comme prisme universel à travers lequel la formation d'une identité gay commune à tous avait lieu. L'occultation des critères identitaires de classe et de race, qui infléchissent de fait cette expérience, a concouru à conférer à cette dernière son caractère unificateur. C'est en tout cas ce qu'affirme Marlon B. Ross, dans sa critique du placard :

> It is not hyperbole to suggest that Halperin's sense of a tightly knit queerness grounded in an uncloseted sexual identity rests on the implicit racial and class sameness of his newfound identity. Or, more precisely, it rests on the banishment of the problem of racial-class difference, which would unravel this fantasy of a homosexual identity consolidated into total community solely through its subject's *identical* experiences of coming out. It is not really coming out but the

[87] Collins, Patricia Hill, « Foreword: Emerging Intersections: Building Knowledge and Transforming Institutions », Collins, Patricia Hill *et al.* (dir.), *Emerging Intersections: Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, pp. vii-xiii.

[88] Thornton, Bonnie, Zambrana, Ruth,« Critical Thinking about Inequality: An Emerging Lens », Collins, Patricia Hill *et al.* (dir.), *Emerging Intersections: Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 2.

> marginalization of a racial and class other that grounds Halperin's totalizing sense of a consolidated queer community. [I]t is exactly the closeting of these other [class and race] categories that creates the fantasy of an uncloseted homosexual community whose singular identity can be wholly defined by and thus reduced to the compulsory experience of coming out.[89]

Dans un univers représentationnel prétendument post-placard, dans lequel les politiques identitaires en général régressent sans toutefois disparaître et où la pratique du coming-out ne constitue plus la seule stratégie d'affirmation de soi, la nécessité de voir dissoute la complexité identitaire des gays se fait moins sentir. Les rapports *Where We Are on TV* indiquent que l'augmentation du nombre de personnages gays à la télévision s'accompagne d'une diversification du type d'identités représentées. L'universalisation artificielle du placard et du coming-out a contribué à invisibiliser d'autres stratégies utilisées, y compris dans d'autres cultures minoritaires.

Les conséquences sociales et économiques que peuvent potentiellement entraîner l'accomplissement d'un coming-out dépendent des catégories identitaires auxquelles appartiennent ceux qui s'y adonnent. Comme le souligne Walters, le dispositif de dissimulation, utilisé par certains hommes africains-américains, connu du grand public depuis le début des années 2000 sous le nom de *down-low* est une des alternatives à la séquence dominante : placard, coming-out, affirmation d'une identité gay. Selon Walters, présenter l'expérience du placard comme universelle repose sur un présupposé raciste qui fait fi d'autres modalités utilisées, notamment par ces hommes, pour vivre leur homosexualité :

> It is also vital to remember that the closet was not and is not the only way to describe historical forms of gay concealment. […] There are significant differences in how coming out resonates across racial, class, and ethnic lines. The discourse of the "down-low" (a term popularized in the late '90s to describe black men who have sex with men but do not identify as "gay"), for example, demonstrates that "coming out" as a framework for understanding gay identity is already infused with particular racial—if not racist—ways of thinking. So black men who don't declare a gay identity, who have sex with men but also with women, are given their own category (the down-low) that is then demonized as somehow worse, or somehow more

[89] Ross, *op. cit.*, pp. 177-178.

> duplicitous, than white men who do the same thing! And if coming out is also about coming into a gay community and if that gay community is configured as predominantly white, if not racist, well, coming out will then have different import across racial lines. Thus, many scholars have argued that coming out itself is a product not only of (racial, class) privilege (who, for example, can afford to lose jobs, family, support by the act of revelation?), but also of **an outmoded notion of singular and unified identity (here is the "truth" of me)**.[90]

La représentation du placard et celle du *down-low* diffèrent, comme l'affirme Walters. Tandis que les personnages dans le placard, en majorité blancs, tendent à être représentés comme les victimes d'une société homophobe, les hommes noirs qui pratiquent leur sexualité *on the down-low*, sont caractérisés comme fourbes et malhonnêtes.[91] Le traitement de la fluidité de la sexualité des pratiquants du *down-low* rappelle celui qui a longtemps été réservé aux bisexuels. Ils sont parfois réduits aux mêmes stéréotypes, notamment en ce qui concerne leur responsabilité présumée dans l'infection de femmes hétérosexuelles auxquelles ils transmettent le VIH après l'avoir contracté en ayant des rapports non-protégés avec des hommes :

> The discourse around the down-low evidences a desire to understand why black people are so deeply affected by HIV/AIDS and the need to create (and disidentify) with a secretly queer subset of black folks responsible for it all.[92]

Il n'est pas rare que, dans les médias, le dispositif du *down-low* se voie privé de ses spécificités, et rattaché au paradigme du placard, dont il ne serait qu'un prolongement racialisé. À l'épisode 17 de la cinquième saison de *30 Rock* (NBC, 2006-2013), Dotcom cherche à faire passer Jack Donaghy, un des responsables haut placés de NBC, pour gay en lui faisant dire :

> DOTCOM [en aparté] : I'm sick of being disrespected by that man. Sick of it.

[90] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 31 (c'est nous qui soulignons).
[91] Pitt, Richard N., « Downlow Mountain? De/Stigmatizing Bisexuality Through Pitying and Pejorative Discourses in Media », *The Journal of Men's Studies*, Vol. 14, No. 2, 2007, pp. 254-258.
[92] Snorton, Riley C., Nobody is Supposed to Know: Black Sexuality on the Down Low, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 149.

> JACK : Yeah, I was an athlete, very graceful. Sports stories, I got some. […] When I was in Princeton, I played baseball and football, and back then football players went both ways.
> DOTCOM : Really? So you went both ways?
> JACK : Yeah! We all did, it was the 70s.
> DOTCOM : So when you played baseball, were you ever on the DL?
> JACK : Yeah, I was on the DL most of my junior year.
> DOTCOM [en aparté] : DL can mean "disabled list" but it can also mean "down-low", which means secretly gay. Which one was Jack talking about?[93]

La nécessité pour Dotcom d'expliquer le sens du terme *down-low* révèle que le thème, bien qu'abordé dans de nombreux articles de presse au début des années 2000, et dans des talk-shows aussi populaires que celui animé par Oprah Winfrey, n'était pas encore systématiquement connu du grand public.[94] La définition que propose Dotcom rattache en termes explicites le *down-low* au système de dissimulation du placard et à une identité gay, ignorant par là même les comportements bisexuels de la plupart de ses pratiquants. Par ailleurs, le personnage utilise l'expression pour qualifier un personnage blanc, et ainsi ôte au concept son caractère racialement situé.

La dissociation entre homosexualité, en tant que comportement sexuel, et *gayness*, en tant qu'identité culturelle n'est pas manifeste uniquement dans la pratique subculturelle du *down-low*. L'ouvrage de Jane Ward intitulé *Not Gay: Sex Between Straight Men* porte précisément, comme son titre l'indique, sur les comportements homosexuels d'hommes identifiés comme hétérosexuels.[95] Son propos entend, entre autres choses, s'inscrire en faux contre l'assignation systématique au placard que subissent ces derniers lorsque leurs pratiques sexuelles viennent à être connues :

> Still today, the dominant mode of thinking within the disciplines of psychology and sexology—and arguably within the broader culture—is that the sexual content of male heterosexuality is fundamentally different from that of male homosexuality. When heterosexual men do engage in homosexual sex, and if they are not immediately presumed to be in the closet, these practices are treated as momentary aberrations, and a good deal of work goes into explaining why they

[93] *30 Rock*, « Queen of Jordan » (S05E17).
[94] Snorton, *op. cit.*, pp. 1-3.
[95] Ward, Jane, *Not Gay: Sex Between Straight White Men*, New York, NYU Press, 2015, *passim*.

> occurred and why they are misrepresentative of, or discordant with, the true sexual orientation of participants.[96]

L'acronyme MSM (*Men who have Sex with Men*), inventé initialement comme catégorie épidémiologique dans le contexte de la pandémie du SIDA, faisait déjà le constat d'une « homosexualité hétérosexuelle » au moment de sa création dans les années 1990. Le terme a aujourd'hui dépassé les confins du milieu de la prévention sexuelle, et permet de rassembler sous une même étiquette une galaxie d'individus aux identités variées, mais qui ont tous en commun d'avoir des pratiques homosexuelles.

L'épisode 6 de la première saison d'*Insecure* (HBO, 2016—) propose une illustration éclairante du système de pensée auquel Ward fait allusion dans la citation ci-dessus. La caractérisation de Jared laisse penser que celui-ci est hétérosexuel : rien ne signifie le contraire. Molly et lui se fréquentent depuis plusieurs épisodes, ils ont eu de nombreuses conversations et plusieurs rapports sexuels. Alors qu'ils s'apprêtent à dîner, ils engagent le dialogue suivant :

> MOLLY : [I]n college, I made out with a girl at a frat party.
> JARED : See, I'm not mad at that. […] When I was 20, I kind of had a sexual experience like yours.
> MOLLY : What you mean?
> JARED : I messed around with a guy before.
> MOLLY : Wait, you did what?
> JARED : I mean, it was, like, a long time ago. My friend and I were at this party in New York both super drunk, went back to his place and then, you know, and then it just kind of happened.
> MOLLY : What kind of happened?
> JARED : He went down on me.
> MOLLY : So, you're like bi?
> JARED : No, no. Definitely not. I mean, I had never done anything like this before and I knew afterwards it wasn't for me.
> MOLLY : Oh, like… like how long after, though?
> JARED : Like immediately.
> MOLLY : Okay, but like immediately when? And like, was this, like, a one-time thing with this, like, this one guy? Or was it, like, a one-time thing with other guys or… ?

[96] Ward, *op. cit.*, p. 7.

JARED : Molly, one guy, one time. That's it.[97]

Cet échange de répliques constitue quasiment un cas d'école du phénomène de surveillance auquel Ward fait référence. Les soupçons qui font surface lorsque Molly prend connaissance de cette expérience de vie de Jared la poussent à harceler ce dernier de questions. Du fait de cette occurrence isolée, Molly jette également le doute sur son identité hétérosexuelle, et Jared se voit contraint de se justifier, et d'affirmer, non sans insistance, qu'il est bel et bien hétérosexuel.

La scène suivante donne à voir ce que Parsemain nomme « pédagogie constructiviste ». Elle transfère cette notion, issue du domaine de la didactique, à la culture populaire à partir d'une citation de Pearson. Voici les contours qu'elle en définit :

> The representation of multiple viewpoints is not a mere entertainment technique: it is also a fundamental aspect of soaps' constructivist pedagogy. As Pearson (2013) writes: "When an episode tackles a controversial social issue, the diverse range of characters … can voice a diverse range of views rather than simply reflecting the society's dominant assumptions. And since these diverse and sometimes controversial opinions are voiced by familiar and even beloved characters, viewers may be more inclined to consider positions differing from their own."[98]

Après cette interaction avec Jared, Molly demande leur avis à ses amies. À cette occasion, ces dernières exposent chacune leur opinion, et donnent ainsi à voir une pluralité de points de vue, divergents pour certains, dans un dialogue qui mérite d'être cité dans son intégralité :

MOLLY : I have so many questions.
KELLI : Shit, me too!
TIFFANY : Okay, how many times?
ISSA : Did he like it?
KELLI : Okay, did he come? Did they both come?
TIFFANY : Kelli, that's enough.
KELLI : Shit, we're all thinking it.
TIFFANY : Sweetie, you can't keep dating him, he's gay.
MOLLY : Because that totally makes him gay, right?

[97] *Insecure*, « Guilty as Fuck » (S01E06).
[98] Parsemain, *op. cit.*, p. 81.

> ISSA : Bitch, sophomore year, you hooked up with that chick who looked like Lisa Turtle.
> MOLLY : Okay, who didn't?
> TIFFANY : It's different for women.
> KELLI : Okay, you're telling me that once a dude touches a dick, he's gay?
> TIFFANY : Yes.
> KELLI : So it's like straight, straight, straight, straight, straight, straight, straight, straight, Lee Daniels?
> TIFFANY : Yes, it's a double standard. But, oh well, that's how it is.
> ISSA : Okay, bitch, so she's supposed to stop seeing Jared just because he doesn't subscribe to the heteronormative rejection of sexual fluidity?
> KELLI : One women's studies class, and this bitch talk like she doing the spoken word in "Flawless." I love it.
> ISSA : I'm saying why can't Black men explore their sexuality without being labeled gay, or bi, or whatever?
> MOLLY : Because I want my man to be a man.
> ISSA : That's homophobic as fuck, okay? And if Jared were white, you would chalk that shit up to the game.
> KELLI : Preach, why do Black men have to fit in a box and be super masculine all the time? I mean, damn! Can't a nigga get his dick sucked? […]
> MOLLY : Wait, are you telling me that if you found out Lawrence got his dick sucked by some dude way back when, you would still be talking this fluidity shit?
> ISSA : Okay, well, Lawrence likes to cook, you know, and he is very particular about his laundry… So, you know, besides having sex with men, he's kind of the gayest.[99]

Tout d'abord, indépendamment de l'identité revendiquée par Jared dans la scène précédente, Molly n'estime pas crédible que Jared soit effectivement hétérosexuel. Les amies commencent par énumérer une série de critères arbitraires, censés déterminer si les modalités de l'expérience homosexuelle de Jared font de lui un gay, ou non. Tiffany s'empresse d'assigner ce dernier à l'identité gay, et le place *de facto* dans le placard. Puis, la comparaison

[99] *Insecure*, « Guilty as Fuck » (S01E06).

de l'expérience homosexuelle de Molly, dont la confession avait semblé affrioler Jared, et celle de ce dernier fait émerger l'inégalité de traitement des comportements homosexuels chez les femmes et les hommes hétérosexuels. Comme le souligne Ward :

> Feminist sociologists point out that girls and women are given more room to explore gender and sexuality than boys, and are also influenced by a culture that both celebrates the sexual fluidity of female celebrities (Madonna, Britney Spears, Lady Gaga) and depicts lesbianism as an effective means of seducing men. Conversely, boys and men suffer greater gender regulation, have fewer models of male sexual fluidity, and are presumably unrewarded by women for any sexual fluidity they may express. As Rupp and Taylor explain, "men do not, at least in contemporary American culture, experience the same kind of fluidity. Although they may identify as straight and have sex with other men, they certainly don't make out at parties for the pleasure of women."[100]

Ces deux scènes successives témoignent de la surveillance accrue à laquelle sont soumis les hommes qui s'adonnent, ne serait-ce qu'une fois, à des comportements homosexuels. Ils portent l'empreinte indélébile de cette expérience. Par ailleurs, dans ces deux scènes consécutives, Jared ne semble jouir d'aucune autorité sur sa propre identité. Il est l'objet délocuté d'une discussion à propos de son identité. Issa établit un deuxième distinguo lorsqu'elle affirme que l'appréciation de Molly serait différente si Jared était blanc. Nulle mention n'est faite du *down-low*, mais Issa ajoute que ces mêmes comportements chez une personne blanche sont règlementés moins sévèrement :

> I offer this brief overview of the race and gender construction of heterosexuality because it forms the context in which the homosexual sex of heterosexual white men has been elided or exceptionalized within accounts of human sexuality. Already paradigmatic figures of normalcy, white boys and men arguably enter the terrain of sexuality burdened by less suspicion, bolstered by more erotic agency, and attributed greater benefit of the doubt that their sexual constitution is normal.[101]

[100] Ward, *op. cit.*, p. 12.
[101] Ward, *op. cit.*, pp. 59-60.

L'analyse de Ward confirme l'argument d'Issa, et révèle que la sexualité des hommes blancs fait l'objet de moins de suspicion que leurs équivalents racisés. Ensuite, Issa convoque des concepts critiques tirés des études gays et lesbiennes, et de la critique queer lorsqu'elle fait allusion aux notions d'hétéronormativité et de fluidité de la sexualité. L'intervention d'Issa est aussitôt disqualifiée, dans un geste empreint d'anti-intellectualisme. Molly insinue que la prise de position d'Issa est une posture, et que si le petit ami de cette dernière avait fait le choix d'explorer sa sexualité, elle ne tiendrait pas le même discours. Le personnage d'Issa, en mobilisant cet appareillage théorique, a recours à un modèle pédagogique non pas constructiviste mais transmissif : « Transmissive pedagogy, on the other hand, 'is locked into a notion of teaching as information transmission or skills exposition' (Ramsden, 2003, p. 113) ».[102] Enfin, Issa met en lumière les conclusions ouvertement homophobes du raisonnement de Molly, qui associe sexualité entre hommes, identité gay et féminité. Dans son esprit, l'occurrence d'un comportement homosexuel, même unique, prive mécaniquement celui qui s'y adonne de masculinité, qui semble être pour elle un critère de désirabilité. Pour se défendre contre les accusations d'hypocrisie formulées par Molly, Issa tente de faire la démonstration de son ouverture d'esprit en dissociant comportement homosexuel et identité gay d'une manière quelque peu différente. Contrairement aux hommes hétérosexuels qui refusent de s'identifier comme gays, Issa affirme que certains des caractères et des marottes de son concubin méritent qu'il soit identifié comme gay au superlatif. La dissociation entre comportement homosexuel et identité gay n'est, en effet, pas opérée uniquement dans le cas d'individus hétérosexuels qui refusent cette assignation identitaire. *Mutatis mutandis*, c'est également le propos que développe Halperin :

> What this implies is that it is not enough for a man to be homosexual in order to be gay. Same-sex desire alone does not equal gayness. In order to be gay, a man has to learn to relate to the world around him in a distinctive way. Or, rather, homosexuality itself, even as an erotic orientation, even as a specifically sexual subjectivity, consists in a dissident way of feeling and relating to the world. That dissident way of feeling and relating to the world is reflected in gay male cultural practices. Yet, being gay involves more than one's sexual object choice; it encompasses an entire panoply of socially constructed and personally adopted identity characteristics that extend far beyond the strictly physical, sexual practices and desires. On this account, "gay"

[102] Parsemain, *op. cit.*, p. 8.

> refers not just to something you are, but also to something you do. Which means that you don't have to be homosexual in order to do it. […] In principle, if not in actuality, anyone can participate in homosexuality as culture—that is, in the cultural practice of homosexuality. Gayness, then, is not a state or condition. It's a mode of perception, an attitude, an ethos: in short, it is a practice.[103]

Cette dernière remarque d'Issa fait écho à l'analyse de Halperin. D'après elle, certaines des pratiques de Lawrence justifient qu'il puisse être qualifié de gay. Toutefois, les critères qu'Issa énumère ne se rapportent pas tant aux pratiques subculturelles, dont fait état Halperin, qu'à des associations stéréotypées de longue date.

Selon la logique développée par Halperin, un individu aux comportements hétérosexuels pourrait par conséquent revendiquer une identité gay.[104] Certains, comme l'humoriste Kathy Griffin, le font explicitement :

> I have a story for you that I hope will elicit the gay gasp. I hope you're impressed by this. Guess who I spent my birthday with? Cher, motherfuckers! Cher! I'm gonna try to get through this. Alright, look… You have to understand, being a gay man, naturally this has been a dream for me my whole life.[105]

La dissociation de la sexualité des identités met en lumière la fluidité de la première, et la rigidité de ces dernières. L'exemple de Kathy Griffin illustre la conception de Halperin : la légitimité de l'identité proclamée par Griffin repose sur sa connaissance des arcanes de la culture gay, et sa passion pour Cher, une icône gay par excellence. Selon Georges-Claude Guilbert : « Cher is the living goddess of many gays, vying for the title of reigning Regal Diva with Madonna […] ».[106]

À l'inverse des MSM à l'identité hétérosexuelle, dont nous avons traité plus haut, certains hommes hétérosexuels se défont à divers degrés des prescriptions de la masculinité hégémonique. Ils le font souvent en affichant une « façon d'être au monde », selon les termes de Halperin, que d'aucuns pourraient assimiler à la culture gay. Becker désigne ces derniers comme des *queer straights* :

---

[103] Halperin, *op. cit.*, p. 12.
[104] Notons ici que l'ouvrage de Halperin ne traite que de la culture gay masculine, et non de la culture lesbienne.
[105] Griffin, Kathy. *She'll Cut a Bitch*. 2009.
[106] Guilbert, *Gay Icons*, p. 40.

> Television's queer straight guys certainly suggest that the relationship between hegemonic masculinity and (homo)sexuality is shifting. It would be surprising if it weren't, since LGBTQ political activism and **cultural visibility has destabilized elements important to certain heteronormative configurations of gender, desire, and identity.** First, by dismantling much of the power and appeal of the closet and by overturning anti-sodomy laws, gaining marriage rights, and enacting antidiscrimination legislation, the gay rights movement has eroded much of the social stigma associated with homosexuality. In the process, gay rights discourse has helped establish a widespread, if not dominant, construction of (homo)sexuality as genetically determined rather than a choice – a discourse that works in important ways to clarify and stabilize the relationship between gay and straight. If the taboo on homosexuality, the existence of the closet, and an uncertainty about the nature of sexuality have been central to the coercive force of male homosexual panic, such changes would likely alter the regulation of heterosexual masculinity (Becker 2006: 13–36).[107]

Becker explique que le recul du placard et la circulation de théories explicatives essentialistes de l'homosexualité ont donné lieu à une renégociation du régime identificatoire. Selon lui, les discours post-gay et post-placard se recoupent : dans un monde post-gay où l'homophobie est présentée comme le fait exceptionnel d'une poignée d'extrémistes, la nécessité du dispositif du placard ne se justifierait plus. Par conséquent, les personnes LGB n'auraient plus de raison fondée pour ne pas vivre leur identité au grand jour.[108] Donc, un personnage hétérosexuel qui afficherait une affinité particulière pour la culture gay pourrait ne pas voir son identité soumise à l'examen et remise potentiellement en question car, dans cette société, il ne serait plus nécessaire pour les gays de dissimuler leur identité. Ainsi, paradoxalement, l'impression de stabilité des identités hétérosexuelle et gay, rendue possible par les discours essentialistes et le post-placard, ont contribué à tempérer la rigueur des contraintes qui pesaient sur chacune d'entre elles. Lawrence, qu'Issa désigne comme *the gayest*, pourrait être qualifié de façon plus adéquate de *queer straight*.

[107] Becker, Ron, « Guy Love: A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, p. 124 (c'est nous qui soulignons).
[108] Becker, *op. cit.*, p. 127.

Un des arcs narratifs de la deuxième saison de la série *Empire* (Fox, 2015—) fournit un exemple éclairant de ce type de déstabilisation. À l'inverse des comportements homosexuels chez les hommes identifiés comme hétérosexuels, dont traite l'ouvrage de Ward, il existe également des hommes gays qui, bien que refusant de s'identifier comme bisexuels, ont une sexualité hétérosexuelle. À la fin du neuvième épisode, Jamal et Skye échangent un baiser qui ne saurait être décrit comme chaste, et que le magazine *Variety* a qualifié de « choquant ».[109][110] Dans l'épisode suivant, alors que ces derniers partagent un moment d'intimité, Lucious les surprend en faisant irruption dans la pièce. Étonné d'entendre Skye surnommer Jamal *babe*, il lui demande :

> LUCIOUS : Are you hitting that?
> JAMAL : Look, well I'm still gay alright? So don't get weird.
> LUCIOUS : She fixed you.[111]

Les implications homophobes de la métaphore employée par Lucious sont évidentes. Il est intéressant de voir que Jamal s'empresse de réitérer son identité gay. Sa promptitude manifeste la tendance, qu'il semble percevoir dans l'enthousiasme de la première réplique de son père, à voir son fils y renoncer. La représentation de la relation naissante entre Jamal et Skye laisse planer le doute quant à ses modalités. Nous ne savons pas si les rapports des deux personnages sont d'ordre sexuel ou seulement romantique. Le flou de leur relation se voit clarifié dans deux scènes ultérieures :

> SKYE : I saw you talking to that guy at the bar.
> JAMAL : I don't know, I didn't even get his name. You know I adore you, right?
> SKYE : But you're into men, I know.
> JAMAL : I'm sorry.
> SKYE : It's okay. We only hooked up one time. It's not like I thought we were all boo'd up, you know. […] But don't get me wrong, don't get me wrong. It was so beautiful, but I don't want to change you, and I know that you wouldn't feel about a woman the way that you felt about um… Tell me his name again.

[109] Wagmeister, Elizabeth, « 'Empire' Showrunner on Unexpected Guest Stars and That Shocking Kiss », 25 novembre 2015, <https://variety.com/2015/tv/news/empire-alicia-keys-jamal-skye-kiss-rosie-o-donnell-season-2-episode-9-recap-1201648360/> (consulté le 10 octobre 2020).
[110] *Empire*, « Sinned Against » (S02E09).
[111] *Empire*, « Et tu, Brute? » (S02E10).

JAMAL : Michael. No I wouldn't.[112]

Cette interaction des deux personnages réaffirme l'identité gay et l'homosexualité de Jamal. À ce stade, le sémantisme du verbe *hook up*, employé par Skye, maintient toutefois l'ambiguïté du rapport qu'ils ont entretenu en laissant entendre que leur relation n'a peut-être pas été seulement platonique. Cet arc narratif succède au coming-out public de Jamal, à la suite duquel il est sollicité par Jameson Henthrop. Ce dernier souhaite faire la promotion de la carrière de Jamal en tant qu'artiste gay. Lorsque Jameson a connaissance de la relation de Skye et Jamal, voici le discours qu'il lui tient :

> JAMESON : I thought you were gonna push to help our cause.
> JAMAL : Of course, however I can.
> JAMESON : I'm not really sure if we want you to. How's Skye? Heard about that. […] If the press gets it, you're gonna give fuel to every politician that says being gay is a choice. They're gonna look at Jamal Lyon and say, "hey, the gay icon can choose to sleep with women whenever he wants."
> JAMAL : Yeah, well I'm still gay, so…[113]

Les propos de Lucious trouvent un écho inattendu dans ceux de Jameson. Tous deux tentent de priver Jamal de son identité gay dans des buts différents. Celui-ci se voit une fois encore contraint de réitérer son affiliation identitaire avec l'énoncé performatif « I am gay », car l'identité stable qui s'était matérialisée au moment de son coming-out s'effrite, aux yeux de ces deux personnages que par ailleurs tout oppose, du fait de sa relation avec Skye.

L'argumentaire de Jameson trahit sa préoccupation de promouvoir une image « positive » des gays. Selon sa logique, cette représentation passe par l'affichage d'une identité stable, qui accrédite les discours essentialistes et réfute les stéréotypes homophobes. Le souci de prendre le contrepied de ces préjugés astreint donc Jamal à devoir se conformer à un script contre-identificatoire présenté comme une négation de la fluidité des rapports humains, d'ordre sexuel mais pas seulement. Comme c'était le cas des hommes identifiés comme hétérosexuels lorsque leurs comportements homosexuels venaient à être découverts, Jamal se voit, lui aussi, contraint de justifier les fluctuations de son désir et plus généralement de ses inclinations auprès de son père homophobe mais aussi auprès d'un activiste gay. Ces

[112] *Empire*, « Et tu, Brute? » (S02E10).
[113] *Empire*, « Death Will Have His Day » (S02E11).

dialogues témoignent de la ténacité et de la sévérité du régime disciplinaire d'assignation à une identité fixe.

La série *Now Apocalypse* (Starz, 2019—) réalisée par Gregg Araki donne également à voir un personnage gay qui, tout en revendiquant une identité gay stable, affirme avoir des relations sexuelles avec des femmes en ces termes :

> ULYSSES : Fucking, sucking, handjob, rimming, ass-stuff, fingering, nipple-play, then double it because of course you can give and receive. So, what is it, like 12? Maybe you count making out, so it's like 13. So let's say like 15. […] Of the 15 or so items on the gay sex menu, I'm into most all of them. But there's two things you can only do with a girl.
> CARLI : Fucking a vag, and eating one.
> ULYSSES : And I genuinely enjoy both. Especially fucking a pussy. It is not at all like fucking an ass. It's a totally different sensation.
> CARLI : It's the only hole that was designed to accommodate a cock.
> ULYSSES : Exactly. But I'm still naturally so much more attracted to guys, so it doesn't even make me bi. It's just like every once in a while, you know, I like to order off the menu.[114]

La date de diffusion de cet épisode est ultérieure au bornage chronologique de ce travail de recherche, par conséquent nous ne l'analyserons pas en détail. Toutefois, ce dialogue illustre expressément ce phénomène de dissociation des comportements sexuels et des identités supposées en découler. Gregg Araki célébrait déjà la fluidité et l'indétermination de la sexualité et des rapports affectifs dans ses premiers films comme *The Doom Generation* (Araki, 1995) ou *Nowhere* (Araki, 1997). Dans une interview, il explique la nécessité contextuelle des identités gay et lesbienne comme bannières de ralliement politique, mais insiste sur leur inadéquation pour saisir la complexité des relations humaines :

> [The idea that identity labels fail to capture the fluidity of human sexuality] is a theme that I've been very interested in. Some of my earlier movies, particularly *Doom Generation* and *Nowhere*, were rooted in this idea—that sexuality is a gray area and, for a lot of people, it's about experience and not so much about labels and categories. I don't want to discount the importance of identity politics. […] I mean if you're talking to a Sarah Palin Republican, obviously

[114] *Now Apocalypse*, « She's Lost Control » (S01E06).

> it's important to come out and say, "I'm gay" and be confrontational about it, but I feel if like you're talking to a sophisticated audience that is "on our side" [laughs] at that point you're able to open up questions of what is gay, what is straight and what is the need for naming what people experience.[115]

La manifestation la plus récente de cette fluidité identitaire est probablement l'émergence d'identités nouvelles comme pansexuel.le ou omnisexuel.le.[116] Ces personnages sont encore rares dans les séries télévisées, même récentes. Ambrose, le cousin de Sabrina Spellman dans *The Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018—) affiche une sexualité indéterminée : il couche avec des femmes et des hommes de façon indifférenciée sans jamais revendiquer d'étiquette identitaire. La fluidité de la sexualité d'Ambrose a mené certains spectateurs à identifier le personnage en tant que bisexuel,[117] ce qui a provoqué l'ire d'autres fans, qui estiment quant à eux qu'il est pansexuel.[118] Au bout du compte, dans une interview accordée au magazine *Mic*, l'acteur Chance Perdomo, qui incarne Ambrose dans la série, aura dissipé tout malentendu en catégorisant son personnage comme pansexuel.[119] L'émergence de ces nouvelles identités doit-elle se comprendre comme le redéploiement d'un régime identificatoire, ou bien comme une déstabilisation supplémentaire des dispositifs d'assignation à l'identité fondés sur une association étroite de l'identité de genre, la sexualité, et la « sensibilité » culturelle.[120] Par ailleurs, ces identités peuvent-elles se concevoir comme

[115] Knight, Richard, « Gregg Araki on Queer Cinema and Sexual Identity », 16 février 2011, <http://www.windycitymediagroup.com/lgbt/MOVIES-Gregg-Araki-on-queer-cinema-and-sexual-identity/30598.html> (consulté le 10 octobre 2020).

[116] Le sémantisme de ces deux termes est extrêmement proche. Le site dictionary.com les distingue selon le critère suivant : les individus omnisexuels sont attirés par tous les genres (y compris par les personnes non-binaires, ou genderqueers, ce qui les distingue des bisexuel.les), tandis que l'identité pansexuelle ne considère pas le genre d'un individu comme critère déterminant dans leur choix de partenaires. Cette dernière est parfois qualifiée « d'aveugle au genre » (*gender-blind*). <https://www.dictionary.com/e/gender-sexuality/omnisexual/>

[117] Le site bi.org le catégorise comme bisexuel : <https://bi.org/en/bi-characters/ambrose-spellman> (consulté le 10 octobre 2020).

[118] L'utilisateur « posi-pan », quant à lui, soutient sur son tumblr qu'il est pansexuel : <https://posi-pan.tumblr.com/post/179485616627/aggressive-reminder-that-ambrose-spellman-is> (consulté le 10 octobre 2020).

[119] Katz, Evan Ross, « Chance Perdomo Talks Exploring Pansexuality and Feminism in Netflix's New 'Sabrina' » <https://www.mic.com/articles/192110/chance-perdomo-netflixs-new-chilling-adventures-of-sabrina-interview-pansexuality-feminism> (consulté le 10 octobre 2020).

[120] L'expression « gay sensibility » est un élément de langage fréquemment utilisé, depuis l'essai de Susan Sontag « Notes on Camp » de 1964, y compris dans des ouvrages universitaires, pour faire référence au camp ainsi qu'à cette « façon d'être au monde » soi-disant singulière des hommes gays. Son emploi a été critiqué pour ses implications essentialistes. La théorie développée par Halperin dans *How to be Gay* est novatrice car, tout en reconnaissant le caractère distinctif d'un ensemble de « pratiques subculturelles gays », dont il définit des contours estompés et mouvants, il présente ces dernières non pas comme l'expression d'une sensibilité essentielle, mais en propose une étiologie sociale. Nous utilisons « sensibilité » ici pour désigner l'affinité culturelle de certains hétérosexuels pour la culture gay et certaines de ses pratiques.

telles selon les mêmes modalités que « hétérosexuel » ou « gay » ? Existe-t-il des cultures omnisexuelle, pansexuelle, ou même bisexuelle, au même titre qu'il existe des cultures gay et lesbienne identifiées, et dont de nombreux ouvrages traitent en les nommant expressément (une simple recherche dans amazon.com pouvant en témoigner) ? Sans doute la visibilité nouvelle de ces identités contribuera-t-elle à répondre à cette question.

En conclusion, le placard et son corollaire, le coming-out, sont tous deux des dispositifs fondés sur la dissimulation ou l'affirmation d'une identité gay fixe et stable. Par conséquent, les séries de l'ère du placard tendaient à agréger artificiellement une grande variété d'identités. Les bouleversements engendrés par l'effritement du paradigme du placard auront contribué à déstabiliser cette illusion d'unicité. Ce schéma de représentation monolithique dénote également un parti-pris hétérocentrique. En effet, cette « identité gay » au singulier a longtemps vu sa complexité occultée car elle était avant tout définie selon ce qui la distinguait, ou la rapprochait, de l'identité hétérosexuelle, et n'était pas envisagée pour elle-même. Ce biais hétérocentrique continue de sous-tendre un certain nombre de représentations post-placard. C'est à présent sur ce sujet que nous allons concentrer notre analyse.

III. 2. Post-placard et biais hétérocentrique

III. 2. a) *Narrowcasting*, *dualcasting*, *multicasting* : contenus gays et publics-cibles

Avant d'aborder la dimension proprement textuelle de ce biais hétérocentrique, nous allons tâcher de nous intéresser à son pan institutionnel. Au risque d'enfoncer une porte ouverte, nous rappellerons que le public américain se compose en grande majorité de spectateurs hétérosexuels. Un sondage d'opinion mené en 2017 par l'entreprise Gallup a estimé à 4,5% de la population générale le nombre de citoyens américains adultes identifiés comme LGBTQ+.[121] Parmi les hommes de 18 à 30 ans, la même année, une enquête menée par la société Kantar TNS a montré que 7% des sondés se définissait comme homosexuels, tandis que 4% se définissait comme bisexuels.

La dimension commerciale du média télévisuel est admise plus ouvertement que celle du cinéma, qui jouit d'une aura de prestige artistique que les puristes peinent à reconnaître au petit écran.[122] Un des arguments proposés par Becker pour expliquer l'augmentation soudaine et significative du nombre de personnages gays dans les séries diffusées par les *networks* porte sur un changement de stratégie opéré par ces derniers en matière de ciblage de publics. En effet, les *networks* ont progressivement abandonné le recours aux statistiques démographiques, trop vagues, au profit du *narrowcasting*, rendu possible par le traitement de données par informatique (*computerization*).[123] Le recueil de ces données a permis le passage définitif d'un marketing de masse à un marketing de niche.[124] Malgré ce changement de stratégie marketing, et la volonté affichée des *networks* de courtiser des publics plus segmentés que jamais, le segment le plus convoité n'était pas si étroit que l'on pourrait l'imaginer :

> Audiences now broken down by race, class, gender, and especially age became the new currency for the economy of network television, and the audience most in demand by advertisers was upscale adults 18 to 49. As a result, the face of prime time changed. By the mid-1990s,

[121] Newport, Frank, « In U.S., Estimate of LGBT Population Rises to 4.5% », 22 mai 2018, < https://news.gallup.com/poll/234863/estimate-lgbt-population-rises.aspx> (consulté le 5 octobre 2020).
[122] Nous employons cette périphrase pour faire référence à la télévision, et non aux écrans de smartphone pour lesquels elle est parfois utilisée.
[123] Becker, *op. cit.*, pp. 84-85.
[124] *Ibid*.

> programs designed to appeal to a broad audience (family sitcoms like *Home Improvement* and *Full House*) or that tended to skew older (*Murder, She Wrote*, *Matlock*, *Diagnosis Murder*) were out of fashion. Edgy, ironic shows geared to specific adult tastes—shows that pushed the envelope of TV content and style—got all the buzz, dominated the networks' development seasons, and won plum schedule positions. Such changes were symptomatic of large-scale transformations in the business of network television.[125]

Bien que la stratégie de ciblage des publics ait évolué, et que l'accès à des informations plus précises que jamais à propos de l'identité des spectateurs ait permis de voir s'imposer le recours à la pratique du *narrowcasting*, le segment le plus convoité de l'audimat est demeuré les 18-49 ans.

Selon Becker, pour parvenir à attirer leur cœur de cible, les *networks* ont commencé à diffuser de nouvelles séries, qui se caractérisent par leur caractère quelque peu transgressif (*edginess*). La généralisation de ces programmes qualifiés d'*edgy* marque la neutralisation d'une des différences qui avaient longtemps séparé les contenus du câble, de ceux des *networks* :

> Among the most noticeable trends was the use of sex, nudity, violence, *risqué* language, and cutting-edge visual style to make a program "edgy"—one of the buzzwords of the era. If cable was luring away 18-to-49 year olds with R-rated content, the argument went, the networks had no choice but to follow suit.[126]

Face à la baisse de popularité de programmes jugés trop consensuels, et dans un contexte de relâchement des contraintes exercées par les organes de censure, entre autres avec l'abrogation de la politique de diffusion de contenus tous-publics aux heures de grande écoute (*Family-Viewing Time*) en 1977, ou bien la fin du *Television Code of Practices* en 1983, les *networks* ont changé leurs choix de programmation pour affronter la concurrence de l'industrie du câble. Dans le but de conquérir ce segment du public, la politique de LOP (*least-objectionable programming*) menée par les *networks* depuis leur création, et caractéristique de l'époque du marketing de masse a été abandonnée au profit d'une autre stratégie axée, quant à elle, sur la diffusion de contenus jugés provoquants par certains, à la

[125] Becker, *op. cit.*, p. 80.
[126] Becker, *op. cit.*, pp. 98-99.

mesure de ceux diffusés sur les chaînes du câble.[127] L'homosexualité, dont la représentation s'est généralisée à cette époque dans l'ensemble du paysage télévisuel était considérée comme un de ces contenus « osés ». L'attribution à la représentation de l'homosexualité de ce potentiel jugé subversif par de nombreuses associations conservatrices témoigne d'un biais hétérocentrique.[128] En effet, une telle appréciation de ces programmes est empreinte de subjectivité. Ces contenus sont présentés comme « provocants » uniquement parce que le public-cible de ces programmes est hétérosexuel. Becker désigne ce public sous l'acronyme SLUMPY, nous y avons déjà fait référence. Il affirme que, pour ces spectateurs citadins de classe moyenne supérieure, la consommation de ces produits culturels avait pour fonction notoire de leur permettre d'afficher une ouverture d'esprit compassée : « As it came to be constructed in the 1990s, homosexuality was a particularly pragmatic fit for those looking to find an affordable politics of multicultural tolerance ».[129] Becker fait référence en termes explicites à ce biais hétérocentrique, qui caractérise la plupart des représentations de l'homosexualité au cours de la décennie :

> This strong heterocentric bias was overdetermined by an industry that used gay material to target an audience envisioned as straight; by textual conventions that privileged lead (i.e., heterosexual) characters; by straight viewers who seemingly demanded heterosexual entry points into gay-themed narratives; and by a political culture that continually and explicitly reaffirmed heterosexuality's centrality at a time when multiculturalism and gay rights threatened to dislodge it.[130]

La logique qui a sous-tendu le déclin des pratiques de censure, que nous avons mentionné plus haut, et la familiarité croissante des spectateurs américains avec certains contenus qui auraient été considérés comme obscènes quelques décennies auparavant, ont permis un changement dont Parsons, dans son étude approfondie de l'industrie du câble, fournit une explication ambivalente :

> Much of the change [about the perception of TV programming once deemed "problematic"] could be accounted for by the mysteries of

[127] Ibid.
[128] Notons ici que le terme « homosexualité » ne renvoie pas à la représentation de scènes de sexe gay dans les émissions diffusées sur les *networks*. Les scènes de sexe entre hommes, relativement chastes à l'origine par ailleurs, n'y feraient leur apparition véritablement que bien plus tard, au début des années 2010. Dans ces programmes, il ne s'agit ici que de la simple mention de l'homosexualité, ou de la représentation d'un personnage gay dont la sexualité n'est pas montrée.
[129] Becker, *op. cit.*, p. 129.
[130] Becker, *op. cit.*, p. 182.

> changing cultural values, but much was also driven by the demands to seek new and lucrative specialty markets, the launch of several gay-themed channels being but one example.[131]

Antoine Servel situe « l'avènement du marché rose » au début des années 1990.[132] C'est également le constat que dresse Katherine Sender dans son ouvrage intitulé *Business, Not Politics: The Making of the Gay Market*.[133] Parsons attribue autant l'émergence des chaînes gays à l'évolution des mœurs de la société américaine, qu'à des considérations purement économiques justifiées par le krach financier de 1987.

> Le krach financier de 1987 entraîna une récession aux États-Unis entre juillet 1990 et mars 1991. […] La récession a modifié la mentalité des entreprises. Elles se sont interrogées sur le choix de leurs intérêts principaux : économiques ou politiques. Très rapidement, il leur est apparu qu'il était tout à fait possible de se rapprocher d'un groupe cherchant une avancée dans ses droits civiques sans pour autant que cela ne ternisse leur image.[134]

C'est donc dans le contexte de l'émergence de dollar rose que l'idée d'une chaîne destinée avant tout à des spectateurs LGBTQ+ est apparue comme économiquement viable. Comme nous l'avons évoqué dans un sous-chapitre précédent, une série comme *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (Logo, 2007-2009), diffusée sur une telle chaîne, a pu se défaire du parti-pris hétérocentrique de la plupart des séries diffusées sur les chaînes des *networks*, et même sur celles du câble. La série ne s'est, par exemple, pas vu contrainte d'expliciter les références culturelles LGBTQ+ que des spectateurs hétérosexuels n'auraient pas saisies.[135] Si une chaîne comme Logo a pu s'extraire d'un schéma de représentation hétérocentrique, il lui a néanmoins été reproché de cibler un public avant tout blanc et de classe moyenne à supérieure.[136] À ce jour, trois chaînes spécifiquement gays ont vu le jour aux États-Unis : Q Television Network (2005-2006), Logo (2005—) et Here TV (2002—). Il est possible de voir la création de ces trois chaînes comme une des manifestations institutionnelles du phénomène post-placard. Bien que strictement circonscrites, ces chaînes

[131] Parsons, *op. cit.*, p. 693.
[132] Servel, Politiques Identitaires LGBTQ Et Capitalisme : Histoires Croisées du Marché Gay et de l'Activisme aux États-Unis [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, p. 55.
[133] Sender, Katherine *Business, not Politics: The Making of the Gay Market*, New York, Columbia University Press, 2004, passim.
[134] Servel, *op. cit.*, p. 89.
[135] Kies, *op. cit.*, p. 257.
[136] Kies, *op. cit.*, p. 258.

ont malgré tout réalisé une percée significative dans le régime de visibilité relative du début des années 2000. Seules Logo et Here TV demeurent en activité. Dès leur création, certains ont mis en doute la viabilité économique à long terme de telles entreprises. L'échec relatif de ces chaînes est multifactoriel. Tout d'abord, la plupart de ces chaînes ont adopté un modèle économique hybride. Elles généraient leurs recettes grâce à la diffusion de contenus publicitaires, mais également en faisant payer à leurs abonnés des frais de souscription mensuels.[137] L'étude de la viabilité de ces chaînes s'est largement fondée sur le mythe, particulièrement répandu à l'époque, d'une communauté LGB majoritairement composée d'individus fortunés, tout particulièrement les hommes gays.[138] Il a été prouvé depuis que les conclusions des études qui avaient forgé ce mythe sont erronées.[139] La trajectoire de ces deux chaînes, bien qu'elle semble similaire au premier abord, mérite que l'on s'y attarde un instant. Logo, comme Here TV, diffusent dorénavant leurs contenus sur la plateforme de vidéos en ligne YouTube, toutefois, hormis à cet égard, le destin des deux chaînes ne saurait souffrir la comparaison.[140] Logo, qui avait élaboré son image de marque en se présentant comme chaîne gay a effectué un revirement stratégique majeur en matière de programmation. Alors que jusqu'alors, Logo avait ciblé en priorité un public gay et lesbien, la chaîne a annoncé qu'elle allait désormais privilégier une programmation plus généraliste en invoquant la justification suivante :

> Based on that research, Logo executives have concluded that while most gays and lesbians do not hide their sexuality (52 percent), most also do not prefer living and socializing in exclusively gay and lesbian communities. "Culturally, we're past the tipping point. For gays and lesbians, it's part of who they are, but they don't lead with it, because many are leading fully integrated, mainstream lives," said Lisa Sherman, executive vice president of Logo.[141]

Cet argument est explicitement empreint de l'esprit post-placard, et post-gay. Faisant le constat contestable de l'avancement du processus d'assimilation des gays et des lesbiennes à

[137] Freitas, *op. cit.*, p. 223
[138] *Ibid*.
[139] Badgett, Lee, *Money, Myths, and Change: The Economic Lives of Lesbians and Gay Men*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, *passim*.
[140] Goldberg, Lesley, « Logo Founder Launching Gay-Themed YouTube Channel With Slate of 10 Originals », 3 décembre 2012,
<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/logo-founder-launching-gay-themed-youtube-channel-396286> (consulté le 5 octobre 2020).
[141] Carney, Brian T., « Logo Broadens Programming », 1er mars 2012,
< https://www.washingtonblade.com/2012/03/01/logo-broadens-programming/> (consulté le 5 octobre 2020).

la société *mainstream*, Sherman omet d'expliquer ce choix par la présence accrue de personnages gays à travers l'ensemble du paysage télévisuel, et qui constituent un forme de concurrence. Il ne fait aucune mention des motivations économiques qui justifient ces choix de programmation plus généralistes, autrement dit plus hétérosexuels :

> In 2012, Logo announced a shift in its programming strategy away from explicitly LGBT-themed content and toward what it called "lifestyle programming" (Ciriaco). Its lineup, as mentioned previously, began to feature reruns of popular sitcoms such as *The Golden Girls* and *Roseanne*, both of which are also rerun on several other cable networks. Notably, both series feature LGBT-identified secondary characters and, at the time they originally aired, challenged representations of sexualities on television; both also have tremendous queer followings. However, neither series was created by the LGBT community for the LGBT community, as had been the case with Logo's original programming […] Rather than offering programs that explicitly depict the LGBT community, Logo now primarily broadcasts "straight" series that have historically appealed to members of the LGBT community.[142]

Nous rappellerons ici que Showtime, qui ne saurait être comparée à Logo dans son modèle économique, avait également modifié l'orientation de *Queer as Folk* avant le début de sa quatrième saison en 2004 dans le but de cibler un public « plus large » selon Robert Greenblatt, président de la chaîne à l'époque, et en particulier pour satisfaire ce qu'ils imaginaient être les attentes d'un public composé de plus en plus de femmes hétérosexuelles.[143]

Here TV, qui diffuse désormais également l'intégralité de ses contenus via la plateforme YouTube a, *a contrario*, a adopté une approche tout à fait différente de celle de Logo. L'accès aux contenus de la chaîne n'est possible qu'en s'acquittant de frais d'accès. Alors que Logo privilégie dorénavant la rediffusion des émissions généralistes dont les gays et les lesbiennes sont particulièrement friands et a cessé la création de ses propres contenus, Here TV continue de diffuser les programmes de sa production.[144] En réaction au virage opéré

[142] Kies, *op. cit.*, p. 258.
[143] Les propos de Robert Greenblatt sont cités dans Sweeney, Gael, « Beyond Golden Gardenias: Versions of Same- Sex Marriage in Queer as Folk », Kylo-Patrick R. Hart (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*. Jefferson, McFarland, 2016, p. 76.
[144] Kies, *op. cit.*, p. 259.

par Logo, Here TV s'est autoproclamé : « America's Only Gay Network ».[145] En revendiquant fièrement son identité gay, Here TV adopte une stratégie inverse à celle de Logo. Logo avait motivé son changement d'orientation en mobilisant une rhétorique post-gay ; Here TV réaffirme la nécessité d'un espace télévisuel délimité selon des critères identitaires. Selon Kies, les programmes diffusés par Here TV se distinguent des images et récits infléchis par le biais hétérocentrique susmentionné dans la façon dont ils représentent le sexe gay.

> While traditional broadcast networks tend to deny open expressions of gay sexuality, cable channels, in contrast, depict gay sex, sometimes quite vividly. Because network television is restricted with regard to language use, sex, and violence, cable and premium cable channels often expressly include these elements in order to attract audience members with their "transgressive" content. […] Among the members of that elite audience are individual viewers who identify as LGBT; however, with few exceptions, what is termed "quality TV" on premium cable does not deliberately target members of the LGBT community. **Depictions of gay sex in premium cable series differ from those in series for Here TV in terms of the intended viewer for whose gaze that sex is filmed.**[146]

Kies rappelle que le public-cible des chaînes premium du câble, comme celui des *networks*, est majoritairement hétérosexuel. Même une série comme *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005), qui a été louée pour avoir représenté pour la première fois des scènes de sexe gay de façon aussi explicite, a aussi activement utilisé le caractère novateur et résolument « transgressif » de ces représentations comme argument de vente et technique de commercialisation. Cette stratégie de marketing est connue sous le nom de *shock advertising* (parfois condensé en mot-valise : *shockvertising*) :

> A shock advertising appeal is generally regarded as one that deliberately, rather than inadvertently, startles and offends its audience (Gustafson and Yssel, 1994; Venkat and Abi-Hanna, 1995). Offense is elicited through the process of norm violation, encompassing transgressions of law or custom (e.g., indecent sexual references, obscenity), breaches of a moral or social code (e.g.,

[145] *Ibid*.
[146] Kies, *op. cit.*, pp. 261-262 (c'est nous qui soulignons).

> profanity, vulgarity), or things that outrage the moral or physical senses (e.g., gratuitous violence, disgusting images) […] It is the norm violation aspect of the shock appeal that is assumed to underlie its ability to break through advertising clutter and capture the attention of a target audience who then listens and acts on the related message.[147]

Selon ce procédé, le caractère potentiellement polémique d'un produit culturel peut devenir un atout, en particulier auprès de spectateurs en quête de contenus qu'ils considèrent « subversifs », et dont la consommation leur permet d'affirmer la modernité supposée de leur identité. La spectacularisation du sexe gay dans *Queer as Folk* rappelle ainsi que ses modalités de représentation sont pensées sinon en premier lieu, en tout cas à un degré que l'on ne saurait sous-estimer, pour un public hétérosexuel. La comparaison, certes limitée, avec l'échec commercial de *Looking* (HBO, 2015-2016), qui a opté pour une représentation de la sexualité entre hommes plus sobre que *Queer as Folk*, suggère qu'un traitement moins sensationnaliste du sexe gay et moins empreint de ce même esprit soi-disant transgressif s'avérerait moins efficace pour attirer un public hétérosexuel. La remise en cause du parti-pris hétérocentrique par *Queer as Folk* sur une chaîne regardée par un public en majorité hétérosexuel a été qualifiée « d'homovoyeurisme ».[148] Dans son analyse, Sheri avance qu'en construisant un monde homocentrique, le récit place les spectateurs hétérosexuels dans une position de visionnage homovoyeuriste, qui leur permet de s'adonner à un processus d'identification protéiforme :

> The homovoyeur may identify along intersecting lines of sexual orientation, gender, social constraints/privileges, or class to name but a few. Or the homovoyeur may escape into a fantasy role, imagining themself as the Other to whom they have no identification whatsoever.[149]

Sheri ne confère au terme d'homovoyeurisme aucune connotation négative, mais elle insiste sur la manière dont la série conforte une logique de distinction des identités gay et hétérosexuelle, présentées comme étanches, notamment en ayant recours à des stéréotypes

[147] Darren W. Dahl, Kristina D. Frankenberger and Rajesh V. Manchanda (2003). « Does It Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students », *Journal of Advertising Research*, No. 43, No. 3, pp. 268-269.
[148] Sheri, « Becoming the Homovoyeur: Consuming Homosexual Representation in *Queer as Folk* », *Social Semiotics*, Vol. 19, No. 3, 2009, pp. 275-291.
[149] Sheri, *op. cit.*, p. 281.

aisément reconnaissables.[150] La notion d'homovoyeurisme qu'elle développe ici est donc ambivalente car tout en affichant cette logique de distinction identitaire rigide, elle permet une grande agentivité identificatoire des spectateurs hétérosexuels. Si *Queer as Folk* se départit dans une certaine mesure du biais hétérocentrique des séries généralistes, y compris sur le câble, l'on ne peut affirmer qu'elle réserve pour autant aux spectateurs hétérosexuels une place périphérique. Cette problématique renvoie à une des contradictions vraisemblablement inextricables de la visibilité LGBTQ+ dans des espaces télévisuels investis par un regard majoritairement hétérosexuel. Cette question se pose moins sur les chaînes gays. Kies affirme au contraire que Here TV privilégie, dans les scènes de sexe qu'elle représente, le regard des spectateurs gays :

> In contrast to broadcast television's fear of depicting gay sex and premium cable's exploitation of women's nudity, series on Here TV often depict gay men with healthy sexual appetites and active sex lives. Full frontal male nudity and depictions of non-monogamous sex are common and clearly intended for the gay male gaze.[151]

En effet, selon Kies, les scènes de sexe montrées sur certaines chaînes du câble dans les séries dites « de qualité » (*quality-TV series*) tendent à aliéner les spectatrices hétérosexuelles en privilégiant le regard des hommes hétérosexuels, en particulier en matière de représentation de la sexualité :

> Television critics and bloggers have noted that the series most often praised as being "quality" series, or part of the current "Golden Age" of television, are the ones that feature retrograde patriarchs, such as *The Sopranos* (1999-2007) and *Mad Men* (2007-2015), and are typically aimed at male audiences. […] In addition to ostracizing female audiences, "quality TV" on cable ostracizes queer audiences for whom the voyeuristic gaze onto the nude female body is untitillating or perceived as problematic.[152]

Kies met en relief les biais hétérosexiste et androcentrique des images diffusées dans les séries dites « de qualité ». À l'inverse, Here TV, dont les programmes ne remplissent pas les critères requis pour se voir catégoriser comme séries de qualité et qui, pour l'anecdote, affiche publiquement sa préférence à employer des acteurs ouvertement gays, fait la part belle aux

[150] Sheri, *op. cit.*, pp. 285-288.
[151] Kies, *op. cit.*, p. 263.
[152] Kies, *op. cit.*, p. 262.

images de corps d'hommes (souvent les mêmes) et donne à voir des scènes de sexe gay dont les modalités se distinguent résolument de celles selon lesquelles elles ont le plus souvent tendance à être représentées sur les chaînes non-gays :

> Whereas sex between men in "quality television" is rarely portrayed as "anything but an act of violence" (Mueller 11), sex between men in gay television is intentionally for the gay male gaze. Nude male bodies must be smooth, muscular, and tan; they exhibit the same level of perfection and lack of diversity as women's bodies on premium cable.[153]

Les corps de ces hommes gays correspondent presque immanquablement aux critères de beauté canoniques, et ceux qui les habitent tendent à afficher une masculinité tout aussi conventionnelle. La représentation et l'érotisation de ces corps permet de cibler non seulement un public d'hommes gays, mais aussi de femmes hétérosexuelles. Susan Bordo analyse les images de corps d'hommes considérés comme conventionnellement masculins et désirables, et écrit qu'ils permettent notamment aux annonceurs de courtiser une clientèle diversifiée.[154] Cette stratégie de ciblage multiple est employée de façon notoire par la chaîne du « câble basique » Bravo. Cette dernière a historiquement été une des chaînes à diffuser le plus de contenus gays, mais s'est aussi employée à se créer une image de marque ouvertement *gay-friendly*, ce qui lui a valu de se faire étiqueter comme : « the *de facto* gay channel ».[155] Cité dans l'article de Sender, Jeff Gaspin, président de la chaîne à l'époque, affirme que Bravo n'est pas une chaîne gay, et que le segment d'audience ciblé en premier lieu et privilégié par les annonceurs est en réalité un public de femmes âgées de 18 à 49 ans.[156] En effet, le public gay est plus difficile à « vendre » aux annonceurs, car les chiffres de l'audimat ne prennent pas en compte le critère de l'identité sexuelle, et parce qu'à en croire les statistiques, ce public représente une part de marché nettement moins substantielle.[157] En pratique, si le cœur de cible de la chaîne est prioritairement celui que nous venons de mentionner, les hommes gays ne les suivent pas de loin. Cette stratégie de « ciblage dual » a été désignée par Sender sous l'appellation *dualcasting*. Selon cette approche, la fonction primordiale des contenus gays consiste donc à séduire au premier chef un public de femmes

[153] Kies, *op. cit.*, p. 265.
[154] Bordo, Susan, *The Male Body*, New York, Farrar , Straus and Giroux, 1999, pp. 181-182.
[155] Sender, Katherine, « Dualcasting: Bravo's Gay Programming and the Quest for Women Audiences », Banet-Weiser, Chris, Freitas (dir.), *Cable Visions: Television Beyond Broadcasting*, New York, NYU Press, 2007, p. 309.
[156] Sender, *op. cit.*, p. 307.
[157] *Ibid*.

hétérosexuelles, et témoigne ainsi d'un parti-pris ouvertement hétérocentrique. Les propos de Gaspin permettent de mettre à mal une préconception très répandue, en particulier parmi les partisans de la représentation « positive », et qui accrédite l'idée selon laquelle l'intérêt des spectateurs tend à se limiter aux contenus dans lesquels ils sont directement représentés :

> Understanding why gay and lesbian viewers were only a secondary target for Bravo's gay-themed offerings is an easier task than understanding why women are a primary target. Why produce gay-themed programming if you are not primarily interested in reaching gay audiences? This strategy seems to go against a common-sense assumption that people watch shows that portray people somewhat like them—that there is a direct, if aspirational, identity connection between audiences and characters. When Bravo produced shows that featured gay men, it went against this assumption and instead tapped into long-standing associations both between gay men and sophisticated consumption and between gay men and heterosexual women in order to appeal to a sizable female audience.[158]

Par ailleurs, cela fait écho à l'argument que nous avons développé dans le sous-chapitre précédent concernant l'affinité culturelle de certains individus hétérosexuels pour la culture gay. Il ne s'agit pas d'un phénomène récent en ce qui concerne les femmes hétérosexuelles, comme le souligne Sender, mais dans le contexte de déstabilisation croissante des identités et des comportements sexuels, il n'est pas impossible d'imaginer un avenir dans lequel les contenus gays puissent être utilisés pour courtiser d'autres publics.

Plus de dix ans plus tard, les propos de Gaspin se voient réitérés par Andy Cohen, une des figures de proue de la chaîne depuis le début des années 2000, lorsque celui-ci déclare :

> Since the mid-2000s, the press has frequently referred to Bravo as the "de facto gay channel" because of the style of its shows and its consistent incorporation of lesbian and gay people in its reality programming. Yet the network disagrees with this label; rather than being a "gay channel," Cohen said, Bravo has a "gay sensibility": "I would say we're gay without necessarily having to come out of the closet."[159]

[158] Sender, *op. cit.*, p. 309.
[159] Himberg, *op. cit.*, p. 45.

Cohen refuse de voir Bravo catégorisée comme « chaîne gay » en invoquant cette fois une analogie post-placard qui, par extension, repose sur un postulat post-gay. L'emploi du terme *sensibility* réactive ici de façon explicite la notion d'affinité culturelle que nous avons évoquée. Himberg ajoute que la pratique du *dualcasting*, mise en place par Bravo et décrite par Sender, s'est élargie. Selon elle, la plupart des chaînes du câble, contrairement à l'idée communément admise selon laquelle ces dernières s'appliquent à convoiter des publics toujours plus segmentés et sont mus par l'obsession du *narrowcasting*, affirme qu'elles sont en réalité traversées collectivement par la tension entre fragmentation et décloisonnement. Elle conceptualise cette stratégie ambivalente sous l'appellation *multicasting* :

> For cable television, in the effort to maximize a network's ratings opportunity, market research constructs audience segments based on such qualities as "capturability" and economic potential. Crucially, sustaining and expanding a brand creates a high-wire balancing act that relies on the principles of narrowcasting and multicasting; in order to stay relevant and retain its market status, a brand must broaden its appeal yet cannot stray from the core qualities that define it and distinguish it in the marketplace. Through market research, then, cable networks establish brands and target audiences that rely on a tenuous balance between niche appeal and calculated expansion.[160]

Himberg se garde de céder au cynisme et de voir dans cette manœuvre commerciale un recours exclusivement opportuniste de la part des chaînes. D'après elle, les programmes conçus dans le but d'attirer ces publics pluriels remplissent une fonction intermédiaire, et ne doivent pas être disqualifiés automatiquement au motif qu'ils réduiraient la visibilité LGBTQ+ au statut de simple marchandise : « I argue that [a] multicasting [show] that […] is quickly marked as either progressive or co-opted actually serves as an intermediary or an interpretive space between the co-optation and the facilitation of LGBT politics ».[161] Ce contexte marchand contraint les créateurs de séries à tenir compte de ces paramètres dans les textes qu'ils élaborent. Himberg cite notamment les propos du showrunner de *True Blood* Alan Ball, qui a nié l'interprétation politique des critiques qui avaient vu dans la relégation des vampires au statut de citoyens de seconde classe une analogie avec la marginalisation des personnes LGBTQ+ :

[160] Himberg, *op. cit.*, p. 37.
[161] Himberg, *op. cit.*, p. 18.

> Alan Ball, the show's openly gay executive producer, denied this connection. On a press tour for the show, he said, "I really don't look at the vampire as a metaphor for gays... For me, part of the fun of this whole series is that it's about vampires, so it's not that serious." Such de-politicizing by television industry insiders is common, even among openly LGBT media makers. It reflects Hollywood's competing interests, where showrunners like Ball and Lloyd constantly struggle to satisfy drastically different audiences, network executives, and financial imperatives. At the same time, according to Solmonese, many in the television industry quietly maintain an investment in LGBT politics and work hard to incorporate that investment into the stories they create.[162]

Que les prises de position de Ball soient feintes ou sincères, en souscrivant publiquement à une rhétorique post-gay et en niant toute ambition politique, Ball parvient à se soustraire aux accusations de militantisme, que quelques spectateurs reprochent parfois à certains programmes. Cependant, dans un monde post-barthésien et le contexte de création télévisuelle collective, l'intention de Ball n'a qu'une valeur anecdotique.[163] Ainsi, alors qu'il récuse toute accusation d'engagement politique et nie le dessein d'éprouver le biais hétérocentrique mentionné plus haut, Ball parvient à mettre en circulation des contenus aisément lisibles comme queers. Ce dernier exemple illustre le lien étroit qui unit le texte au contexte industriel dans lequel il est produit. C'est à présent à la dimension textuelle de ce parti-pris hétérocentrique que nous allons nous intéresser.

[162] Himberg, *op. cit.*, 41.
[163] Barthes, Roland, « The Death of the Author », *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977, pp. 142-148.

III. 2. b) Représentations éducatives : un projet hétérocentrique

Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises à quels égards les contenus gays tendaient à se concentrer sur les personnages hétérosexuels, et à servir leur caractérisation de façon générale, au détriment des personnages gays. Ce biais hétérocentrique réduit ces derniers au rang de simple adjuvant, au service de leurs équivalents hétérosexuels. Paxton, dans le troisième épisode de *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—), tient un discours éclairant qui peut être interprété comme une critique de cette relégation systématique :

> MARREN : Don't play dumb with me. You set me up for this. […] Why, Paxton?
> PAXTON : All I've done the past eight years is pay your bills, clean up after your dog, buy your tampons. My whole life has been about you, serving you. Like all I am is some accessory, this thing to prop you up. This was my chance to be something.
> MARREN : I loved you like you were my son.[164]

Paxton incarne la figure de l'assistant gay de façon archétypale, au même titre que Marc dans *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010). Sa réplique illustre en termes explicites le caractère aliénant de ce trope. La relation de dépendance du personnage gay est ici poussée à son paroxysme lorsque Paxton, désavoué par Marren, se jette du haut du gratte-ciel dans lequel se déroule la scène. Sans le support narratif (et affectif) du personnage hétérosexuel, Paxton, totalement assujetti à l'approbation de Marren, réitère la verticalité de leur rapport en lui insufflant une dimension filiale.

Le stéréotype de l'assistant gay n'est pas le seul à accorder aux personnages hétérosexuels une place centrale dans une le schéma actanciel de la série et à privilégier leur progression narrative. Nous avons par exemple fait mention du G.B.F., dont le statut ontologique consiste précisément à assurer le bon cheminement de ses amis hétérosexuels dans la diégèse, de la manière dont la représentation des espaces communautaires, et des bars gays en particulier, est mise à leur service, ou encore de la manière dont la sexualité gay tend à être présentée selon une « matrice hétérosexuelle », pour reprendre le terme de Moore précité. Nous avons également abordé la manière dont les récits de coming-out ont longtemps donné à voir et insisté sur la trajectoire de conversion de personnages hétérosexuels, au

[164] *How to Get Away with Murder*, « Smile, or Go to Jail » (S01E03).

mépris des émotions et de l'intériorité des gays et des lesbiennes qui sortaient du placard. Dans cette partie, nous allons concentrer notre analyse sur la manière dont le souci d'une représentation « positive » et le projet didactique qu'elle porte ont de fait privilégié un parti-pris, textuel cette fois-ci, hétérocentrique. En effet, si ces représentations ont pour objet notoire d'éradiquer les préjugés homophobes des spectateurs hétérosexuels, alors elles sont forcément infléchies selon un biais hétérocentrique.

Becker, dans son étude de l'explosion de la visibilité gay dans les séries des *networks* au cours des années 1990, a identifié un schéma de représentation qui donne à voir des personnages hétérosexuels dans des dispositions particulièrement favorables à l'endroit des personnes gays de leur entourage, prompts à les défendre, ou à éduquer leurs semblables. Il les a désignés sous l'appellation *The Helpful Heterosexual* :

> The fact that these gay characters either turn to or are dependent upon otherwise unsympathetic straight people reinforces how often gay characters serve as conduits for heterosexual character development. In each of these examples, the helpful heterosexual gets to grow through the process of helping their fellow gay characters. At the same time, the narrative reaffirms their sense of self-importance by underscoring the influence they wield. In this regard, the trope of the helpful heterosexual offers reassuring narratives for those viewers who may have felt unsure about their social positions at a time when the relationship between the majority and its minorities seemed uncertain. As members of previously ex-nominated social majorities found themselves in a culture where social identities and difference mattered, such programs reaffirmed heterosexuals' agency and centrality. That that agency was used in the service of an oppressed minority was all the better for those viewers looking to reconcile their social privilege with their politically correct sensibility.[165]

Becker associe la trajectoire de conversion à la figure du *Helpful Heterosexual*. Dans le contexte de « panique hétérosexuelle », qu'il décrit dans cet ouvrage, lié entre autres à la généralisation des contenus gays à la télévision, ce schéma de représentation a permis de réaffirmer le caractère central de l'hétérosexualité :

> Like tolerant straight people who shore up their social centrality in the face of multicultural difference by tolerating it, straight characters like

[165] Becker, *op. cit.*, p. 194

> Bailey confirm their dominance by ensuring the safety and happiness of the gays and lesbians around them.[166]

Il est intéressant de noter la manière dont ce trope brouille l'organisation actancielle habituelle du récit. Certes, le personnage hétérosexuel semble contribuer à la progression narrative d'un personnage gay qui occuperait une place moins périphérique dans la diégèse, mais comme c'était le cas pour les récits de coming-out, la focale est placée sur la magnanimité de leur action.

Ce trope, identifié par Becker dans les séries de l'ère du placard subsiste, Becker souligne que dans un certain nombre de cas, le personnage hétérosexuel qui faisait office de *helpful heterosexual* s'avérait être celui auquel les spectateurs s'attendaient le moins : « In a number of instances, the straight character who plays just such a pivotal narrative role is actually the person one would least expect to help ».[167] Par exemple, dans l'épisode 16 de la deuxième saison de *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), c'est Kitty McAllister, dont les opinions politiques sont ouvertement conservatrices, qui officie la cérémonie d'union laïque de son frère Kevin avec Scotty.[168] Dans un épisode précédent, Kitty avait évoqué le thème du mariage gay avec son frère, et s'était dérobée en se contentant de dire que l'institution du mariage était fondamentalement religieuse et qu'il revenait par conséquent aux pouvoirs spirituels, et non temporels, de décider ou non de sa légalisation.[169] Au moment de prononcer l'énoncé performatif, Kitty cherche quel mot utiliser, et demeure bouche bée jusqu'à ce que Kevin prenne les devants et se déclare marié à Scotty. La volonté affichée de Kitty de célébrer cette cérémonie l'inscrit dans la lignée de ces personnages désireux de venir en aide à leurs semblables gays, mais au moment crucial de prendre position, elle ne parvient pas à se résoudre à désavouer la politique de discrimination institutionnelle hétérocentrique qui refuse de reconnaître aux gays et aux lesbiennes les mêmes droits que ceux dont jouissent les hétérosexuels. Kitty incarne de nouveau la figure du *helpful heterosexual* lorsque dans l'épisode 14 de la quatrième saison, elle défend son frère à la réunion des anciens élèves organisée par son lycée. Kevin y retrouve un des camarades qui l'avait persécuté. Après quelques verres, ce dernier traite Kevin de « tapette » (*fag*) et avant qu'il ne puisse riposter, Kitty s'interpose et tempête :

> BRENT : Oh, come on! Don't be such a fag! We were like fourteen.

[166] Becker, *op. cit.*, p. 191.
[167] Becker, *op. cit.*, p. 192.
[168] *Brothers & Sisters*, « Pior Commitments » (S02E16).
[169] *Brothers & Sisters*, « Light the Lights » (S01E10).

> KITTY : Do you think this is funny? And making yourself feel good while making everyone else feel bad… I mean, is that funny to you? Because all my brother ever wanted was for you to like him.
> KEVIN : Kitty, please…
> KITTY : And he thought that your little gang was cool for some stupid reason, and he just wanted to be a part of it. But you know what you did? You made him grovel. […] You know what I think you should do? You should take a look around and see what's really going on here because this is not funny. And you know what else I think you should do? I think you should go to [an AA] meeting and I think you should make amends because clearly you have a lot to be sorry for. Come on, Kevin. Oh, oh… I have one more thing to say to you. You ever again call my brother a fag, I will have you killed.[170]

Toute la durée de la scène, Kevin reste en retrait, et Kitty occupe la meilleure partie du cadre. L'unique réplique qu'il parvient à peine à balbutier est noyée dans le soliloque de Kitty, qui fournit la preuve de son engagement, sinon pro-gay, en tout cas contre l'homophobie. Il serait vain de spéculer quant aux intentions véritables du personnage. Force est toutefois de constater que la réduction de Kevin à une telle position de délocution éveille les soupçons en ce qui concerne la sincérité de cette prise de position véhémente. Les notions de *performative wokeness* et *performative allyship* ont été mises au point dans les milieux activistes pour dénoncer l'affichage de convictions de façade, sans engagement politique véritable :

> Performative allyship refers to someone from a nonmarginalized group professing support and solidarity with a marginalized group, but in a way that is not helpful. Worse yet, the allyship is done in a way that may actually be harmful to "the cause." The "ally" is motivated by some type of reward. On social media, that reward is a virtual pat on the back for being a "good person" or for being "on the right side" of a cause, or "on the right side of history." (Jennings, 2020; Phillips, 2020). In essence, it is a show.[171]

Du reste, les modalités selon lesquelles ces hétérosexuels obligeants viennent en aide aux personnages gays sont variées. À la lecture de l'ouvrage quasi-encyclopédique de Tropiano, nous avons observé que ce trope tend à se décliner sous deux formes principales. Dans les

[170] *Brothers & Sisters*, « The Pasadena Primary » (S04E14).
[171] Kalina, Peter, « Performative Allyship », *Technium Social Sciences Journal*, Vol. 11, No. 1, pp. 478-481, 2020, p. 478.

séries de l'ère du placard, quand l'homophobie était représentée de façon moins anecdotique, il n'était pas rare d'investir le *helpful heterosexual* de cette mission didactique. Ces séries mettaient souvent en scène l'interaction de ce dernier avec un autre personnage hétérosexuel soit ouvertement homophobe, soit asservi à ses préjugés.[172] En outre, il arrivait parfois que le *helpful heterosexual* prenne la défense, physique ou verbale, d'un personnage gay victime de l'homophobie d'un autre personnage hétérosexuel.[173] Les séries post-placard, qui tendent à minimiser la sévérité de l'homophobie, ont assez logiquement voué ces tropes à un déclin relatif. La figure du *helpful heterosexual* demeure toutefois, mais avec quelques variations. Plutôt que d'établir leur ouverture d'esprit à partir de personnages hétérosexuels aux opinions présentées comme rétrogrades, ces itérations plus récentes de *helpful heterosexuals* manifestent désormais leur soutien plus directement, et non sans emphase. Par exemple, dans le premier échange de répliques de Kevin et de sa mère Nora, cette dernière fait savoir à son fils, visiblement pas pour la première fois, qu'elle accepte pleinement sa sexualité :

> KEVIN : Mom? You ok? You need help?
> NORA : You know, why don't *you* ever bring anyone home? I told you, we're not ashamed of…
> KEVIN : Mom. Mom! We've had this conversation, ok? There's no issue, it's hard to meet guys.[174]

À plusieurs reprises au fil des épisodes, il semble particulièrement important pour Nora de signifier à son fils qu'elle l'accepte absolument. Trois épisodes plus tard, Kevin dénonce le tribut qu'exigent, selon lui, les dispositions favorables de Nora à son endroit :

> NORA : If you didn't want to go to the golf tournament, Kevin, you shouldn't have offered.
> KEVIN : Did I really have a choice?
> NORA : Yes, of course you did.
> KEVIN : Well, I didn't feel like I did and that's the point, mom. I never do. Do you think I like being your "plus-one"? Do you think it makes me feel good the rest of the family has a life and I have nothing?
> NORA : Nothing? What, you have a mother who loves you…

[172] Tropiano, *op. cit.*, pp. 220, 230-231, 250-251.
[173] Tropiano, *op. cit.*, pp. 210-221.
[174] *Brothers & Sisters*, « Patriarchy » (S01E01).

> KEVIN : Yes, I have a mother who loves me. I also have a mother who's terrified of being alone and thinks it's **her gay son's job** to fill some void that even dad knew better than to try and fill.
> NORA : I don't want to do this Kevin.
> KEVIN : Look, I'm sorry, mom, but I had a date with Scotty and that's where I should have been, not out on the town with my friggin' mom. […] It's manipulation, mom. Manipulation, pure and simple.[175]

La tolérance dont Nora fait preuve vis-à-vis de Kevin est montrée comme le moyen d'exercer un chantage affectif auquel elle ne soumet pas ses autres enfants (hétérosexuels). Cette scène permet donc à un personnage gay de formuler une critique relative de la compréhension qu'affichent ces *helpful heterosexuals* et de mettre en lumière les arrière-pensées et manipulations qui motivent ces démonstrations de bienveillance.

L'épisode 19 de la quatrième saison d'*Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) donne à voir un autre exemple du zèle excessif déployé par certains personnages hétérosexuels dans l'expression de leur soutien aux personnages gays.[176] La trajectoire du personnage de Justin Suarez, le fils de Hilda encore enfant au début de la série, est intéressante et correspond à ce que Marlon B. Ross désigne comme *a continuum of knowing*. Ross remet en cause la nécessité du coming-out chez certains individus LGBTQ+ racisés :

> Another informant says, "So I didn't have to come out. All the family knew. So it was no big deal." In such statements, the emphasis is not on a binary of secrecy versus revelation but instead on a continuum of knowing that persists at various levels according to the kin and friendship relations within the community. Although sometimes imprecisely referred to as an "open secret," such attitudes express instead a strong sense that it is impossible not to know something so obvious among those who know you well enough. In such a context, to announce one's attraction by "coming out" would not necessarily indicate a progress in sexual identity, and it would not necessarily change one's identity from closeted to liberated as conceptualized in the dominant closet narrative.[177]

Justin a vraisemblablement entre huit et dix ans au début de la première saison, et il est donc trop jeune pour que la question de son orientation sexuelle ne se pose. Toutefois, nombre des

[175] *Brothers & Sisters*, « Family Portrait » (S01E04).
[176] *Ugly Betty*, « The Past Presents the Future » (S04E19).
[177] Ross, *op. cit.*, p. 180

traits qui caractérisent le personnage le rattachent à la définition de l'identité culturelle gay proposée par Halperin. Ainsi, bien que Justin soit pré-pubère au commencement, il est explicitement codé comme un gay en puissance. Malgré les tentatives de dissimulation de son fils, lorsque Hilda apprend que celui-ci a un petit ami, Austin, elle décide de lui organiser une fête pour célébrer son coming-out. Au fil des saisons, alors que Justin affirme ne pas être gay, Hilda lui communique son appui malgré tout. Alors que Justin cherche activement à cacher à sa mère l'existence d'Austin, et qu'il nie toute insinuation qui pourrait laisser penser qu'il est gay, Hilda croit bon de lui réitérer un soutien retentissant en célébrant un coming-out qu'il ne semble pas disposé à faire. En *deus ex machina*, Marc intervient à temps pour empêcher la tenue de cette cérémonie non souhaitée. Ici encore, les bonnes intentions de ces personnages hétérosexuels sont présentées comme potentiellement préjudiciables. Nous pousserons plus avant l'analyse de cette scène lors du sous-chapitre suivant. Si la figure du *helpful heterosexual* n'a pas tout à fait disparu, son parti-pris hétérocentrique tend désormais à être mis en exergue et critiqué par les personnages gays.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la plupart des représentations, y compris post-placard, sont sous-tendues par une logique assimilationniste. Dans l'objectif de faire la promotion d'une image respectable et « positive » de l'homosexualité, il est courant que les séries insistent sur les points communs que les personnages gays partagent avec leurs équivalents hétérosexuels. L'analyse proposée par Walters de la logique de représentation d'un baiser entre hommes peut être généralisée, et rend compte de la tendance qui sous-tend la plupart des séries télévisées :

> Unlike bizarre scenes of gays in strange underground bars, which movies have seldom hesitated to show, a simple kiss affirms not how different gays and lesbians are to everyone else, but how similar." Here again, though, the kiss is offered up as "evidence" of gay similarity to straight people, and is made legitimate by that very comparison. The right to have a sexuality can only be understood as a right to the extent that it is fused into the heterosexual framework.[178]

Cette logique assimilationniste n'admet, à l'ère du placard comme à l'ère post-placard, que peu d'exceptions. Nous en avons cité quelques-unes, en particulier parmi les séries pouvant être catégorisées comme LGBTQ+ telles que *Queer as Folk* (Showtime, 2000, 2005), *Looking* (HBO, 2014-2016), ou encore *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*

[178] Walters, *All the Rage*, p. 114.

(Logo, 2007-2009). Pour atteindre cette ambition, et mettre en valeur la respectabilité des personnages gays, il est fréquent qu'ils soient comparés, de façon plus ou moins explicite, à leurs équivalents hétérosexuels.

Prenons l'exemple de *Modern Family* (ABC, 2009—). La série donne à voir plusieurs cellules familiales, toutes trois censées incarner à quelque égard la promesse de modernité annoncée par son titre. Deux de ces familles défient le modèle familial dominant « sanguinuptial ». Ce néologisme a été forgé par Chambers et défini ainsi :

> I propose to call this the sanguinuptial meaning of family since this neologism has the advantage of pulling together the two key ingredients that make up the very medium of the family: blood and marriage. The sanguinuptial understanding of family proves to be not only dominant, as the most common understanding, but also hegemonic, in that it crowds out, excludes, or positively rejects other meanings. Because of this hegemony, the sanguinuptial meaning of family proves politically significant: it colonises the very space of alternative renderings of the family, making them coextensive with the sanguinuptial meaning. In other words, even 'alternative' conceptions of family are still understood in relation to sanguinuptial family.[179]

Chambers établit explicitement le caractère central du modèle hétéronormatif sanguinuptial. La famille formée par Jay, Gloria et Manny, et celle de Mitchell, Cameron et Lilly dévient de cette norme. Gloria est la deuxième femme de Jay, qui est de 24 ans son aîné. Ils vivent avec le fils de Gloria, Manny, dont Jay n'est pas le père biologique. Cameron et Mitchell ne sont, quant à eux, pas mariés au début de la série, et adoptent Lilly, née au Viêtnam. Les excentricités diverses que présentent ces trois familles, alliées à cette logique de comparaison, mène à leur neutralisation. Elles présentent chacune des dysfonctions relatives, ce qui, précisément, concourt à les rendre normales. Le procédé de normalisation employé dans *Six Feet Under* est un peu différent. Il repose, lui aussi, sur une dynamique comparative, mais plutôt que d'insister sur les points communs des personnages gays avec leurs équivalents hétérosexuels, il met en exergue leurs distinctions. Dans *Six Feet Under*, la comparaison aux autres membres de la famille Fisher a pour fonction de différencier David du reste de la famille, que caractérise « l'antinormativité » :

[179] Chambers, Samuel, *The Queer Politics of Television*, New York, I.B. Tauris, 2009, p. 137.

> But, rather than there being a complete levelling of lifestyle choices, a pervasive antinormativity, David does seem to come off best, indeed as virtually normal. It is he, after all, who is introduced as the dutiful, suit-wearing son. It is he who strives towards the American dream of the nuclear family: 'marrying' his long-term partner, Keith (Mathew St. Patrick), and raising a family.[180]

Ainsi, en comparaison au reste de la famille Fisher, David et Keith semblent se rapprocher le plus de la famille sanguinuptiale et de sa mission de perpétuation. David avait notamment fait le choix de reprendre le flambeau de l'entreprise familiale, contrairement à son frère hétérosexuel Nate, qui ne le rejoindra que plus tard dans la série. Afin de consolider l'acceptabilité sociale des personnages gays, et tout particulièrement des familles gays, il n'est pas rare que les parents gays soient mis en contraste avec des parents hétérosexuels défaillants à divers degrés. Dans l'épisode pilote de *Queer as Folk*, Lindsay Peterson, qui vient d'accoucher de Gus, le fils qu'elle a conçu biologiquement avec Brian, et qu'elle entend élever avec sa compagne, Mélanie, prononce l'énoncé suivant :

> LINDSAY : Hell If our parents could fuck up, so can we.[181]

La teneur de cette réplique conteste le devoir d'exemplarité auquel sont astreints les personnages gays, mais il prend malgré tout un modèle hétérosexuel comme point de référence. Poussons plus loin l'analyse de l'épisode de la réunion des anciens élèves de Kevin, que nous avons mentionné plus haut. Avant la scène que nous avons étudiée, Kevin échange des propos avec son ancien persécuteur à propos du fait d'être parent :

> BRENT : Any kids?
> KEVIN : Not yet.
> BRENT : Oh, man! You gotta do it. I got three. My biggest accomplishment. I've made money, you know, but next to fatherhood, that's uh… Everything else just kind of seems silly.
> KEVIN : Very cute. Actually, we are gonna have a kid.
> BRENT : No way, when?
> KEVIN : We have a surrogate, and we just got her pregnant.

[180] Aaron, Michele, « Toward Queer Television History », Davis, Glyn, Needham, Gary, *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, p. 69.
[181] *Queer as Folk*, « Premiere » (S01E01).

> BRENT : Oh, man! You did succeed. […] Hey, guys, do you remember Kevin Walker? He's having a baby. [cris de joie et applaudissements des personnes qui les entourent][182]

La tonalité de ce dialogue paraît amicale. Seulement, comme nous l'avons évoqué plus tôt, ce même personnage, est ivre et insultant lors de la scène suivante dans laquelle il apparait. Entre-temps, Kevin et Scotty apprennent que l'insémination de Michelle, leur mère porteuse, a échoué. Il est difficile de ne pas rapprocher la tentative infructueuse des personnages gays, qui essaient par tous les moyens de devenir parents, de Brent, père quant à lui de trois enfants. Ce dernier n'incarne pas un modèle d'exemplarité, tout au contraire, et la validité des démarches de Kevin et Scotty pour devenir parents s'en trouve renforcée. La comparaison de ces personnages remet également en question la légitimité de la biologie en matière de parentalité. Michèle fera deux fausses-couches, et Kevin, après avoir travaillé en tant qu'avocat d'affaires comme directeur de la communication d'un sénateur républicain, se consacre de nouveau au droit mais pour défendre les intérêts d'enfants en situation de détresse. La facilité biologique des personnages hétérosexuels à concevoir est critiquée plus avant dans ces répliques, qu'il échange avec Scotty :

> KEVIN : You know, so much of what I do boils down to the fact that someone who shouldn't have had kids had kids.
> SCOTTY : Awful and completely unfair to the kids.
> KEVIN : It's unfair to us. We can't go get drunk and knock each other up on a first date. We have to spend thousands of dollars on a surrogate.[183]

Les propos des deux personnages sont à nouveau empreints de cet esprit de comparaison. Le procédé, qui consiste à établir la respectabilité d'un personnage gay à partir d'un référent hétérosexuel présenté comme dysfonctionnel ou marginal à quelque égard n'est pas véritablement nouveau. Walters, dans son analyse de *Soap* (ABC, 1977-1981) écrivait déjà :

> This series is surely a standout in a period of relative invisibility, but it was also a series that traded on its wackiness: gay characters were thus figured as not so iconoclastic additions to a parade of "deviant"

[182] *Brothers & Sisters*, « The Pasadena Primary » (S04E14).
[183] *Brothers & Sisters*, « Call Mom » (S05E05).

> outsiders. In other words, the gay character was configured as yet one more member of a deeply dysfunctional TV tribe.[184]

Cette logique atteint probablement son point culminant dans un arc narratif qui enjambe les saisons 3 et 4 de *Queer as Folk*. Ben et Michael recueillent Hunter, un jeune prostitué séropositif, et l'invitent à élire domicile chez eux. Très vite, la dynamique domestique qui s'installe dans leur foyer revêt une dimension familiale, et Ben et Michael font office de figures parentales. La mère biologique de Hunter finit par se présenter chez eux. Hunter leur explique alors que cette dernière, mère célibataire désargentée, l'a forcé à se prostituer dès l'âge de douze ans. Face au refus de Michael et de Ben de lui confier Hunter, celle-ci les poursuit en justice. La juge est initialement favorable à la cause de la mère de Hunter, et disposé à lui accorder la garde de ce dernier, en invoquant l'argument de la supériorité du statut du parent biologique :

> JUGE : Having reviewed all the documents, there is no doubt Mrs. Montgomery that alcohol and drug abuse, as well as a violent home life made you unfit to give your son the proper care he deserved. Still, there's every indication that you have made great strides to break free from your past. It is also my overwhelming personal feeling that a child belongs with its natural parents, as long as that parent can provide a safe and nurturing environment. This court is therefore willing to give you a second chance by granting you custody of James [Hunter],[185]

Elle change toutefois d'avis lorsque la mère se lance dans une envolée homophobe et sérophobe au tribunal :

> HUNTER : I forgot to tell you, I'm HIV-positive.
> MÈRE DE HUNTER : It's not very funny, Jimmy.
> HUNTER : It's true. Ask them.
> BEN : It's true.
> MÈRE DE HUNTER : Oh… You dirty little faggot. What the fuck? You trying to give it to me? Huh?

Il aura donc fallu que la mère de Hunter fasse montre d'une homophobie crue et virulente pour que la figure de l'autorité institutionnelle reconnaisse, dans ces circonstances

[184] Walters, *op. cit.*, p. 61.
[185] *Queer as Folk*, « Just a Little Help » (S04E01).

exceptionnelles, le bienfondé et la validité de la structure familiale que sont venus à former Ben, Michael et Hunter. La dysfonction sévère du personnage hétérosexuel permet donc ici de légitimer une famille définie selon des modalités différentes du modèle sanguinuptial, qui demeure le modèle hégémonique. Cavalcante conceptualise la logique de légitimation des personnages gays via la comparaison avec d'autres personnages hétérosexuels « déviants » et nomme ce trope *anxious displacement* :

> [T]he overloading of negatively codified social differences and symbolic excess onto figures and relationships that surround LGBT (lesbian, gay, bisexual and transgender) characters. This symbolic intervention manages the cultural anxiety generated by LGBT issues and themes by normalising gay characters and channelling cultural anxiety away from them.[186]

Selon cette analyse, la présence de tels personnages hétérosexuels permettrait d'atténuer l'angoisse culturelle, qui, *mutatis mutandis*, n'est pas sans faire écho à la « panique hétérosexuelle » de Becker, potentiellement éprouvée par les spectateurs hétérosexuels confrontés à l'assimilation des personnages gays, et à leur accès à certaines institutions. À l'exception du père de Connor, dans *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014—), nous n'avons pas recensé d'occurrence de père gay qui pourrait être qualifié de défaillant, même à un faible degré. Toutefois, son exemple n'est pas véritablement recevable car il n'est sorti du placard que sur le tard et a élevé Connor aux côtés de sa femme dans un contexte sanguinuptial.

Les trajectoires de conversion, recours hétérocentrique longtemps employé, surtout dans les récits de coming-out n'ont pas disparu à l'ère post-placard. Néanmoins, conformément à la reconfiguration de la représentation de l'homophobie dans un système de représentations empreintes de l'éthos post-gay et post-placard, ces trajectoires ne sont manifestes que chez les personnages dont l'homophobie est initialement très marquée. C'est le cas de Lucious, dans *Empire* (Fox, 2015—), personnage que nous avons déjà évoqué dans un sous-chapitre précédent, mais aussi celui de Bree, dans *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012). Dans l'arc narratif qui mène Lucious à accepter, très progressivement, l'identité gay de son fils Jamal, Cookie fait figure de *helpful heterosexual*, et dénonce ses accès d'homophobie. Quant à Bree, elle est caractérisée par ses opinions particulièrement

[186] Cavalcante, Andre, « Anxious Displacements: The Representation of Gay Parenting on *Modern Family* and *The New Normal* and the Management of Cultural Anxiety », *Television and New Media*, Vol. 16, No. 5, 2015, pp. 454-471.

conservatrices, et lorsqu'Andrew, son fils, lui annonce qu'il est gay, elle invite le révérend de sa paroisse à dîner :

> RÉVÉREND : So, your mother tells me you've been having sexual desire for other boys. […] Over the years, we've been having so many young people come to our ministry hating themselves for their unnatural desires, and within a few months, they've found an inner peace and a tranquility that is nothing short of miraculous. All it takes is a little faith and a desire to change.
> ANDREW : I'm sorry but I really don't wanna talk about my sex life.
> BREE : Well, that's just too bad because this needs to be discussed. […]
> ANDREW : Well, I appreciate your offer to help. I do, but I don't hate myself.
> RÉVÉREND : Son, I know what it's like to be a teenager. It's a very confusing time.
> ANDREW : I'm not confused. I know exactly who I am.
> RÉVÉREND : Well, if you ever do wanna talk. My door is always open.
> BREE : Reverend, I don't mean to criticize, but it sounds like you're giving up. […] Then what do we do? Just stand by while he starts dating boys? And by the way, the correct word is not "gay", it's "sodomy".[187]

Il faudra plus d'une saison pour que les rapports de Bree et son fils Andrew s'améliorent. Bree a également recours à ce procédé de comparaison lorsqu'elle annonce dans la suite de ce dialogue que son mari, le père d'Andrew, a des pratiques sadomasochistes, mais elle en inverse les polarités. Tandis que d'ordinaire, les personnages gays se voient légitimés lorsqu'ils sont mis en regard de personnages hétérosexuels, Bree utilise ce rapprochement pour mettre en lumière le caractère pervers, selon elle, du père et de son fils en affirmant son origine héréditaire.

Nous avons recensé deux autres exemples de trajectoires de conversion d'un ordre différent chez des personnages tout à fait bien disposés quant aux personnages gays et à l'homosexualité en général. Il s'agit de deux mères qui apprennent que leurs fils ont des relations sexuelles avec un homme séropositif. Alors que Cookie Lyon et Debbie Novotny

[187] *Desperate Housewives,* « Live Alone and Like It » (S01E19).

affichent d'ordinaire des convictions pour le moins *gay-friendly*, lorsqu'elles apprennent que leur fils se trouve dans une relation avec un partenaire sérodiscordant, elles sont bouleversées et leur interdisent de continuer à les fréquenter. Ces trajectoires de conversion servent un but pédagogique clair : celui de dissiper les contre-vérités et idées reçues à propos du VIH et du SIDA qui pourraient potentiellement demeurer dans l'esprit des spectateurs.[188] Le statut sérologique de Kai est révélé au terme d'une série de flashbacks qui narrent la rencontre et quelques-uns des moments forts de sa relation avec Jamal.[189] Cette information contribue donc à donner corps à leur relation et à son degré croissant d'intimité. À l'épisode suivant, Cookie cèdera à l'affolement lorsqu'elle l'apprendra. Tout au long de l'épisode, ces interactions avec Kai, Jamal et Lucious déploieront une pédagogie que Parsemain qualifie de « constructiviste ».[190] Cette méthode consiste à confronter les perspectives antagonistes des personnages afin de ne pas céder à la tentation de faire peser la responsabilité éducative sur un seul personnage selon des modalités plus verticales et « transmissives ».[191] Kai, comme Jamal instruiront Cookie en lui apportant notamment un certain nombre d'informations factuelles, tandis que Lucious tâchera, en faisant écho à sa propre trajectoire de conversion, de la dissuader de chercher à dicter à Jamal sa conduite :

> COOKIE : Kai has HIV. I know, I almost passed out when I heard the doctors last night.
> LUCIOUS : So Jamal…
> COOKIE : No, no, no, no. Jamal is fine right now. What the hell are we gon' do?
> LUCIOUS : We mind our own damn business.
> COOKIE : What ?
> LUCIOUS : Kai is a grown-ass man that managed to claw his way out of a hostile foreign country without a passport, without a cellphone…
> COOKIE : That's very heroic, but that ain't got nothing to do with a disease that can kill your ass?
> LUCIOUS : What I'm saying is he's a very determined man. If he wants to be with Jamal and Jamal wants to be with him, there ain't

[188] Harris, Aisha, « 'Empire' Aims to Educate, Not Shock, with an H.I.V.-Positive Love Story », 31 octobre 2018,
< https://www.nytimes.com/2018/10/31/arts/television/empire-jamal-jussie-smollett-kai-hiv.html> (consulté le 8 octobre 2020).
[189] *Empire*, « Love All, Trust a Few » (S05E04)
[190] Parsemain, *op. cit.*, p. 8.
[191] *Ibid*.

> nothing we can do about it. I mean, if it's wrong, they'll pay for it in the next life.
> COOKIE : Well, who am I talking to right now? Lucious, or is this Dwight? Hello, who is this? Who's this?
> LUCIOUS : It's me.
> COOKIE : Well, I'm not gonna sit by and watch my son risk his life because he thinks he's in love again.
> LUCIOUS : Okay, try and stop him. You can't tell him who he gon' be in love with or who's gon' be in love with him or what he gonna do with his damn life. I tried, it don't work. It's none of our business.[192]

L'expérience de Lucious, et les enseignements qu'il a tirés de sa propre trajectoire de conversion sont employés ici à des fins pédagogiques. L'incongruité apparente du consensus qui se dégage entre Jamal, Kai et Lucious permet de renforcer l'efficacité de l'apprentissage de Cookie.

Dans *Queer as Folk,* le cas de Debbie est assez semblable au départ, mais l'incohérence et le caractère inattendu de sa réaction se trouvent accentués par son degré d'assimilation à la vie communautaire de Liberty Avenue, et sa cohabitation heureuse avec son frère Vic, qui est séropositif. La détresse dans laquelle la plonge la nouvelle mène le personnage à tenir des propos homophobes :

> VIC : So negative people shouldn't be allowed to date positive people, is that it?
> DEBBIE : Don't twist my words.
> VIC : Then, what are you saying?
> DEBBIE : He's my son. I don't want him getting anything. I never thought I'd say this, but for the first time in my life, I wish my son wasn't gay.
> VIC : You don't mean that.[193]

Plusieurs personnages tentent de rappeler à Debbie ses convictions profondes. Contrairement à Cookie, Debbie est très informée au sujet du VIH et du SIDA et sa trajectoire ne sera pas linéaire et progressive mais circulaire. Au terme de celle-ci, elle reviendra à ses convictions initiales. Bien qu'elle soit le seul personnage hétérosexuel de la distribution d'ensemble, ce

[192] *Empire,* « The Depth of Grief » (S05E05).
[193] *Queer as Folk,* « The Leper (Hath the Babe Not Eyes?) » (S02E07).

personnage est trop « gay » dans ses affinités culturelles et identitaires, pour pouvoir servir de support identificatoire confortable aux spectateurs hétérosexuels :

> Sharon Gless plays Michael's mother, Debbie, with a clownish mop of red curls and an attitude to match. A waitress in the diner where the friends often meet, she wears dozens of gay pride buttons and howls with laughter when she makes suggestive remarks to her son and his friends. She is the only heterosexual who is part of their group, but she is too bizarre to be another Mary Ann, guiding us into this world.[194]

Toutefois, cet arc narratif est intéressant car il aliène le personnage de ce qui la caractérise au premier chef. Ses relents d'homophobie peuvent être interprétés comme une perte d'identité, et une perturbation temporaire de la communion parfaite qui l'unit à la communauté de Liberty Avenue. Ce dérèglement est précisément le ressort qui produit l'effet didactique de la trajectoire du personnage, et rend possible un rapport d'identification autrement difficile.

Les exemples que nous avons cités adoptent tous un parti-pris hétérocentrique, en particulier dans leur ambition didactique. Si, dans la plupart des cas, l'origine de la transmission du savoir a été, et continue de s'incarner dans des personnages hétérosexuels, il est de plus en plus fréquent que les séries post-placard fassent remplir cette mission éducative par les personnages gays.

[194] Caryn, *op. cit.* Mary-Ann Singleton est un personnage de la série de romans écrits par Armistead Maupin, *Tales of the City*, adaptée à la télévision.

III. 2. c) Pédagogues gays

Comme nous nous sommes efforcés de le montrer, les personnages et les publics hétérosexuels ont souvent été le point de mire des récits qui mettaient en scène des personnages gays, en particulier du fait de la volonté de proposer un type de représentation « positive » dans un but d'éducation. La capacité du média télévisuel d'éduquer les spectateurs hétérosexuels en dissipant les préjugés qu'ils pourraient avoir est parfois publiquement reconnue. Himberg cite l'exemple notable de Joe Biden, vice-président de Barack Obama au moment de ces déclarations :

> On a 2012 episode of NBC's *Meet the Press*, the longest-running program in US television history (1947–), then–Vice President Joe Biden told the show's host, David Gregory, "***Will & Grace*** **probably did more to educate the American public than almost anything anybody's ever done so far**." Although his claim likely shocked and angered activists, attorneys, educators, and others who had fought for LGBT visibility, recognition, and equality day in and day out for decades, his assertion was part of a larger trend that put television squarely at the center of social and legal change.[195]

La teneur de l'assertion de Biden entre en contradiction avec les propos qu'avait tenus Alan Ball, le créateur de *True Blood* (HBO, 2008-2014), qui niait formellement à la série toute ambition politique, ce qui bien sûr n'empêche pas sa série d'être extrêmement politique, au sens américain féministe du terme, selon le slogan *the personal is political*.

Dans cet univers post-placard, nous avons constaté que la tendance systématique à utiliser les personnages hétérosexuels comme seul vecteur d'instruction, fondée sur un présupposé identificatoire entre publics et spectateurs hétérosexuels, décroît. Cohen décrit cette mécanique d'identification et recense ce procédé parmi les différentes pistes qu'il dégage :

> Because identification requires audience members to imagine themselves as a character, similarity of audience members to characters should increase the likelihood of identification. However,

[195] Himberg, *op.cit.*, p. 6 (c'est nous qui soulignons).

> this similarity may be based on a multitude of factors other than demographic similarity of age, gender, or race.[196]

Néanmoins, les personnages gays se voient de plus en plus confier cette fonction, mettant ainsi à mal la croyance en l'efficacité pédagogique unique d'un parallélisme identitaire strict entre spectateur et pédagogue. Comme l'affirme Parsemain, l'effet didactique de ce recours ne repose pas sur un processus d'identification proprement dit. Le rapport établi entre personnages gays et spectateurs hétérosexuels se fait notamment grâce à la représentation de thématique gays spécifiques, mais dont les résonnances émotionnelles permettent la création d'un rapport d'empathie :

> Entertainment can queer the audience by creating empathy with specifically queer problems and experiences such as self-loathing, internalised and social homophobia, alternative conceptions of love and desire and so on. Viewers are invited to gain an intimate understanding of the queer experience through empathy, but without assimilating it, which preserves Otherness.[197]

Parsemain indique toutefois que ce rapport d'empathie maintient un parti-pris hétérocentrique, et perpétue l'altérisation des personnages gays. Peeren, dans son analyse de la scène d'exposition du pilote de *Queer as Folk*, affirme quant à elle que si le monologue introductif de Michael situe les personnages dans une altérité manifeste, il concourt également à « queeriser » les spectateurs hétérosexuels. En effet, elle affirme que la référentialité flottante des pronoms « you » et « we », qu'il emploie successivement, permet leur inclusion. Le personnage prolonge cet effort en faisant plusieurs références culturelles largement identifiables par un public américain. Peeren met en lumière la logique ambivalente de la scène qui, comme le laisse présager le titre de la série, adopte un parti-pris à la fois universalisant et particularisant.[198] Son analyse vient nuancer le propos de Parsemain.

Les stratégies didactiques employées par ces pédagogues gays sont variées. Tout d'abord, ils recourent parfois à une pédagogie transmissive, qui reconnait l'expertise de ces personnages que leur confère leur identité gay et la somme de leurs expériences. Approfondissons l'analyse de la scène de l'épisode 19 de la quatrième saison de la série *Ugly*

[196] Cohen, Jonathan, « Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters », *Mass Communication and Society*, Vol. 4, No. 3, 2001, pp. 258-259.
[197] Parsemain, *op. cit.*, p. 51.
[198] Peeren, Esther, « Queering the Straight World: The Politics of Resignification in *Queer as Folk* », Keller, James R., Stratyner, Leslie (dir.), *The New Queer Aesthetic on Television*, Jefferson, McFarland, 2006, p. 62.

Betty, dans laquelle Marc empêche *in extremis* que ne soit organisée une fête dans le but de célébrer le coming-out de Justin. Voici la teneur des répliques qu'échangent les personnages :

> HILDA : This is one of the most important things that will ever happen to Justin and he needs to know that we accept him.
> IGNACIO : We told him to come here after class, and when he walks in, we're all gonna shout [Hilda and Ignacio in unison] 'We know you're gay, and that's okay'. […] That's the gay flag. Gays do not have a favorite color. They like'em all. Mi hija, look at all these groups they have, PFLAG, GLSEN, and everything came in this fun starter kit. Look, a strawberry lip balm.
> BOBBY : God, this is so gonna bite me in the ass.
> [Marc fait irruption dans l'appartement]
> MARC : Stop! Stop this right now!
> IGNACIO : They like making entrances.
> MARC : Have you people lost your minds? You cannot do this.
> HILDA : Why not? We're fine with it.
> MARC : It's not about you being fine with it. It's about Justin being fine with it. Really? […]
> BOBBY : Thanks. Thank you. You saved my life! Would you listen to the man? Come on! He… He's an **expert**.
> MARC : What is it with this family? I mean it's one thing to be accepting…
> IGNACIO : We're just trying to help. If Justin is ever gonna have loving and sustaining relationships, it is important for him to feel the acceptance of his family.
> MARC : That's a pretty big statement.
> HILDA : No, it is true. It is in everything that we have read.
> MARC : Just because your mother does not accept your homosexuality does not mean that I won't have… Does not mean that one won't have a lasting relationship.
> HILDA : But I do accept it.
> BETTY : Yeah, Marc, who are we talking about?
> IGNACIO [brandissant un dépliant] : Look. It's right here.
> MARC : Oh just… Don't believe everything you read, okay? Justin will come out when Justin wants to come out, and then you will all act surprised and you will never ever mention this hideous idea.

[Marc quitte l'appartement]
IGNACIO : They like their exits too.[199]

Le contenu de ce dialogue est dense. Tout d'abord, Marc condamne le zèle de ses interlocuteurs en termes explicites, faisant ainsi écho aux idées que nous avons développées dans la partie précédente. Il signale que leurs bonnes intentions sont insuffisantes, et s'avèrent, dans le cas qui les occupe, potentiellement nuisibles. L'expertise de Marc n'est pas admise immédiatement par les personnages hétérosexuels, persuadés de l'opportunité de leur démarche. L'un d'entre eux y fait référence en la nommant, mais comme il s'agit d'un homme hétérosexuel qui affiche une masculinité hégémonique et ne présente aucune affinité avec la culture gay, son intervention n'est pas prise en compte. Cependant, la légitimité de Marc se trouve renforcée par la reconnaissance incongrue de son expertise par le personnage le moins initié aux arcanes de la culture gay. Hilda, Ignacio et Betty finiront par prendre conscience de la maladresse de leur entreprise et se raviseront. Malgré l'intervention d'un pédagogue gay, cet arc narratif donne encore à voir la trajectoire de conversion de ces personnages hétérosexuels. Certes, cette dernière les mènera à se déjuger, mais elle leur fera aussi reconnaître l'autorité de l'avis de Marc. Par ailleurs, la pédagogie déployée par Marc conteste la validité des dépliants que se sont procurés les membres de la famille de Justin, et qui s'autorisent à asséner des vérités générales sans prendre soin de s'embarrasser de nuances. Ces principes généraux et désincarnés sont énoncés en dehors de tout contexte socio-affectif. C'est précisément le reproche que formule Marc à leur endroit : ils se sont concentrés sur leur bonnes intentions, empreintes d'idées reçues homophobes et déshumanisantes, sans se préoccuper des besoins de Justin. La mention de ces informations désincarnées et décontextualisées concourt à consolider, par contraste, l'expertise que Marc incarne, quant à lui.

Erhart, dans l'analyse d'une scène de *Modern Family* affirme que Mitchell fait office de *queer cultural translator* :

> Mitch's words in the last example identified in the preceding paragraph clearly position him as a queer cultural translator (i.e., one who explains queer culture to outsiders); his use of the phrase "our community" locates him as an insider. The dual positioning of the main character in this scene in turn provides audience members with opportunities to be included or distanced, as required. The result is a

[199] *Ugly Betty*, « The Past Presents the Future » (S04E19) (c'est nous qui soulignons).

> sophisticated and nuanced address to multiple audiences, which keeps gay-averse viewers continuing to watch without simultaneously offending gay-friendly ones.[200]

Beaucoup de pédagogues gays pourraient être désignés sous cette appellation du fait de leur position limitrophe, y compris Marc, que nous venons d'étudier. Dans son analyse, Erhart explique de quelle manière Mitchell, qui est présenté comme une figure d'expert du fait de son appartenance à la « communauté » en question, utilise son statut pour désavouer et se distinguer de certains de ses amis gays :

> Mitch explicitly acknowledges the immoderation of the gay community in general, stating, "Gay guys having kids…. It's relatively new. So our community has not yet learned how to modulate baby gifts…. When Stephen and Stephan had little Rocco, our friend Longinus sent over the whole cast of *Yo Gabba Gabba!* [2007–]."[201]

Nous noterons ici la contradiction véhiculée par la réplique de Mitchell car, s'il réprouve moralement certaines de leurs actions, il continue tout de même à faire « communauté » avec eux. Cette logique paradoxale de représentation « positive » permet de ne pas condamner les « mauvais » gays à l'invisibilité mais de les différencier clairement des gays « respectables ». Pour voir leur expertise reconnue, les *queer cultural translators* sont souvent soumis à des critères de respectabilité plus sévères. En effet, l'avis des « mauvais » gays tend à se voir disqualifié. C'est le cas dans l'exemple choisi par Erhart, mais c'est aussi le cas dans *Will & Grace* : la parole de Jack est fréquemment délégitimée, et sert à rendre plus crédible celle de Will. Nous mentionnerons également que la scène qu'elle a étudiée fournit un exemple supplémentaire de la tendance des séries post-placard décrite dans un sous-chapitre antérieur, qui consiste à faire émettre les commentaires homophobes par les personnages gays. Cette stratégie pédagogique teintée d'irénisme permet également, comme le souligne Erhart, de ne pas s'aliéner les franges du public les moins favorables à ce type de représentations.

L'analyse de la polysémie du terme « expert » est éclairante, et permet de révéler les limites de la mise à l'épreuve du biais hétérocentrique que représente le déplacement de la mission pédagogique sur la figure de l'expert gay :

---

[200] Erhart, Julia, « Gay Fathers in Modern Family and The New Normal: Class, Consumption, Sexuality and Parenting », Kylo, Patrick-Hart R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 173.
[201] Erhart, *op. cit.*, p. 172.

> Poser la question du statut de l'expert, c'est affronter d'emblée la dualité qui le caractérise. L'expert répond en effet à deux définitions distinctes qui se recoupent sans toujours se superposer. Au sens commun, qui correspond à l'étymologie *expertus* (éprouvé, qui a fait ses preuves), l'expert est une personne compétente disposant d'une expérience sur un sujet donné. Au sens juridique, l'expert est la personne désignée dans le cadre d'une expertise, c'est-à-dire **d'une procédure destinée à éclairer une autorité chargée de prendre une décision**.[202]

La première acception énumérée par Encinas de Munagorri correspond à ce que nous avons décrit jusqu'ici. Ces personnages voient leur expertise reconnue du fait de la somme de leurs expériences du monde en tant qu'hommes gays. La deuxième peut toutefois également s'appliquer aux modalités de représentation que nous analysons ici. La figure de l'expert gay est invoquée pour servir l'intérêt des personnages hétérosexuels et les empêcher de prendre, comme dans le cas de Marc, une décision qu'ils conservent du reste toute autorité à prendre. Ainsi, le pouvoir de l'expert est parfois purement consultatif et sert, contre toute apparence, à fortifier la centralité de la subjectivité des personnages hétérosexuels.

La pédagogie transmissive de l'expert gay n'est pas la seule méthode utilisée par ces pédagogues gays. En faisant figurer parfois plus d'un personnage gay dans leur diégèse, les séries post-placard sont parvenues à déployer matériellement une pédagogie constructiviste. La confrontation de leurs points de vue, divergents, voire antagonistes, permet une pédagogie plus horizontale. De plus, la représentation de l'absence de consensus entre personnages gays permet de complexifier potentiellement l'appréhension que les publics hétérosexuels ont des sujets qu'ils abordent. Cette stratégie pédagogique permet une plus grande agentivité interprétative aux spectateurs :

> Constructivism as a view of learning, maintains that each person, using perception, and thinking, creates his or her meaningful knowledge and interpretations of the world. Constructivism is a 'theory of learning or meaning making' (Richardson, 2003).[203]

[202] Encinas de Munagorri, Rafael, « Quel statut pour l'expert », *Revue française d'administration publique*, 2002-2003, No. 103, pp. 379-389 (c'est nous qui soulignons).
<https://www.cairn-int.info/revue-francaise-d-administration-publique-2002-3-page-379.htm>
[203] Zajda, Joseph, « Constructivist Pedagogy: Learning and Teaching », *Curriculum and Teaching*, Vol. 26, No. 2, 2011, p. 19.

Comme son nom l'indique, la pédagogie constructiviste leur permet de construire leur propre savoir à partir de leur subjectivité. La mise en regard de cette variété d'opinions est souvent représentée selon un modèle dialogique dans lequel les personnages gays échangent dans le cadre d'un entre-soi relatif. Par exemple, à l'épisode 13 de la troisième saison de *Brothers & Sisters*, Kevin, Scotty et Saul discutent du fait d'avoir été conviés à la fête prénatale (*baby shower*) de Kitty, contrairement à Tommy et Justin, tous deux hétérosexuels :

> KEVIN : You have to go [to the baby shower]. Kitty's having a baby, Saul. This is major.
> SAUL : Great, and I'm happy for her. I also happen to be annoyed and insulted.
> KEVIN : Why would you be insulted? […]
> SAUL : I just don't understand why the three of us would be more interested in going to a shower than Tommy, or Justin, or even Robert, who is the child's father.
> KEVIN : Because we're gay, Saul. We're supposed to like these kinds of things.
> SAUL : Oh, come on, Kevin, that's reductive. I didn't come out of the closet to become a cliché. Really, I wouldn't go to a gay pride parade either and wear those leather things that they wear.
> KEVIN : Chaps? Saul, this is a baby shower.
> SCOTTY : You know, Kevin, maybe it's a generational thing.
> KEVIN : Well, what's the point of being gay if you're gonna act like this?
> SCOTTY : There's no one way to be gay.
> KEVIN : Well, he's managed to pick the most dull, joyless version I've ever seen.[204]

Saul s'indigne initialement des raisonnements que révèlent selon lui cette invitation, puis son propos se généralise et manifeste le refus de se voir astreindre à un canevas identitaire fixé selon des présupposés « réducteurs ». En se faisant le relais de telles prescriptions, Kevin endosse une fonction disciplinaire. Ce désaccord brise l'idée d'une convergence d'opinion totale fondée sur le partage d'une même identité. La déstabilisation qu'il opère, et la manière dont il fragmente et complexifie une définition identitaire souvent présentée comme monolithique, se voit toutefois immédiatement atténue par Scotty. En attribuant l'opposition

[204] *Brothers & Sisters*, « It's Not Easy Being Green » (S03E13).

des personnages à une cause générationnelle, il reconnait ce critère comme marqueur de distinction potentiel d'identités gays plurielles, mais il ancre ladite opposition dans cette différence, laissant accroire par là même qu'en dehors de particularismes identitaires intersectionnels comme celui de Saul, une certaine unicité demeure.

Dans l'épisode 6 de la deuxième saison de *Looking*, à l'occasion d'une soirée organisée par Patrick pour Halloween, plusieurs personnages débattent à propos de l'utilisation de la prophylaxie pré-exposition (*prep*) comme moyen de protection contre le VIH :

> BRADY : You know, I thought it was really important to push for, because it's a kind of homophobia that's hard to clock, but it's sex shame. If there's a pill that can prevent HIV, everyone should take it.
> EDDIE : Believe me, I would have been the first in line.
> DOM : Yeah, but taking just so you can fuck, I mean…
> DORIS : Yeah, it's like birth control, actually.
> DOM : Well, it's not really the same.
> BRADY : In the same way that birth control liberates women, prep can liberate gay men.
> PATRICK : How does having unprotected sex liberate anyone? Right? What's so bad about using condoms?
> BRADY : Well, you're actually supposed to continue using condoms while on prep.
> PATRICK : Okay, but the thing about using condoms is the only reason people use condoms is 'cause they have a fear of dying of HIV.
> AGUSTIN : You can't die from HIV.
> PATRICK : I know you can't die of HIV. That's not what I'm saying. What I'm trying to say is that someone who doesn't even have HIV, and isn't even taking prep shouldn't probably be telling anyone…
> BRADY : I do take prep. […] The article's called "Why I Take Prep".
> PATRICK: Well, I don't think you have to read the article, *per se,* to get what the point is.[205]

Les thèmes de la séropositivité et du SIDA sont aujourd'hui ceux qui font l'objet de la pédagogie la plus explicite. Le ressort pédagogique constructiviste diffère ici quelque peu de celui utilisé dans l'arc narratif analysé dans le sous-chapitre précédent, qui donnait à voir la

[205] *Looking*, « Looking for Gordon Freeman » (S02E06).

trajectoire de conversion de Cookie dans *Empire*. Dans ce cas-ci, l'attention est focalisée sur Brady et Patrick : les deux personnages qui s'opposent plus frontalement que les autres. Doris est la seule hétérosexuelle à intervenir, mais elle ne saurait servir de support identificatoire stable pour les spectateurs hétérosexuels car au même titre que Debbie Novotny dans *Queer as Folk,* elle est trop queer. Elle figure parmi les personnages principaux de la série et occupe dans la distribution d'ensemble une place aussi importante que celle des autres personnages.[206] À l'exception de Doris, tous les autres personnages de l'assemblée sont gays. La non-mixité de cet environnement contribue à rendre crédible les propos. La représentation de cet entre-soi, présenté comme libre de toute surveillance peut laisser imaginer que les opinions qui y sont exprimées seraient plus « authentiques », débarrassées de toute ambition pédagogique à l'endroit d'un public hétérosexuel. C'est là précisément que réside le ressort didactique de cette scène. Il est difficile de ne pas voir ici un lien avec la notion « d'homovoyeurisme », que nous avons évoquée précédemment. Il est plus facile de donner à voir ce type de représentation dans une série LGBTQ+ comme *Looking*, qui fait figurer avant tout des personnages gays.

D'autres scènes montrent les divergences qui distinguent, voire opposent les personnages gays. Avant de se marier, Kevin et Scotty partagent leurs façons respectives d'appréhender le mariage. Scotty se déclare plus sensible à la symbolique et au cérémonial du mariage (ou plus exactement de l'union civile, puisque la diffusion de la série précède *Obergefell v. Hodges*), tandis que Kevin manifeste un enthousiasme très mitigé :

> KEVIN : It is romantic, but at the risk of sounding like a 30 year-old straight guy, I don't know if I'm ready for that or if I ever will be.
> SCOTTY : I'm not asking you to be.
> KEVIN : Are you upset?
> SCOTTY : No. Kevin, we're boyfriends, not clones. We can agree to disagree.[207]

La dernière réplique de Scotty est si banale qu'elle relève presque de la lapalissade. L'évidence de son contenu pousse à s'interroger quant à sa cible. À quel public cette remarque est-elle destinée ? Il est vraisemblable qu'elle s'adresse à un public hétérosexuel, que Kevin vient tout juste de convoquer. Nous pouvons également faire mention à nouveau de la scène située dans le bar gay, dans laquelle Connor et Oliver confrontent, eux aussi, leurs

[206] Brathwaite, Fabian, « 7 Reasons We Miss *Looking* », 26 mars 2015, <https://www.out.com/popnography/2015/3/26/7-reasons-well-miss-looking> (consulté le 10 octobre 2020).
[207] *Brothers & Sisters*, « Owning It » (S03E14).

perceptions divergentes du mariage.[208] En donnant à voir des identités gays fragmentaires et plurielles, et en mettant dans la bouche de ceux qui les incarnent des opinions variées, voire adverses, ce procédé remet en cause la validité de la figure de l'expert, censé être seul dépositaire compétent du gay savoir. Cette pédagogie constructiviste dialoguée contribue également à desserrer l'étau de la contrainte à la respectabilité. En effet, cette diversité permet aux personnages gays d'être moins exemplaires, dans tous les sens du terme. À l'opposé de la figure de l'expert, il arrive désormais que soient représentés des personnages gays dont l'ignorance et les préjugés servent d'outil pédagogique.

C'est le cas du jeune Agustin, dans *Looking* qui panique lorsqu'une giclée de sperme produit par son petit-ami séropositif, Eddie, l'atteint dans l'œil.[209] Il interrompt leur rapport, visiblement très inquiet, pour aller se rincer dans la salle de bain. Or, les risques de transmission du VIH via la membrane oculaire sont extrêmement faibles, et la charge virale d'Eddie est indétectable, ce qui signifie qu'il ne peut pas, quoi qu'il en soit, transmettre le virus, et Agustin le sait bien.[210] Justin Sayre, un humoriste gay à la verve caustique, avait insisté sur le caractère grotesque de la scène :

> And then what's his name almost got AIDS in the eye. Fuck you, buddy! Nobody gets AIDS in the eye, you stupid asshole. I could just see the writers, "Maybe he gets AIDS in the eye, nobody's done that." No, nobody's done that because it's not a real fucking thing. You could pitch that in *Once Upon a Time*'s writing room and they'd go, "it might be too far." Jesus Christ![211]

La colère de Sayre s'explique justement par le caractère désinformationnel de la scène. En effet, la crédibilité de la série à ce sujet se trouve renforcée par sa catégorie générique, il est donc potentiellement d'autant plus dommageable qu'elle véhicule une telle contre-vérité. Malgré le *mea culpa* timide opéré par Agustin, la suite de l'épisode ne soulignera pas en termes explicites le manque total de fondement de sa réaction et il pourrait s'avérer productif dans une recherche ultérieure de s'intéresser plus avant à ce choix du showrunner. L'imperfection du personnage contribue à l'humaniser, et ainsi à favoriser un rapport possible

[208] *How to Get Away with Murder*, « I'm Going Away » (S04E01).
[209] *Looking*, « Looking for Glory » (S02E08).
[210] Barcavage, Shaun, « Help! I Got Semen in my Eye. What Do I Do? », 7 septembre 2016, <https://www.sfaf.org/collections/beta/help-i-got-semen-in-my-eye-what-do-i-do/#:~:text=Theoretically%2C%20it%20is%20possible%20for,as%20lab%20researchers%20and%20nurses.> (consulté le 10 octobre 2020).
[211] Sayre, Justin, « New Rulings from the Board », Avril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GVBJhi8Ipjg> (consulté le 10 octobre 2020).

d'empathie avec les spectateurs hétérosexuels. Dans la plupart des cas, cependant, l'erreur ignorante se voit corrigée ou compensée par un autre personnage gay.

Selon Cohen, ce rapport d'empathie est une forme spécifique d'identification :

> In attempting to operationalize and measure identification, four dimensions are central. The first is empathy or sharing the feelings of the character (i.e., being happy; sad; or scared, not for the character, but with the character).[212]

Ainsi, qu'ils soient protagonistes ou adjuvants, les personnages gays affables incarnent un support identificatoire privilégié pour atteindre cet objectif didactique. Sans parler véritablement de trajectoire de conversion dans leur cas, la mise en scène du processus d'apprentissage d'un personnage pour lequel les spectateurs éprouvent un sentiment d'empathie est un recours éducatif efficace. Snider décrit un exemple de ce procédé dans son analyse de la prise de conscience progressive de Will des effets délétères de l'hétéronormativité sur sa vie :

> The worst problem [Will and Vince] face together, which causes them to break up a second time, emerges when Will admits that he places importance on Grace above anyone else, including himself, which then makes him realize what a terrible issue this has been for him his entire life. **In other words, Will's realization that his engagement in heteronormativity, in relation to his own life's stagnancy as well as viewers' understanding of his character, is another meta-plot technique that is cleverly disguised to make viewers feel empathy for Will: he had to act heteronormatively in his life with Grace, and for viewers, so that audience members could also participate in his character's cathartic reformation.** […] By this point in the series, viewers already know Will as the straight man; the father; the homosexual who lives his life similarly to how heterosexuals do (which we also now know is not a requirement but a choice, a lifestyle that Will genuinely wants for himself). By now, to viewers, Will is "no different than straight people."[213]

Le cheminement de ce personnage est intéressant. Après s'être conformé à des critères de représentation hétéronormatifs stricts en se voyant désexualisé et en passant le plus clair de

[212] Cohen, *op. cit.*, p. 256.
[213] Snider, *op. cit.*, pp. 34-35 (c'est nous qui soulignons).

son temps à l'écran avec Grace, ce qui a précisément rendu possible la diffusion de la série, et concouru à permettre l'affleurement de ce sentiment d'empathie, Will « se réforme ». L'éloignement tardif de Will de ce schéma de représentation contraignant et nuisible n'est possible uniquement car il s'y est soumis suffisamment longtemps pour permettre que les spectateurs hétérosexuels tissent un rapport dans lequel ils sont impliqués affectivement avec le personnage. Selon ce procédé didactique, la légitimité de la connaissance repose précisément sur le cheminement du personnage. Cette pédagogie n'est pas transmissive comme celle de l'expert gay, ni constructiviste au même sens que les scènes que nous avons étudiées jusqu'ici. En effet, le caractère constructiviste de cette pédagogie ne s'ancre pas dans la subjectivité du spectateur, mais dans celle du personnage, qui est présenté comme l'architecte de son propre savoir. La validité des connaissances est garantie par ce dernier aspect. La mise en scène du processus d'éducation du personnage montre aux spectateurs ce qu'ils sont censés apprendre eux-mêmes.

S'il arrive désormais que les personnages gays se voient attribuer la fonction de pédagogues, contrairement aux exemples que nous avions cités dans le sous-chapitre précédent, le biais hétérocentrique de ces représentations n'a pas pour autant été véritablement mis à mal car la cible du programme didactique demeure principalement hétérosexuelle. Dans certaines séries, en particulier les séries LGBTQ+, il arrive qu'une scène ou les propos d'un pédagogue gay puissent être lus de plusieurs manières, et ainsi s'adresser à plusieurs publics simultanément.

Après nous être intéressés à la manière dont le parti-pris hétérocentrique qui sous-tendait les représentations de l'ère du placard s'est redéployé dans les séries post-placard, nous allons maintenant voir de quelle manière le paradigme du placard, dont ce schéma de représentation proclame le déclin, a été lui aussi reconfiguré.

III. 3. Reconfigurations du paradigme du placard

III. 3. a) Survivances du placard

Si les séries post-placard parviennent, à certains égards, à se détacher du paradigme du placard, son effritement ne saurait être confondu avec sa disparition totale. Conçu au premier chef comme un dispositif de protection dans un monde homophobe, le placard est souvent déclaré mort ou du moins obsolète par les chantres du post-gay. Il est vrai que les schémas de représentation de l'ère du placard ont subi de nombreuses modifications, et que la figuration concrète du placard s'est beaucoup marginalisée. Toutefois, nous allons tâcher d'observer ici la façon dont le paradigme du placard et ses ramifications discursives tentaculaires se sont en réalité réorganisés selon d'autres paramètres. Comme le dit Walters avec éloquence :

> There is, however, an important distinction to be made between a decline of the coming-out plot as the master narrative of gay life and the broader thesis of the end of the closet *per se*.[214]

En effet, malgré les déstabilisations identitaires dont nous avons fait état plus haut, le régime identitaire hétérosexuel/gay perdure. Par ailleurs, il semble difficile de concevoir la résorption du placard tant que l'hétéronormativité reste le modèle dominant et que la centralité de l'hétérosexualité se maintient. Comme le rappelle Seidman : « The closet is an accommodation to a society that makes heterosexuality compulsory ».[215]

Nous avons mentionné, au fil de cette analyse, quelques personnages de fiction télévisuelle encore placardés comme Sully St-James, ou encore Matt Moshea. Il en demeure, mais leur présence dans le placard s'explique souvent par des circonstances exceptionnelles. Pour mémoire, Sully est un vétéran conservateur que ses ambitions électorales semblent contraindre à afficher des convictions homophobes, tandis que Matt est journaliste dans le domaine sportif, milieu professionnel présenté comme inhospitalier aux gays. Nous évoquerons ultérieurement le traitement que tend à leur réserver les séries post-placard.

Il reste également des scènes de coming-out traditionnelles mais, là encore, elles tendent à s'expliquer par l'âge des personnages. Ils sont soit assez jeunes car la pratique du coming-out conserve une affinité particulière, mais relative, avec l'indétermination de la

[214] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 65.
[215] Seidman, Steven, *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York, Routledge, 2004, p. 21.

période de l'adolescence, soit d'un âge avancé comme Saul, Robert, ou Sol et sortent tardivement du placard car ils auraient vécu la majeure partie de leur vie dans une société dont l'homophobie particulièrement sévère les y aurait maintenus.

Par ailleurs, il convient de relativiser la « déplacardisation » (*outness*), qui ne doit pas être pensée comme absolue, mais relative, itérative et scalaire :

> Both the cultural historians and the psychologists would also agree that the idea that "the closet" and "coming out" are one-off experiences is patently false. Not only is coming out an endless and recurrent process so that one is always having to reengage the questions one thought settled, but the closet is of course also a space of variability, inflected geographically and culturally.[216]

Par exemple, même des personnages dont l'identité gay est signifiée comme évidente, comme Marc ou Jack, se trouvent parfois encore dans le placard dans certaines de leurs relations, notamment familiales. Ces derniers sacrifient tous les deux au rite du coming-out, nous y reviendrons. Le milieu professionnel fait, lui aussi, resurgir le spectre du placard, en particulier dans les professions ouvrières pour Mike ou Michael ou certains secteurs présentées comme particulièrement inhospitaliers aux gays, comme l'industrie du hip-hop dans le cas de Jamal. Le retour du placard est donc, là encore, circonscrit par ces circonstances, qui signalent son absence par contraste en dehors de ces contextes particuliers.

Au cours de la première saison de *Queer as Folk,* il est révélé que Brian, qui incarne de façon allégorique un discours, sinon séparatiste au moins explicitement anti-assimilationniste, n'est jamais sorti du placard auprès de ses parents. Lorsque son père, avec lequel il n'a pas vraiment de relation, lui apprend qu'il est malade du cancer et qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre, Debbie l'incite à faire son coming-out :

> BRIAN : [M]y dad's got cancer.
> JUSTIN : Your dad's sick? […]
> DEBBIE : I'm so sorry. How long's he got?
> BRIAN : Couple months, tops.
> DEBBIE : Well then, if you don't mind some free advice from someone who's known you a lot longer than you've known yourself, you should tell him.
> BRIAN : Tell him what?

[216] Walters, *op. cit.*, p. 34.

> DEBBIE : You know damn well, don't play dumb. He made a very big gesture telling you about himself. I'm saying you should return the favor.
> BRIAN : No fucking way. My father hasn't known anything about my life for 29 years, or cared. Why should I bother now?
> DEBBIE : Because it's good for you.
> BRIAN : To tell a dying man I'm queer?
> DEBBIE : To be honest.
> BRIAN : I'm always honest.
> DEBBIE : You think you are. How honest is it to let your father go to his grave without ever really knowing who his son is? I mean… Look, I know you think he never loved you, but it might be a way to get through to him… for whatever's worth, before it's too late.[217]

Aux yeux de Debbie il est important que Brian annonce à son père mourant qu'il est gay, avant tout pour sa propre émancipation. Elle sous-entend que l'acte symbolique du coming-out à un parent est absolument libérateur, indépendamment de tout contexte relationnel et affectif. Brian rejette initialement cette assertion et affirme au contraire qu'au vu de la piètre qualité de leurs rapports, cet acte rituel n'aurait pas de sens. Debbie établit par ailleurs un rapport d'équivalence entre la démarche confessionnelle du père de Brian, qui fait part de sa maladie à son fils, et celle du coming-out. Il est malaisé d'appliquer au cas de Brian la métaphore du placard comme dispositif de dissimulation utilisé pour éviter le rejet de parents avec lesquels il souhaiterait conserver des rapports harmonieux. Il est plus vraisemblable, comme le suggèrent les répliques du dialogue susmentionné, qu'il n'ait pas cru bon de partager avec eux son identité gay précisément parce que le contexte de l'acte performatif l'aurait rendu, selon la terminologie d'Austin, « malheureuse » :

> Austin veut donc étudier davantage cette énonciation spéciale (trop longtemps négligée par les philosophes) que constitue le performatif. Lorsqu'une telle énonciation ne parvient pas à faire ce qu'elle était destinée à faire, nous disons non pas qu'elle est fausse, mais qu'elle est *malheureuse*. Le « malheur » est dû, la plupart du temps à ce que les *circonstances* qui devraient accompagner le performatif ne se présentent pas « comme il faut ». Austin examine avec soin un nombre assez imposant de circonstances qui, par leur absence, ou leur

[217] *Queer as Folk*, « The Ties that Bind » (S01E15).

> caractère inadéquat, rendent l'acte malheureux : une *convention* a été méprisée, une *intention requise* était absente, une *désignation officielle* faisait défaut, etc.[218]

Bien qu'il commence par disconvenir de la nécessité ou du bienfondé de faire savoir à ses parents qu'il est gay, Brian rendra tout de même visite à son père pour lui en faire l'annonce. La réaction initiale de son père est le rejet, mais la suite de l'épisode montrera leur réconciliation, accréditant par là même la thèse de Debbie.

Au cours de la troisième saison, Brian mobilise le placard d'une manière qui mérite mention. Jim Stockwell, chef de la police de Pittsburgh et candidat homophobe aux élections municipales, engage Brian comme communicant dans sa campagne. Les autres personnages s'indignent et reprochent à Brian son cynisme et son manque d'engagement politique, notamment Justin, qui s'emploie à coller clandestinement sur les murs des affiches qui comparent Stockwell à Hitler :

> JUSTIN : I'm doing what I believe in.
> BRIAN : Fuck what you believe in! I'm telling you to stop.
> JUSTIN : You also one told me you wanted me to be the best homosexual I could possibly be, which includes not giving a shit what anyone tells me, think for myself. Stockwell is a homophobe. He's a fascist and he's a threat to everything and everyone we know. Just because you don't think so…
> BRIAN : You don't know what I think. I don't give a shit about Stockwell, but you're not just fucking with him, you're fucking with me. It's my business, now get the hell out of here.[219]

Stockwell ignore que Brian est gay, et il est vraisemblable qu'il n'aurait pas sollicité les services de Brian s'il l'avait su. Dans cette configuration, le placard de Brian correspond à une définition assez commune : ce dernier dissimule sa sexualité (ou choisit de ne pas la divulguer, ce qui revient au même)[220] pour éviter de se voir congédier. Toutefois, lorsque dans la suite de l'épisode, les dispositions répressives prises par Stockwell, en tant que chef de la police, entraînent la fermeture de la *backroom* du Babylon, ce dernier choisit de se

[218] Lane, Gilles, « Introduction », Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 25.
[219] *Queer as Folk*, « Uncle Ben » (S03E10).
[220] Comme le dit Chambers, la présomption d'hétérosexualité a pour effet de reconstituer les parois du placard, même après le coming-out : « The presumption of heterosexuality repeatedly reasserts itself, and consistently and tacitly forces even the most 'out' individuals back into the closet. Coming out is never a singular act ». Chambers, *op. cit.*, p. 74.

mobiliser et rejoint Justin pour l'aider dans son action. Rappelons que « la baise », comme il le dit, est une religion pour Brian. Est-il possible de voir ici une analogie entre persécution religieuse et persécution homophobe ? Dans le sillage de cette prise de conscience, Brian s'efforcera de saboter comme il le peut la campagne de Stockwell. Le placard, et l'invisibilité qu'il permet, sont ici précisément les conditions qui rendent possible l'opération d'infiltration de Brian. Cette représentation du placard en défie les conceptions habituelles :

> In addition, the very idea of the closet as simply and solely repressive has come under fire from any number of quarters, including scholars influenced by the work of the late French philosopher Michel Foucault and American feminist theorist Judith Butler. Acts of passing, hiding, duplicity, and the like are productive of identities and lifeways, not simply repressive of already existing (but denied/hidden) fully formed sexual identities.[221]

Cette mobilisation du dispositif du placard bat en brèche l'idée répandue selon laquelle le rituel du coming-out serait la seule stratégie d'émancipation possible et le placard, le seul fait de l'oppression homophobe.

S'il est courant de présenter les personnages « placardés » comme accablés de honte et de haine de soi, il est de plus en plus fréquent que le refus de se soumettre à la pratique du coming-out soit présenté comme un acte de résistance au régime disciplinaire de l'identité. Comme le dit Walters : « Someone's 'life in the closet' may be another person's refusal to be pinned down ».[222] Le cas de Justin Suarez peut s'interpréter ainsi. Voici comment Walters décrit la dernière scène dans laquelle figure le personnage :

> In the series finale of *Ugly Betty* (already a gay-friendly show), young fashion maven Justin twirls around the dance floor with a classmate and finally reveals explicitly what was pretty obvious from day one of the series.[223]

Il est possible d'interpréter la présence du petit ami de Justin, Austin, au mariage de sa mère, comme un coming-out. Les discours que lui tiennent les membres de sa famille orientent l'interprétation en ce sens, car ils s'apparentent à ceux que certains personnages hétérosexuels prononcent après le coming-out d'un personnage, et qualifiés par Tropiano de : « It's O.K. to

[221] Walters, *op. cit.*, p. 32.
[222] Walters, *op. cit.*, p. 34.
[223] Walters, *op. cit.*, p. 41.

be gay ».[224] Néanmoins, Justin ne prononcera pas l'énoncé performatif « je suis gay ». Le personnage avait déclaré à l'épisode 6 de la quatrième saison : « I'm not gay ». Cet acte de langage peut se lire comme un coming-out désidentificatoire qui, contrairement aux coming-outs traditionnels, ne revendique pas l'appartenance à une catégorie identitaire mais manifeste plutôt la volonté de ne pas se soumettre au régime identificatoire. Samuel Chambers développe une analyse similaire à propos de Russel, un personnage de *Six Feet Under*, qui prononce le même énoncé :

> Russell finds his own sexuality illegible to himself, but this is not because he is 'denying the truth' of that sexuality. It is the inadequacy of the modern binary homosexual/heterosexual framework that makes his sexuality illegible, not the fact that he 'really is gay' but cannot accept it […] [Russell] only rejects the notion that he is gay. The fine distinction in terms proves significant, since it means that Russell never actively identifies with heterosexuality, even as he makes his *disidentification* with being gay quite clear.[225]

Plusieurs lectures de cet énoncé sont possibles. Il serait crédule d'imaginer que cette interprétation, des spectateurs mais aussi des personnages quant à leur propre sexualité, est majoritaire. Toutefois, elle est possible. Pour reprendre l'expression employée par Walters, le coming-out est utilisé ici précisément pour refuser de se voir *pinned down*.

Si les séries post-placard donnent majoritairement à voir des personnages déjà hors du placard, et pleinement assumées pour la plupart, elles montrent parfois un autre type de placard que Sedgwick a qualifié de « pathogène » :

> When gay people in a homophobic society come out, on the other hand, perhaps especially to parents or spouses, it is with the consciousness of a potential for serious injury that is likely to go in both directions. The pathogenic secret itself, even, can circulate contagiously as a secret: a mother says that her adult child's coming out of the closet with her has plunged her, in turn, into the closet in her conservative community.[226]

[224] Tropiano, *op. cit.*, p. 184.
[225] Chambers, *op. cit.*, pp. 73-75
[226] Segwick, Eve Kosofsky « Epistemology of the Closet », Abelove, Henry, Barale, Michèle Aina, Halperin, David (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, p. 53.

La métaphore employée par Sedgwick construit le placard comme un mal contagieux. Le placard pathogène, que peuvent contracter les allocutaires de la personne qui fait son coming-out se rapproche du placard « traditionnel » en tant qu'il est fondé sur la honte et la culpabilité. Sedgwick prend l'exemple d'une mère conservatrice, dont la honte, la peur du jugement, et la difficulté à assumer publiquement l'homosexualité de son enfant se conçoivent sans difficulté, mais ce n'est pas le cas de tous ceux qui en sont atteints. Par exemple, dans *Will & Grace*, Will découvre que son père, George, qui est perçu par tous les personnages comme un père modèle et fier de son fils, n'a jamais dit à ses collègues que ce dernier était gay. En dépit des tentatives de son père de l'en dissuader, Will décide de se rendre au dîner d'affaires à l'occasion duquel son père doit être récompensé pour ses bons et loyaux services rendus à l'entreprise. George est incapable de fournir une réelle justification de cette omission, et Will prend alors conscience que son père n'est pas l'être éclairé qu'il imaginait. Au moment de se voir remettre sa récompense, toutefois. George transformera ainsi son discours de remerciements :

> GEORGE : Thank you, wow. Lifetime achievement award. That's really an honor. My son's gay. Will, where are you? […] Hi, son. I told you all that Will and Grace were married and… they're not. Will is… Will is gay. He's a proud gay man, and I'm… a proud father… of a proud gay man.
> WILL : Thank God, that's over.
> GEORGE : No, no, no. I got a lot more to say.
> WILL : Oh, my God. […]
> GEORGE : Will, stand up. I want everyone to see you. Come on. Stand up! […] Will, you're here, you're… queer… and I love you, dear. I love my gay son, everybody.[227]

Le discours de George est entrecoupé d'anecdotes (nos ellipses) qui laissent entendre que Will manifestait déjà, lorsqu'il était enfant, des traits de caractères et des affinités culturelles qu'il présente comme gays. L'embarras qu'affiche Will est palpable tout le long du monologue de son père. La placard « pathogène » donne à voir la trajectoire d'un personnage hétérosexuel, mais qui n'est pas celle d'une conversion totale. George n'est pas ouvertement homophobe au début de l'épisode, tout au contraire. Nous avons défini plus haut la « déplacardisation » comme un processus relatif, scalaire et itératif lorsque nous parlions du

[227] *Will & Grace,* « Oh Dad, Poor Dad, He's Kept Me in the Closet and I'm So Sad » (S02E13).

placard « traditionnel », et il en va de même pour le placard « pathogène ». L'homophobie résiduelle de ces personnages, qui les empêche d'affirmer l'homosexualité de leurs enfants, matérialise ce placard. Ce type de représentation montre l'éradication de l'homophobie, non pas comme le passage d'un état à un autre, mais comme un processus chaotique et tortueux. Dans *Empire*, la réaction de Lucious, précitée, lorsque Jamal lui demande de l'accompagner jusqu'à l'autel le jour de son mariage peut également être assimilée à un placard « pathogène » :

> JAMAL : I want this, it's important to me.
> LUCIOUS : Yeah, but walking down the aisle is what the father does with the bride. I mean, that's the tradition. Y'all don't care about tradition, or at least you say you don't care about the tradition.
> JAMAL : I don't.
> LUCIOUS : So this shouldn't matter then.
> JAMAL : But it does matter, it matters to me. I want you by my side.
> LUCIOUS : I just don't want to be paraded around like I'm part of somebody's agenda, or nothing.[228]

La dernière réplique de Lucious manifeste sa réticence à se voir prêter, s'il acceptait effectivement d'accéder à la requête de Jamal, une affiliation politique qu'il refuse. Les termes employés par le personnage caractérisent ce geste symbolique, en tant qu'il constitue une revendication politique, et identitaire au sens large, comme un coming-out, qu'il n'est pas prêt à faire. La suite de l'épisode donnera à voir une étape supplémentaire dans la trajectoire de conversion de Lucious. Cette dernière est un des arcs narratifs les plus longs de la série. Elle enjambe les cinq premières saisons et, ce faisant, insiste justement sur le caractère progressif de l'éradication de cette homophobie résiduelle :

> LUCIOUS : I almost missed the chance to walk my son down the aisle
> JAMAL : I thought I made a mistake asking you
> LUCIOUS : You thought I was ashamed of you? I'm ashamed of me. Look, I still can't make heads or tails about none of this stuff, but none of that matters. What matters is that you are my son. And there's been so much hurt between us, I don't wanna cause no more so let's get you married, okay.[229]

[228] *Empire*, « Never Doubt I Love » (S05E16).
[229] *Empire*, « Never Doubt I Love » (S05E16).

À nouveau, le vocabulaire utilisé par Lucious rappelle le paradigme du placard et du coming-out, son corollaire. En confessant sa honte, il convoque l'imagerie du placard et permet à la scène suivante, lorsqu'il accompagne effectivement Jamal jusqu'à l'autel, de revêtir les caractères d'un coming-out. Ces interactions, et le cheminement du personnage, concourent à faire de cette sortie du placard, un acte performatif « heureux », pour reprendre la terminologie austinienne.

Nous avons également recensé une occurrence de placard « pathogène » dans le double-épisode de mariage de Mitchell et Cameron dans *Modern Family*. Il semble que le mariage, en tant qu'événement public, tende à rendre visibles les parois, d'ordinaire imperceptibles, de ces placards « pathogènes ». L'altercation de Mitchell et son père Jay dans l'épisode qui précède celui du mariage fait explicitement référence à son caractère public et spectaculaire :

> JAY : Can I ask you a question? Why are you having such a big thing anyway? […] I'm just saying, why do you need to make it into a spectacle? […] I'm just saying keep it small. Why pay all that money for people you barely know?
> MITCHELL : Oh, you mean like any of your friends?
> JAY : Oh, please. You don't want any of my friends there.
> MITCHELL : Really? Because I've been asking for a list for months now. So, who doesn't want them there? Me or you?
> JAY : Why are you getting upset?
> MITCHELL : Because, dad, if it was Claire's wedding, you'd be all over it. You'd be wanting to have it at your club. You'd be inviting all your friends.
> JAY : Oh, please! I wasn't that thrilled when Claire got married either. […] I don't think I'm out of line suggesting my friends don't want to see a father-son dance at a big gay wedding.
> MITCHELL : There is no father-son dance, dad.
> JAY : I don't know what things go on there. Do I walk you down the aisle? Does someone throw a bouquet? I mean, I'm just saying I don't know how this stuff plays out with my guys from the club. […]
> MITCHELL : This isn't about them. This is about you. You're the one that's uncomfortable, here.
> JAY : Fine, I admit it. This whole wedding thing is weird to me.
> MITCHELL : Wow…

> JAY : Now, see, why do you get to be you, but I don't get to be me? See. I didn't choose to be uncomfortable, I was born this way.
> MITCHELL : Are you really throwing a gay anthem in our face right now?
> JAY : Oh, damn it! Give me some credit. You know how far I've come. I mean, what more do you want from me?[230]

La teneur de ce dialogue en fait presque un cas d'école de placard « pathogène ». Jay commence par faire allusion au caractère public du mariage, qui ouvre en grand les portes du placard. Puis, la réticence de Jay à voir conviés ses amis au mariage trahit sa honte. Le fait que Jay a fabriqué et vendu des placards toute sa vie ajoute au comique de la situation. Comme c'était le cas pour Lucious, le fait de s'impliquer, d'être partie prenante, et de s'enthousiasmer pour le mariage de son fils gay pourrait être lu, en quelque sorte, comme un coming-out qu'il n'est pas prêt à faire. Par ailleurs, comme l'affirme Kimmel, la masculinité, en tant qu'interaction homosociale, repose précisément sur l'homophobie, et l'exclusion des hommes gays :

> Masculinity defined through homosocial interaction contains many parts, including the camaraderie, fellowship, and intimacy often celebrated in male culture. It also includes homophobia.[231]

Ainsi Jay, en répudiant Mitchell, fait preuve de suffisamment d'homophobie pour pouvoir revendiquer cette masculinité, et ne pas la voir mise en cause par ses pairs. Ensuite, en évoquant en termes explicites le chemin qu'il affirme avoir déjà parcouru, Jay fait référence, de façon réflexive, à sa propre trajectoire de conversion, et en révèle le caractère graduel. Si l'imagerie du placard n'était pas suffisamment manifeste dans cet échange de répliques, Jay le visibilise davantage en ayant recours à la rhétorique essentialiste, poussée à son paroxysme par la référence à la chanson essentialiste « Born This Way » de Lady Gaga (2011), qui accompagne souvent le coming-out. L'épisode suivant montrera le placard pathogène d'un autre personnage. Cette scène se situe dans un hammam dans lequel ne se trouvent que des hommes hétérosexuels. Au début, Jay et le père de Cameron, Merle, ne sont que tous les deux :

> MERLE : A little uncomfortable about that wedding, are you?

[230] *Modern Family*, « Message Received » (S05E22).
[231] Kimmel, Michael S., *Manhood in America: A Cultural History* (second edition), New York, Oxford University Press, 2006, p. 5.

JAY : Well, you know what I'm feeling, right?
MERLE : I'd like to think I've evolved on the subject. We got a couple of lesbo swans in the pond. They seem pretty happy.
[HOWARD and LARRY pénètrent dans le sauna]
HOWARD : So what brings you to town, Merle?
MERLE : Well, uh, my, our… Jay's and my… kid are getting married today.
HOWARD : Congratulations. […] Father of the bride, father of the groom, taking a steam together the day of the wedding.
JAY : Yeah, something like that.
HOWARD : The day my son got married, piece of cake. But the day I lost my little girl, oh that wrecked me. So which one of you has to suffer through that today?
MERLE : You know what? It's too hot in here. Yeah, let's go.
JAY : Real evolved. Your swans would be ashamed.[232]

La scène est éclairante en tant qu'elle révèle la manière dont le placard de Merle se matérialise au moment où font irruption Howard et Larry. L'homophobie résiduelle de Merle se manifeste lorsque le contexte interactionnel homosocial exige de ce dernier qu'il la manifeste sous peine, selon l'argument de Kimmel, de voir sa masculinité remise en cause. En somme, ces personnages sont pris dans des affiliations contradictoires et à première vue irréconciliables. Toutefois, dans les cas que nous avons passés en revue, tous sortent du placard, et finissent, au terme de leur trajectoire, par privilégier leur fils.

En outre, si l'on ne représente plus autant les coming-outs, et encore moins selon les modalités sensationnalistes d'antan, le moment du coming-out à ses parents continue bien souvent à être présenté comme un événement marquant, un rite fondateur de l'identité des personnages : « Coming out into the family of origin is often the first story gays tell each other, often the opening line in a date come-on. It's our 'come here often?' »[233] Même dans les séries post-placard, qui ne le représentent plus que de façon marginale, le coming-out aux parents jouit, comme le souligne Walters, d'un statut différent de celui des autres itérations. Par exemple, dans *Looking*, lors d'un de leurs premiers rendez-vous galants, Richie et Patrick échangent le récit de leurs expériences respectives de coming-out. Il s'avère que Richie s'est fait surprendre à l'âge de 14 ans par sa mère alors qu'il avait des rapports bucco-génitaux avec un missionnaire mormon dans sa chambre d'adolescent, et qu'il n'est par conséquent pas

[232] *Modern Family*, « The Wedding » (S05E23).
[233] Walters, *All the Rage*, p. 197.

sorti du placard. Patrick, quant à lui, s'est adonné à un coming-out conventionnel. Voici le récit qu'il en fait :

> PATRICK : Well, it had been a really crappy Thanksgiving because I'd been thinking about telling my mom the whole time, but I just couldn't do it. And then I finally did it, on the way to the airport in the car because I thought if we were in the car, she wouldn't have to look me in the eye.
> RICHIE : What did she say?
> PATRICK : We didn't crash so that was a good start, but she did manage to make it all about her, though. "Why do these things always happen to me? What am I gonna tell your father? What are we gonna tell Keith and Marie from next door?"
> RICHIE : Keith and Marie?
> PATRICK : Fucking Keith and Marie, you have no idea.[234]

L'épisode ne montre aucune scène de l'événement, mais choisit plutôt de le narrer. Ce ressort post-placard, tout en reléguant l'expérience du placard au passé, permet de conserver au coming-out son importance dans l'histoire personnelle de Patrick. Nous noterons, au passage, l'affleurement chez sa mère d'un placard « pathogène ». Dans le même esprit, la série *Brothers & Sisters* propose, dans des flashbacks, non pas l'événement du coming-out de mais des scènes ultérieures de dialogue entre Kevin et son père. Là encore, sans montrer la sortie du placard, la série met tout de même en exergue ses conséquences sur la relation des deux personnages. Ces analepses interviennent dans plusieurs épisodes, et participent de façon significative à la caractérisation de Kevin, et confèrent ainsi à ce rite de passage une importance renouvelée. De plus, Kevin fait souvent référence à son coming-out comme à un moment fondateur de son histoire personnelle.

Enfin, une des reconfigurations majeures du paradigme du placard consiste précisément dans sa diffusion et sa généralisation. Les séries post-placard se font le reflet de la tendance générale qui éprouve l'association systématique entre placard et homosexualité :

> Closeting as an identity concept has begun to get traction beyond the basic notion of lesbians, gay men, bisexuals, and trans people coming out of their heteronormative and gender-restricted closets to claim their previously hidden sexual identities or gender expressions. For

[234] *Looking*, « Looking for Truth » (S02E05).

> example, in popular cable television series, characters come out or consider coming out as vampires, shifters, werewolves, and faeries (*True Blood*), as dead (*American Horror Story*), as a serial killer (*Dexter*), and as a high school chemistry teacher turned crack manufacturer (*Breaking Bad*). One can come out as an atheist in a predominantly Judeo-Christian context, as a witch out of the broom closet, as biracial or multiracial, as someone who has had plastic surgery, or as a participant in BDSM sexual practices.[235]

Dans l'épisode 11 de la troisième saison de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, lorsqu'elle découvre que sa séquestration dans un bunker pendant quinze ans est une information accessible publiquement sur l'Internet, Kimmy s'en indigne. Elle comprend que cette partie de son histoire personnelle est accessible au plus grand nombre alors qu'elle dîne avec d'autres étudiants chez une de ses professeures. Au cours du repas, alors que cette dernière énumère les raisons pour lesquelles chaque étudiant s'est vu convier à ce dîner, elle « oute » Kimmy :

> LEONORA : Oh, and Kimmy is here, of course, because she…
> KIMMY : I'm the Skipster.
> LEONORA : She's a mole woman.[236]

Elle rend ensuite visite à sa psychothérapeute, qui lui tient un discours qui fait écho à la rhétorique du placard :

> KIMMY : Yeah, I googled myself, and so did the guy I like and a professor, and I guess everybody. You know, I just should have stayed Kimmy Smith, at least she was free to live her life.
> ANDREA : No. Kimmy Schmidt is free, okay? She can just assume that everybody already knows everything and stop worrying about it. Hey, mall! This chick got bunkered. Ah, big time! Bigly!
> KIMMY : Shut your face!
> ANDREA : Okay, here's my point. Think of all the time and energy you have spent keeping your secret, deciding whom to tell, always looking over your shoulder with that big ol' pumpkin head of yours.

[235] Wallace, David L., « The Trope of the Closet », Alexander, Jonathan, Rhodes, Jacqueline, (dir.), *Sexual Rhetorics: Methods, Identities, Publics*, New York, Routledge, 2016, p. 95.
[236] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Googles the Internet » (S03E11).

> what are you, Irish? Man, you've got some heads! So lookit, what if you didn't have to put in all that effort, okay? Worrying, hiding […][237]

La réaction de Kimmy rend compte de la honte qu'elle ressent à propos de la divulgation de cette expérience traumatique. Par ailleurs, l'imagerie du double, souvent mobilisée dans la métaphore du placard, est convoquée lorsqu'elle affirme que ces difficultés lui auraient été épargnées si elle avait endossé un nom et une identité génériques, qui ne sont pas véritablement les siens. Cette assertion réactive les oppositions dichotomiques courantes de l'épistémologie du placard : vrai/mensonger, ou encore authentique/contrefait, pour ne citer que celles-ci.

Le propos d'Andrea est particulièrement intéressant, et peut-être qualifié de post-placard. En effet, selon elle, l'émancipation de Kimmy ne réside pas dans la liberté de choisir à qui elle décide de faire son coming-out. Son salut consisterait plutôt dans l'affranchissement de cette dernière de l'épistémologie du placard, et de ses implications discursives. D'après Andrea, l'aliénation de Kimmy consiste précisément dans l'intériorisation de ce rapport au monde selon lequel son expérience, qui a contribué à façonner son identité, doit être entourée de secret et doit faire l'objet d'une confession.

Par ailleurs, dans l'épisode 12 de la première saison de *Brothers & Sisters*, dans le but de dissiper les soupçons qui planent sur son lieu de travail quant à sa relation avec son supérieur, Kitty confesse à sa mère qu'elle souhaite trouver quelqu'un pour se faire passer pour son compagnon à une levée de fonds :

> NORA : A dating service, Kitty? Oh, no. You don't need a dating service.
> KITTY : No, I actually do. I need a quick and expedient way to find…
> NORA : A husband?
> KITTY : No, mother. Not a husband.
> NORA : Sweetheart, there are other ways of fulfilling your physical needs. There are electrical things…
> KITTY : Mother! No, please! Oh, somebody just kill me!
> NORA : If it's not a husband and it's not sex, then why are you…
> KITTY : It's a beard, arm-candy. I need somebody whose picture I can put on my desk because everybody in my office thinks that the Senator and I are dating.[238]

[237] *Unbreakable Kimmy Schmidt,* « Kimmy Googles the Internet » (S03E11).

L'emploi par Kitty du terme *beard*[239] renvoie directement au placard. La personne qui fait office de *beard* sert de couverture à celui ou celle qui se trouve dans le placard. Il s'agit là d'un des éléments courants de ce dispositif. Kitty applique donc la métaphore du placard à une situation tout à fait dissociée de l'homosexualité, et témoigne par là même de la généralisation du trope à laquelle Wallace fait référence dans la citation susmentionnée.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les scènes de coming-out « traditionnelles » tendent à se raréfier dans le paysage télévisuel post-placard. Toutefois, nous avons constaté que le coming-out est parfois utilisé selon des modalités qui l'éloignent de sa raison d'être identificatoire initiale, voire l'en détournent complètement. Nous allons désormais nous intéresser à ces coming-outs post-placard.

[238] *Brothers & Sisters*, « Sexual Politics » (S01E12).
[239] L'expression *beard* est employée au départ pour décrire la femme qui prétend avoir une relation avec un homme homosexuel afin de préserver sa « placardisation » ; elle renvoie à une époque révolue où une barbe était une marque de virilité et donc d'hétérosexualité.

III. 3. b) Coming-outs post-placard

Si l'alliance des expressions « coming-out » et « post-placard » semble à première vue relever de l'oxymore, force est d'admettre que certaines scènes de sortie du placard que donnent à voir les séries post-placard portent en elles cette tension. Comme l'affirme la citation de Wallace, mentionnée plus haut, la généralisation du trope du placard voit désormais émerger une kyrielle de créatures aux identités variées, plus seulement gays.

Les coming-outs inter-espèces, dont Wallace dresse une liste non-exhaustive, insistent pour la plupart d'entre eux sur la dimension essentialiste du coming-out, et réactivent des oppositions dichotomiques entre l'identité que les personnages déclarent fausse, et celle qu'ils revendiquent :

> In addition, as many gay theorists have noted, coming-out stories often create new kinds of fictions, corralling a messy and chaotic sexuality into a "before and after" narrative that belies the complicated and constructed nature of sexual desire and sexual identity. In popular culture, coming-out narratives often serve conservative ends, reinforcing beliefs in the "essential" and unchangeable nature of sexuality rather lhan elaborating a more nuanced tale of the circuitous and bumpy ride of sexual desire. These kinds of coming-out stories can boost tolerance for gay identity (because it's seen as inescapable and inevitable) as it simultaneously reinforces the hetero/homo divide, effectively pushing away unnerving questions of choice and ignoring the instability of the very categories of homo and hetero.[240]

Dans *Sense8*, la rhétorique essentialiste habituelle du placard et du coming-out peut sembler saillante car les *sensates* se distinguent génétiquement des homo-sapiens. Néanmoins, ils n'en demeurent pas moins des êtres humains. À cet égard, ils déstabilisent donc la dialectique similitude/différence, qui sous-tend les conceptions habituelles du placard :

> The sensates' enhanced humanity allows for a philosophical reflection about universality and difference. As illustrated by the title of the tenth episode of the first season, the central question of the series is: What is human? What unites us across differences? This question,

[240] Walters, *All the Rage*, p. 200.

> which is discussed by the characters, resonates with queer issues. Indeed, the sensate nature can be read as a metaphor for queerness: like queers, the sensates are different yet human.[241]

Comme le dit Parsemain, la métaphore déployée dans *Sense8* mêle universalité et différence, et « queerise » ainsi le schéma binaire qui sous-tend la plupart des politiques identitaires, qui tendent généralement à viser soit l'assimilation, soit le séparatisme comme horizons politiques. Le menace d'extermination qu'incarne la BPO (*Biologic Preservation Organization*) pour les *sensates* les contraint à vivre selon des modalités qui s'apparentent assez directement à celles du placard.

La diversité des créatures qui figurent dans *True Blood* est intéressante et mérite mention. En effet, la condition de la plupart d'entre-elles, comme les loups-garous, les fées, les changeformes semble être le fait de leur naissance, et leur placard, comme leur coming-out se rapprochent des placards identitaires « traditionnels », tels que ceux décrits plus haut dans la citation de Walters. Néanmoins, cela n'est pas le cas des vampires. Comme le rappelle Eric Northman dans un spot publicitaire fictionnel de la série : « [Vampires] *were* humans ».[242] À l'origine, les vampires étaient humains, et ont subi un processus de conversion. Selon cette logique, les critiques qui ont établi une analogie entre la condition des vampires dans la série, la reconnaissance de leurs droits, et celle des personnes LGBTQ+, souscrivent alors par implication à une conception constructionniste de la sexualité. La connaissance de l'existence de l'existence des vampires est récente. Ils ne seraient « sortis du cercueil » qu'en 2006 à l'occasion de ce que la série nomme *The Great Revelation*, deux ans avant le début de la diégèse, comme cela est courant dans les séries post-placard. Ce coming-out, atypique dans sa dimension collective, advient grâce à l'invention et la commercialisation par des scientifiques japonais du *Tru Blood*™, une hémoglobine de synthèse qui permet aux vampires de se libérer de la dépendance au sang humain pour assurer leur survie. Comme nous l'avons évoqué, suite à cette sortie du placard, l'*American Vampire League* (AVL) s'est donné pour objectif de faire reconnaître les droits des vampires, et de nombreux vampires ont fait le choix de renoncer à se nourrir de sang humain, et de vivre une vie « normale ».[243] Tous n'ont pas fait ce choix assimilationniste. Par contraste, d'autres vampires, comme Eric, Pam, et d'autres, refusent de se conformer à ces critères de respectabilité ; ils ont une sexualité très libérée et sucent le sang de leurs partenaires humains. Comme l'affirme Bisson, le parallèle entre les

[241] Parsemain, *op. cit.*, pp. 226-227.
[242] HBO, « A PSA from Eric Northman for the AVL », 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hIDlv08K5eI> (consulté le 11 octobre 2020).
[243] La série utilise le verbe *to mainstream*, pour désigner l'action de ces vampires.

comportements dits « à risques » de ces vampires suceurs de sang humain et l'épidémie du SIDA n'est jamais aussi manifeste que dans la septième saison :

> Dans la saison 7, la transmission de l'épidémie d'hépatite-V dans la population des vampires est une allusion directe à l'épidémie du sida chez les homos dans les années 1980. Les symptômes de l'hépatite-V, réseaux veineux apparents et affaiblissement progressif, ressemblent à des symptômes de séropositivité. Après avoir découvert sa première veine apparente à la poitrine, Bill prend rendez-vous avec la juriste Madeline Kapneck pour régler sa succession avant sa mort qu'il sait imminente (S7E6). Arrivé dans le cabinet juridique, il trouve une salle d'attente comble de vampires ordinaires, citoyens bigarrés qui, par leur banalité, ne se distinguent plus en rien des humains. Les vampires se trouvent ainsi normalisés et humanisés par la maladie. Comme au supermarché, Bill doit prendre un ticket et attendre son tour. Au contraire, les vampires en stade terminal d'hépatite-V qui finissent leur vie en massacrant les humains évoquent les « pratiques à risque » délibérées des malades du sida dans les années 1980, le *barebacking* prosélyte et l'hédonisme nihiliste. Même Eric transmet sciemment le virus aux prostituées dont il se nourrit, favorisant ainsi la contagion parmi les vampires (S07E04). Par la maladie, une frontière biopolitique se dessine entre **bons vampires et mauvais vampires**. La saison 7 illustre rigoureusement cette responsabilisation morale du plaisir sexuel.[244]

L'énoncé d'Eric, que nous avons cité plus haut, peut être interprété comme un coming-out assimilationniste. Toutefois, ce dernier est un de ces « mauvais vampires », et en affirmant son identité humaine révolue pour insister sur ce qui le rapproche des humains, il affiche une façade qui lui permet de mieux dissimuler sa véritable identité. Ainsi, ce coming-out au passé lui permet de matérialiser volontairement un placard qui, contrairement aux placards « traditionnels », accroît son agentivité et dans lequel il se meut librement, si l'on peut dire.

Le placard dans lequel se trouve Simon Drake, dans *How to Get Away with Murder*, mérite également que l'on s'y attarde. Simon apparait pour la première fois à l'épisode 1 de la troisième saison, et il est initialement caractérisé comme un antagoniste des personnages principaux, jusqu'à l'épisode 8 de la saison 4. Dans l'épisode précédent, il avait fait savoir à

[244] Bisson, Frédéric, *True Blood: Politique de la différence*, Paris, PUF, 2015, p. 27 (c'est nous qui soulignons). Nous espérons que l'on nous pardonnera la longueur de cette citation, aussi pertinente qu'éclairante.

Oliver (qui avait accepté d'utiliser ses talents d'informaticiens pour lui venir en aide car son ordinateur portable contenait un virus qui avait effacé l'intégralité du contenu de son disque-dur) qu'un des documents perdus était particulièrement important et lui aurait permis d'obtenir un emploi. Ce dernier élément est crucial. Simon avait confessé à Oliver qu'il était sans-papiers, et que sans le visa qu'il aurait pu demander en obtenant ce poste, il pourrait se voir rapatrié de force au Pakistan.[245] Le placard matérialisé par le secret de sa situation irrégulière correspond à une conception du placard tombée quasiment en désuétude dans les séries post-placard : celle du dispositif de protection. En effet, les quelques occurrences de placards « traditionnels » encore représentées dans un monde supposé post-gay expliquent le plus souvent la présence d'un personnage dans le placard par la haine de soi et la honte, et non par la volonté de se protéger de l'homophobie. Si l'application de la métaphore du placard ne s'imposait pas comme évidente au moment où Simon communique la précarité de sa situation à Oliver, elle devient plus aisément lisible lorsque celui-ci confesse ses sentiments à Oliver à l'épisode 8 de la quatrième saison :

> SIMON : Hey, Oli.
> OLIVER : Hey, everything okay?
> SIMON : Yeah, just um… Look, I wanted to apologize for being a jerk about Connor.
> OLIVER : Oh, it's fine.
> SIMON : No, it's not because if I'm being honest I don't even really hate the guy. It's just that I'm jealous.
> OLIVER : What ?
> SIMON : He's a privileged boarding-school gay who has everything, including things he doesn't deserve, like you.
> OLIVER : Have you been drinking?
> SIMON : I'm finally telling you how I really feel, please don't think it's because I'm drunk.
> OLIVER : So you're gay?
> SIMON : I don't know maybe. All I know is that I really like you Oliver.[246]

Le paradigme du placard semble ne pas s'appliquer à sa sexualité, et à l'instar des personnages qui déstabilisent l'association systématique entre comportement homosexuel et

[245] *How to Get Away with Murder,* « Nobody Roots for Goliath » (S04E07).
[246] *How to Get Away with Murder,* « Live. Live. Live. » (S04E08).

identité gay, dont nous avons précédemment étudié plusieurs occurrences, l'annonce des sentiments de Simon ne peut pas à cet égard être interprétée comme un coming-out traditionnel. En plus de dissocier homosexualité et identité gay, la série disjoint homosexualité et placard en montrant un personnage qui refuse de voir l'annonce de ses sentiments y être rattachée, mais vit tout de même « placardé » du fait de sa situation administrative. La suite de l'arc narratif de la déportation de Simon renforce sa proximité avec la métaphore du placard lorsque Michaela le dénonce aux services d'immigration (ICE), pratiquant ainsi une forme de *outing*, et qu'il est renvoyé au Pakistan à l'épisode 15 de la saison 4.[247]

How to Get Away with Murder est une série en tous points post-placard car les personnages gays qui y figurent ont soit déjà fait leur coming-out lorsque débute l'épisode pilote comme Connor et Oliver, soit refusent de se soumettre au paradigme du placard comme Simon. Toutefois, l'arc narratif de l'épisode 6 de la saison 5 peut s'apparenter à celui d'un coming-out, mais ne vise pas l'affirmation d'une identité gay. Oliver, qui avait découvert sa séropositivité à l'épisode 14 de la première saison,[248] se décide à faire connaître son statut à sa mère. Voici les termes qu'il emploie dans la conversation avec Connor dans la scène qui précède l'annonce :

> OLIVER : You don't understand what she gave up for me. Her friends, some family.
> CONNOR : That does not mean you have to do everything she says.
> OLIVER : Actually, it does. She never asks me for anything.
> CONNOR : She's your mother, she's not supposed to.
> OLIVER : Fine, but you can't be mad at me for trying to be a good son.
> CONNOR : You need to tell her.
> OLIVER : No, I'd rather have a big stupid wedding.
> CONNOR : You need to tell her [about your HIV status]. Look, you are a good son. That's painfully obvious after seeing you two together.
> OLIVER : Just feels like I have to come out all over again.
> CONNOR : You do, but this time you have me.[249]

Oliver mobilise explicitement la rhétorique du placard pour désigner sa démarche. Cette analogie est fréquente, et Hardon parle même de *HIV/AIDS closet* :

[247] *How to Get Away with Murder,* « Nobody Else is Dying » (S04E15).
[248] *How to Get Away with Murder,* « The Night Lila Died » (S01E14).
[249] *How to Get Away with Murder,* « We Can Find Him » (S05E06).

> In many AIDS activist circles, the assault on secrecy has become even more hard-hitting, with secrecy framed as death, as complicity with the stigmatization and shaming that inflicts social death on people living with HIV (Hardon forthcoming; Robins 2004). In addition to more general assumptions about the positive health benefits of disclosure, these repertoires of judgment and intervention are often informed by gay and lesbian metaphors of the 'closet' and the liberating effects of 'coming out' (Persson and Richards 2008). In parallel terms, disclosure of one's HIV-positive status is seen as liberation from the death of the HIV/AIDS closet: 'Facing monumental fear and stigma, one is inevitably liberated from the overwhelming burden of secrecy and shame' (Paxton 2002, 566).[250]

Selon une logique politique semblable à celle déployée pour justifier la nécessité pour les gays et les lesbiennes de sortir du placard, le coming-out de ce placard-ci est souvent loué pour ses effets émancipateurs. La scène de coming-out d'Oliver revêt à bien des égards l'allure d'un coming-out traditionnel. Par effet rétroactif, en confessant la honte qui l'a empêché de faire part de son statut à sa mère, il matérialise un placard qui n'avait pas été rendu manifeste par la série jusque-là.

Nous pouvons également citer un des coming-outs de Titus, que nous avons déjà mentionné. Ce coming-out fait immédiatement suite à celui de Mike, son petit-ami, qui est accueilli par des réactions chaleureuses de la part des membres de sa famille, qui semblent davantage préoccupés par son mauvais appétit. À l'occasion de ce premier coming-out, Titus sort du placard en tant que noir devant une assemblée composée de deux officiers de police :

> MIKE : You want to come out to this guy as Black?
> TITUS : I will need a microphone, a face towel and some live butterflies. The game, Pictionary defines "bigotry" as two different-size stick men, and you circle the larger one for big sound. And then, you draw a tree. Why are you treating me like this? Because this isn't Earth straight astronaut. This is the gay planet. I mean, Black planet, white astronaut. Think about it. If you prick us, do we not bleed? If you tickle us… do we not Elmo? [bursting into song] Cause we can all learn about tolerance. Hey, what's that? A real tall fence.
> MIKE : He did it. Goddamn, he did it.

[250] Hardon, Anita, Posel, Deborah, « Secrecy as Embodied Practice: Beyond the Confessional Imperative », *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care*, Vol. 14, No. 1, p. 2.

> [Titus disparait dans un nuage de fumée]
> TITUS : The magic of tolerance.[251]

Cette sortie du placard absurde et extrêmement théâtrale, à l'image du personnage, fait mention des identités gays et noires, qu'il confond, dans tous les sens du terme. Il est malaisé de déterminer de quel placard Titus sort effectivement, et quelle identité il revendique. Nous avons déjà évoqué la valeur désidentificatoire de ce coming-out, donc nous insisterons ici plutôt sur la manière dont, en choisissant cette citation universaliste (et partiellement réécrite) de Shakespeare, il perturbe la logique du coming-out habituelle, qui consiste à affirmer une identité « particulière », autrement, il n'est guère besoin de coming-out. Titus adresse son coming-out à deux policiers, qu'un voisin des parents de Mike avait appelés pour qu'ils arrêtent Titus car les déambulations de ce dernier avaient éveillé ses soupçons. La teneur universaliste de cette référence peut également orienter l'interprétation, non pas vers l'affirmation d'une identité gay ou noire, mais de son humanité. Selon la logique du placard, l'identité d'être humain ne peut en théorie pas faire l'objet d'un coming-out. L'acte de langage de Titus peut donc s'interpréter aussi comme la réitération de sa condition d'être humain que les destinataires de ce coming-out ne lui reconnaitraient pas.

Il est donc de plus en plus rare que les personnages qui opèrent leur coming-out utilisent cette stratégie d'affirmation de soi pour revendiquer une identité gay. Cependant, certains le font encore mais quand c'est le cas, et que ces coming-outs ne se justifient pas par des circonstances exceptionnelles telles que celles que nous avons déjà citées, ils tendent malgré tout à prendre leurs distances avec les coming-outs traditionnels. Reprenons l'exemple de Titus. À l'épisode 4 de la saison 4, il sort à nouveau du placard auprès de Jacqueline, qui est déjà au courant de l'identité gay de Titus :

> TITUS [en pleurs] : It's because I was scared of being different. I was easier to call out someone else's differences than confront my own… because… Jacqueline… I'm gay.
> JACQUELINE : Yes, Titus. I know. That's how you end every phone call.[252]

Le contenu informationnel de l'acte d'énonciation de Titus est nul pour son interlocuteur comme pour le spectateur. Il est donc difficile d'interpréter ce coming-out de façon littérale. Le codage gay de Titus est si explicite qu'il est impossible de lui appliquer le principe de

[251] *Unbreakable Kimmy Schmidt,* « Kimmy Goes to Her Happy Place » (S02E10).
[252] *Unbreakable Kimmy Schmidt,* « Kimmy Disrupts the Paradigm » (S04E04).

présomption d'hétérosexualité, que nous avons déjà évoqué. Ainsi, la nécessité itérative du coming-out s'impose moins à ce personnage, dont les signifiants manifestent l'identité gay explicitement. Les sorties du placard fréquentes, et toujours spectaculaires, de Titus conservent à la pratique son caractère sensationnel mais le vident de son contenu sémantique. Cette façon du personnage de privilégier la forme sur le fond rappelle l'esthétique subculturelle *camp*, définie en ces termes par Sontag en 1964 :

> 1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.
> 2. To emphasize style is to slight content, or to introduce an attitude which is neutral with respect to content. It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized—or at least apolitical.[253]

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, l'esthétique *camp* ne consiste pas dans une mise à distance affective de l'objet, au contraire :

> [C]amp allows no possibility for distance, dis-identification, or self-exemption. On the contrary, the recognition of something as camp is itself an admission of one's own susceptibility to the camp aesthetic and of one's willingness to participate in a community composed of those who share the same loving relation to the ghastly object.[254]

Horn désigne ce type de rapport à l'objet *detached attachment*, nous l'avons évoqué. L'objet en question est ici la pratique du coming-out, que Titus semble apprécier particulièrement, notamment pour ses affinités théâtrales. L'implication affective de Titus ne paraît pas contrefaite lorsqu'il joue ces sorties du placard. Ainsi, la purge sémantique opérée par Titus lors de ces coming-outs n'est pas tant, pour reprendre les termes de Sontag, une offense au fond qu'un élan pour la forme.

Tout aussi explicitement gays, Marc et Jack font leurs coming-outs à leurs mères respectives, qui n'avaient pas deviné l'homosexualité de leur fils. Comme l'affirme Tropiano, le ressort comique des épisodes de coming-out reposait précisément sur l'effet de surprise qu'il pouvait provoquer chez les autres personnages comme sur les spectateurs :

---

[253] Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 185.
[254] Halperin, *op. cit.*, p. 189.

> There's always an element of surprise in a coming out episode. The discovery that your older brother or 55-year-old father is gay, as opposed to your teenage son, has greater comic potential because it's more unexpected. The individual who comes out is usually the least likely.[255]

Dans le cas de personnages comme Jack et Marc, le comique de la situation ne se fonde pas sur l'étonnement que provoque leur coming-out, mais au contraire sur l'incongruité de voir des personnages dont l'identité gay ne semble être un secret pour personne, et qu'on ne soupçonnerait pas d'être dans quelque placard que ce soit, avoir recours à cette pratique. À cet égard, ces coming-outs ne sauraient être qualifiés de traditionnels. Contrairement à *Unbreakable Kimmy Schmidt* ou *Will & Grace*, *Ugly Betty* n'est pas une sitcom, et l'épisode du coming-out de Marc n'est pas montré sous un angle humoristique. Sa mère, incarnée par nulle autre que Patti LuPone, affiche une homophobie franche. Elle décrit par exemple le jeune Justin comme ceci :

> JUSTIN : The *Golden Girls* marathon is on!
> MÈRE DE MARC : And I don't even know what *that* is.
> MARC : That?
> MÈRE DE MARC : He's just so swishy. The mother doesn't say anything. It makes me sick.
> MARC : Ok, shut your mouth, mom! [T]hat little boy… "Swishy", swishy! You wanna talk about "swishy"? Open your eyes mom and look at your own swishy son.
> MÈRE DE MARC : You know what? I gotta get to the hotel.
> MARC : No, you don't get to go because I may never be this brave again. Mom, I love you, but…
> MÈRE DE MARC : Do not say it.
> MARC : I am what you think I am.
> MÈRE DE MARC : You're confused!
> MARC : No, no. For once, I'm not. If you want to get to know me, it has to be the real me.
> MÈRE DE MARC : The real you, huh? Well, if this is the life you've chosen, I have no interest in knowing the real you.[256]

[255] Tropiano, *op. cit.*, p. 215.
[256] *Ugly Betty*, « Don't Ask, Don't Tell » (S01E18).

La mère de Marc apparait uniquement dans cet épisode, et aucune mention n'en sera faite dans la suite de la série. Par conséquent, il est légitime de supposer que leurs rapports ne s'améliorent pas. Ce coming-out pourrait être considéré comme traditionnel car il est l'une des rares occurrences à ne pas connaître un dénouement heureux. Toutefois, le fait que la mère de Marc soit jouée par l'actrice Patti LuPone, icône gay notoire,[257] atténue d'une part la gravité de la situation, mais orientent la perception du personnage qu'elle incarne. John Fiske décrit ce phénomène intertextuel comme suit :

> The actors and actresses who are cast to play hero/ines, villain/esses and supporting roles are real people whose appearance is already encoded by our social codes. But they are equally media people, who exist for the viewer intertextually, and whose meanings are also intertextual. They bring with them not only residues of the meanings of other roles that they have played, but also their meanings from other texts such as fan magazines, showbiz gossip columns, and television criticism.[258]

Ainsi, l'icônicité de LuPone vient troubler la lecture de la sortie du placard de Marc. S'il a, à première vue, l'allure d'un coming-out conventionnel, et peut être lu comme tel par les spectateurs, en majorité hétérosexuels, qui ne sont pas familiers de l'œuvre et de la carrière de LuPone, il se double d'un sens supplémentaire pour les spectateurs initiés aux rudiments de la culture gay. En effet, la démarche de Marc de faire part de son identité gay à Patti LuPone apparait comme vaine et insignifiante, au sens propre. De la même manière, l'homophobie affichée par la mère de Marc ne peut se comprendre que comme une mise en scène orchestrée. À nouveau, ce sont bien la forme et l'esthétique du coming-out qui sont privilégiées ici.

Will, Grace et Karen découvrent par hasard à l'épisode 7 de la saison 2 que la mère de Jack, contre toute attente, ignore que son fils est gay. Ils l'incitent tous trois à sortir du placard en invoquant les arguments habituels et en vantant le potentiel libérateur du coming-out. Surmontant son appréhension initiale, Jack parvient à avouer à sa mère qu'il est gay :

> JACK : Mom, I have something I want to say to you. I've kept this from you for a long time, and that's wrong because it makes it seem

[257] Hernandez, Greg, « Gay icon Patti LuPone Brilliantly Shuts Up Noisy Audience Member during Live Concert », 13 avril 2015, <https://www.gaystarnews.com/article/gay-icon-patti-lupone-brilliantly-shuts-noisy-audience-member-during-live-concert130415/> (consulté le 10 octobre 2020).
[258] Fiske, John, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, New York, Routledge, 1999, p. 8.

like I'm ashamed of something I am not ashamed of. I want you to know who I am because I am proud of who I am. Mom… Are you wearing Chloé?

WILL : Jack!

JACK : Mom, I'm gay.

GRACE : Judith, it's okay. So, he's gay. He's still the same little boy that gave you highlights for the first time.

KAREN : Honey, I think you're missing the silver lining here. When you're old and in diapers, a gay son will know how to keep you away from chiffon and backlighting.

JUDITH : […] I just want you to be happy. Looking back on it, there have been clues. When you were a child, you were overly fond of the nursery rhyme "Rub-a-dub-dub, three men in a tub" and you do have a lot of flamboyantly gay friends. I mean look at Will. No matter what Jack, you're what I'm most thankful for in the whole world.

JACK : Then why are you crying?

JUDITH : Because I have a secret too. The man you think is your father, isn't your father.

JACK : What?[259]

Le coming-out de Jack, malgré le caractère explicite de son identité gay, correspond initialement au schéma habituel, mais à peine l'énoncé performatif prononcé, Grace, Karen, et Judith elle-même, mettent en lumière ce qui ne peut être compris que comme une forme de déni de la part de cette dernière. Cette négation, consciente et volontaire comme chez la mère de Marc, ou inconsciente comme chez celle de Jack, d'une réalité par ailleurs présentée comme évidente, vient infléchir les placards dont ils sortent. Il est possible d'affirmer, au vu des nombreux « indices » que ces personnages ont décidé d'ignorer, de décrire le placard de Jack et de Marc comme un « placard de verre », dont les parois se voient opacifiées par le déni de leurs mères respectives. Par ailleurs, la sortie du placard de Jack est immédiatement privée de sa charge dramatique lorsque Judith lui annonce, selon des modalités qui ne peuvent dans ce contexte qu'être rapprochées de celles du coming-out, que l'homme qu'il croyait être son père s'avère ne pas être son géniteur.

En conclusion, une des manifestations du post-placard les plus saillantes consiste dans la dissociation du placard de l'homosexualité. Nous avons tâché de dégager ici les tendances de resignification du coming-out, et de façon plus générale, de reconfiguration du placard.

[259] *Will & Grace*, « Homo for the Holidays » (S02E07).

Cette tendance ne date pas exactement de l'ère post-placard, mais elle s'est incontestablement généralisée depuis son commencement, notamment dans les représentations télévisuelles. Sedgwick écrivait déjà en 1993 :

> I recently heard someone on National Public Radio refer to the sixties as the decade when Black people came out of the closet. For that matter, I recently gave an MLA talk purporting to explain how it's possible to come out of the closet as a fat woman. The apparent floating-free from its gay origins of that phrase "coming out of the closet" in recent usage might suggest that the trope of the closet is so close to the heart of some modern preoccupations that it could be, or has been, evacuated of its historical gay specificity. But I hypothesize that exactly the opposite is true. I think that a whole cluster of the most crucial sites for the contestation of meaning in twentieth-century Western culture are consequentially and quite indelibly marked with the historical specificity of homosocial/homosexual definition, notably but not exclusively male, from around the turn of the century. Among those sites are, as I have indicated, the pairings secrecy/disclosure and private/public. Along with and sometimes through these epistemologically charged pairings, condensed in the figures of "the closet" and "coming out," this very specific crisis of definition has then ineffaceably marked other pairings as basic to modern cultural organization as masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial, new/old, growth/decadence, urbane/provincial, health/illness, same/different, cognition/paranoia, art/kitsch, sincerity/sentimentality, and voluntarity/addiction. So permeative has the suffusing stain of homo/heterosexual crisis been that to discuss any of these indices in any context, in the absence of an antihomophobic analysis, must perhaps be to perpetuate unknowingly compulsions implicit in each.[260]

Ainsi, malgré la généralisation de l'application de la métaphore du placard, celui-ci conserve selon Sedgwick un lien étroit avec le contexte culturel qui l'a vu émerger. Il serait intéressant dans des travaux ultérieurs d'observer l'évolution sémantique de la métaphore de la transition.

[260] Sedgwick, Eve Kosofsky. « The Epistemology of the Closet » Abelove, Henry, Barale, Michèle Aina, Halperin, David (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, p. 48. Nous nous excusons de la longueur de cette citation, mais nous avons préféré ne pas la tronquer pour éviter de prendre le risque de voir sa cohérence d'ensemble altérée.

La formation des identités transgenres, comme c'était le cas des identités gays et lesbiennes avec le placard, tend à être systématiquement décrite selon cette matrice, qui jouit aujourd'hui d'un statut aussi souverain que le placard et le coming-out avant que le passage à l'ère post-placard n'opère les déstabilisations que nous nous sommes employés à mettre en lumière. Nous n'établissons pas ici de rapport d'identité entre les métaphores du placard et de la transition, mais il nous semblerait pertinent, eu égard aux rapprochements qui peuvent être établis entre ces deux tropes, de mener plus tard ce travail de recherche.

Le redéploiement du placard selon ces modalités nouvelles semble accréditer la thèse de l'affaiblissement d'un régime discursif identificatoire rigide. Toutefois, les catégories gay/hétérosexuel demeurent des étiquettes identitaires de référence. Nous allons à présent nous intéresser aux dispositifs mis en place, dans le contexte de ces fluctuations, pour tenter de leur conserver une fixité relative.

III. 3. c) Post-placard : redéploiement d'un régime identitaire strict

Tout d'abord, le signe le plus clair de la persistance de l'importance de la catégorie identitaire « gay » dans les séries post-placard réside probablement dans leur obsession à caractériser les personnages gays comme tels en signifiant leur identité gay au premier abord : dans l'épisode pilote, voire dans la toute première scène dans laquelle ils figurent. Dans les faits, notre corpus ne comporte que deux exceptions à cette tendance. Il s'agit d'Ambrose dans *The Chilling Adventures of Sabrina*, et Lito dans *Sense8*. Ces deux personnages ne sauraient cependant être considérés comme représentatifs d'un quelconque mouvement antagoniste. L'homosexualité de Lito n'est signifiée aux spectateurs qu'au deuxième épisode de la série, et il pourrait à cet égard être considéré comme une exception à cette tendance, mais comme le personnage est toujours dans le placard lorsque la diégèse débute, il n'est pas un personnage post-placard. Ambrose, quant à lui, n'est pas gay mais pansexuel, donc l'exception qu'il constitue ne peut pas être prise comme l'illustration d'une tendance inverse à celle que nous venons de décrire. Rappelons ici toutefois qu'Ambrose n'est à aucun moment caractérisé comme pansexuel, qu'il ne revendique pas cette identité dans le texte de la série et qu'il incarne à cet égard l'éthos post-placard. Cette indétermination identitaire avait, comme nous l'avons mentionné, été source de confusion chez les fans et généré parmi eux des débats tout à fait intéressants et subtils quant à la distinction entre bisexualité et pansexualité. Le personnage d'Ambrose se verra qualifié de pansexuel dans une interview accordée par l'acteur et mettra ainsi fin aux élans spéculatifs des fans. Peut-être l'augmentation récente du nombre d'occurrences de personnages aux identités sexuelles fluides (*sexually-fluid*), et ouvertes parviendra-t-il à assouplir le régime disciplinaire de l'identité dans les séries télévisées.[261]

Dans le contexte de la visibilité limitée des années 1970 et 1980, mais aussi celui de la prolifération des personnages gays dans les années 1990, les responsables des contenus télévisuels gays étaient particulièrement soucieux de proposer des représentations « positives » de l'homosexualité, selon un modèle très identitaire :

> With the increased visibility of gay men and lesbians in the post-Stonewall era, TV comedy writers have addressed the social myths surrounding homosexuality by concentrating on gay identity. Gay-

[261] De, Elizabeth, « 10 TV Characters Who Accurately Portray Sexual Fluidity », 13 octobre 2016, <https://www.teenvogue.com/gallery/tv-characters-sexuality-labels> (consulté le 10 octobre 2020).

> themed episodes, some with recurring or regular gay and lesbian characters, challenged these preconceived ideas about homosexuality by putting a comical spin on the questions "Who is gay?" and "Who isn't gay?" The answers are intended to surprise the audience. Consequently, the issue of identity plays a central role in the majority of gay-themed sitcom plots, which typically involve someone coming out of the closet ("the coming out episode"), someone being mistaken as gay or straight ("the mistaken identity episode"), or a heterosexual pretending to be gay for fun or profit ("the pretend episode").[262]

Les tropes énumérés ici par Tropiano sont tous trois sous-tendus par une préoccupation identitaire avérée. Nous avons abondamment analysé les évolutions qu'ont connues les arcs narratifs de coming-out, mais nous allons à présent nous pencher sur les variations post-placard des scénarii reposant sur des méprises ou sur des impostures identitaires (*mistaken-identity* et *pretend plots*). Malgré l'effritement du placard et ses reconfigurations, ce type d'intrigue n'a pas disparu.

Voici comment Tropiano décrit les cas de *mistaken identity* d'autrefois :

> A person with "gaydar" has the ability to tell if a person is gay or straight. Many people claim to have it. Those who do can determine in a matter of seconds which team an individual is playing on by detecting a "certain quality," which can reveal itself in the person's attitude, style of dress, manner of speaking, or a gesture. Every gay person doesn't necessarily have "gaydar" or even a "quality." In fact, there are plenty of gay men and lesbians who go undetected.[263]

Dans les exemples qu'énumère Tropiano, la sexualité des personnages fait l'objet d'une lecture erronée. Il rappelle, par ailleurs, que ces récits étaient souvent jalonnés de sous-entendus homophobes.[264] Puis il ajoute qu'ils trahissaient une inquiétude de l'époque suscitée par le contexte de visibilité gay et lesbienne accrue dans lequel ils s'inscrivaient : « [I]n an era of increased visibility of gay men and lesbians, there was some concern that homosexuals were not necessarily identifiable ». Comme le souligne Tropiano, le souci d'identifier distinctement l'identité gay ou hétérosexuelle des personnages, et de tracer une ligne de démarcation nette entre elles était une préoccupation constante des séries de l'ère du placard.

[262] Tropiano, *op. cit.*, p. 213.
[263] Tropiano, *op. cit.*, p. 232.
[264] *Ibid*.

Ron Becker fait le même constat, et qualifie cette dernière de « panique hétérosexuelle », nous l'avons vu.

TV Tropes désigne ce trope sous l'appellation *Mistaken for Gay*, et recense un grand nombre d'occurrences dans des séries de l'ère du placard, et quelques-unes dans les séries post-placard.[265] Bien qu'en perte de vitesse, ce type de récit persiste, notamment dans les sitcoms où il semble être perçu comme un ressort comique dont l'efficacité perdure. Il est assez logique que la popularité de ce trope décline dans les séries post-placard car selon Becker :

> By way of a comforting slippage, the naïve belief that gay men can be out becomes the reassuring assumption that they are out. In this way, the banal ubiquity of television's openly gay guys supports the illusion of a post-closet world where all men who are gay are out, and any man who isn't out is obviously (and securely) straight-otherwise they'd be out.[266]

Ainsi, d'après lui, l'erreur quant à l'orientation sexuelle d'un personnage n'est plus possible dans un monde post-placard (et également post-gay par extension). Selon cette logique, si la nécessité du placard est devenue obsolète, les motifs qui pouvaient donner lieu à la confusion des *mistaken-identity plots* ont disparu. En somme, tous les personnages, qu'ils soient gays ou hétérosexuels sont aisément identifiables et assumés. Même si elles contiennent encore ce type de récit, les séries post-placard proposent également une variation du trope plus conforme à leur modèle discursif, et qui repose non pas sur une erreur de lecture de la sexualité d'un personnage, mais précisément sur son illisibilité. Le codage ambigu de la sexualité d'un personnage n'est pas un outil de caractérisation nouveau. Le site TV Tropes décrit les personnages *Ambiguously Gay*, mais fait surtout référence à l'époque à laquelle la censure obligeait les scénaristes à trouver des moyens de signifier l'homosexualité des personnages de façon détournée.[267] Dans leur définition, ils ajoutent que ce trope serait aujourd'hui tombé en désuétude (*Broken Trope*[268]) du fait du relâchement de ces contraintes. Il n'existe pas de rapport véritable de continuité entre ce schéma de représentation et celui que

[265] TV Tropes, « Mistaken for Gay » <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/MistakenForGay/LiveActionTV> (consulté le 10 octobre 2020).
[266] Becker, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007, <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 10 octobre 2020).
[267] TV Tropes, « Ambiguously Gay », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AmbiguouslyGay?from=Main.FlyingIntoTheGaydar> (consulté le 10 octobre 2020).
[268] TV Tropes « Trope Breaker », <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TropeBreaker> (consulté le 10 octobre 2020)

nous nous apprêtons à analyser. En effet, c'est précisément le placard institutionnalisé du Code Hays et du *TV Code of Practices* qui les contraignait à ce genre de recours. Le codage ambigu de la sexualité des personnages post-placard ne saurait s'expliquer pour les mêmes motifs.

Dans l'épisode 16 de la première saison de *Will & Grace* figure Peter, un personnage dont la sexualité est illisible pour Will comme pour Grace. Ce dernier vient d'emménager dans l'immeuble, et invite les deux personnages à dîner chez lui le même soir. Will, comme Grace, interprètent cette invitation comme l'expression d'un penchant amoureux. Incapables de cerner l'orientation sexuelle de Peter, ils font appel à Jack :

> JACK : What's this? A question of sexual orientation? The doctor is in. […]
> WILL : Jack has the most finely-tuned gaydar in the tri-state area. […] He can name a gay guy in one note.
> JACK : Ah, yes. Many have sought my counsel on this subject. […] Bring to me the facts.
> WILL : In the bathroom there are three magazines and one of them was *Martha Stewart's Living*.
> GRACE : He also had *Basketball Digest*.
> JACK : Ah, you both make compelling points but I believe the truth is to be found in this magazine.
> WILL and GRACE : *Vanity Fair*.
> JACK : Unless it's *Vanity Fair*.[269]

Le terme *gaydar* (contraction de *gay radar*, on l'a dit) désigne la croyance selon laquelle certains individus posséderaient la faculté plus ou moins innée de déterminer l'orientation sexuelle de quelqu'un :

> In popular culture, this special ability [to determine who is gay or lesbian] has been referred to as "gaydar," a kind of sixth sense or intuition that uniquely informs orientation judgments.[270]

La raison d'être de ce dispositif, qui est incontestablement un reliquat du paradigme du placard, entre en contradiction directe avec l'éthos post-placard. Dans cet exemple, face à

[269] *Will & Grace*, « Yours, Mine, or Ours » (S01E16).
[270] Cox, William T.L., Devine, Patricia G., Bischmann, Alyssa A., Hyde, Janet A., « Inferences About Sexual Orientation: The Role of Stereotypes, Faces, and The Gaydar Myth », *The Journal of Sex Research*, Vol. 53, No. 2, 2016, p. 158.

l'illisibilité de la sexualité de Peter, les personnages ont recours à cet outil et tentent de la déchiffrer à partir de stéréotypes culturels. L'analyse développée dans l'article intitulé « Inferences About Sexual Orientation: The Role of Stereotypes, Faces, and The Gaydar Myth », que nous venons de citer, démontre que les calculs qu'effectuent et les conclusions que tirent ceux qui se piquent d'être pourvus d'un *gaydar* sont fondées avant tout sur les stéréotypes associés à l'homosexualité.[271]

Il serait hâtif de se contenter de discréditer ces associations culturelles au motif qu'elles relèvent effectivement du stéréotype. Halperin prend l'exemple de celui du goût particulier des hommes gays pour les comédies musicales. Selon lui, il serait simpliste de balayer d'un revers de la main cette affinité culturelle en la qualifiant de stéréotype :

> That gay men love Broadway musicals is of course a cliché, a stereotype. As John Clum says in his own book about the gayness of the Broadway musical, "It is a stereotype that gay men have been particularly invested in musical theater, indeed that love of musical theater is a sign of gayness" (29). But the mere fact that such a notion is a stereotype doesn't mean it's untrue. "Like all stereotypes, it is problematic," […] To call it a stereotype, then, is neither to refute it nor to grasp its significance. And merely to expose it as a stereotype is not to disable its efficacy or to diminish its power. […] A stereotype doesn't have to be generally valid in order to contain some truth. The problem is that whatever truth it does contain is made available to us, Miller observes, "only in the short-circuited form of a joke" (66). Whose effect is to foreclose, almost instantaneously, any potential insight or recognition that the stereotype fleetingly affords, thereby rendering the truth behind it inaccessible to serious thought.[272]

La scène à l'étude témoigne de cette tendance du stéréotype à dissimuler ce qu'il contient de vérité en limitant son expression à la plaisanterie. Les associations culturelles sur lesquelles reposent les conclusions des personnages sont admises comme vraies sans recul critique. Une fois que les rires s'évanouissent, la validité du stéréotype se voir réitérée, et renforcée de surcroit par l'identité gay de ceux qui la réaffirment. Jack et Will consolident ici par là même une conception binaire de ces identités, que distinguent nettement ces affinités culturelles.

[271] Cox et al., *op. cit., passim.*
[272] Halperin, *op. cit.*, p. 90.

Toutefois, comme Halperin le souligne dans la suite de son argument, les « dynamiques sociales et affectives » qui génèrent ces affinités sont, elles, complètement occultées.[273]

Contrairement aux *mistaken-identity plots* décrits par Tropiano, la suite de cette scène ne donnera pas satisfaction aux spectateurs en dissipant la confusion :

> WILL : Grace wants to know if you like boys or girls.
> GRACE : Will!
> PETER : Do I like boys or girls? Well, isn't it obvious? […]
> WILL : No, we're having trouble.
> PETER : I gotta tell you, this has never happened to me before.
> GRACE : Look, we're just trying to figure out which one of us you're dating.
> PETER : Dating? Who said anything about dating? I thought we were friends. […] This is what I get for moving to New York, and to clarify things, you're not my type.
> GRACE : Wow, that was embarrassing.
> WILL : How do you feel?
> GRACE : What do you mean, "how do I feel?"
> WILL : Sweetie, you just got dumped.
> GRACE : Oh, I don't think so. You got dumped, he's clearly gay.
> WILL : Oh, please! What are you talking about? […] He's straight, you think everybody's gay.[274]

La présence de Peter, et le brouillage qu'elle occasionne, seront contenus dans ce seul épisode. L'indétermination du personnage est présentée comme une anomalie, et entre de fait en contradiction avec le principe post-placard selon lequel l'orientation sexuelle serait facilement lisible pour les raisons que nous avons mentionnées plus haut. Au cours de cet épisode, les deux personnages principaux n'auront de cesse d'essayer de délimiter les contours de sa sexualité, se faisant ainsi les agents d'un strict régime disciplinaire de l'identité.

L'épisode 12 de la première saison de *Brothers & Sisters* comporte une scène similaire. Kevin rencontre Chad à la salle de sport, et croit initialement que celui-ci cherche à le séduire. Néanmoins, ses interactions ultérieures sèmeront le trouble dans son esprit :

---

[273] *Ibid*.
[274] *Will & Grace*, « Yours, Mine, or Ours » (S01E16).

> KEVIN : This guy is messing with my head. In the gay column, I have flirting, giving me shoes, Lola the pug, and in the straight column, I have girlfriend, Lakers, and the use of the words “dude” and “bro”.
> SARAH : Maybe he’s bi.
> KEVIN : No one’s bi. Have you ever met a 70-year-old bisexual? At some point you make a choice, thus the expression “bi now, gay later”
> SARAH : Maybe he hasn’t decided yet.[275]

Sans qu’il ne soit nommé, nous retrouvons dans cette scène le recours au *gaydar* et aux associations culturelles stéréotypées sur lesquelles il se fonde. Les répliques de Sarah témoignent ici du caractère *gay-savvy* du personnage, alors que Kevin, en niant l’existence de la bisexualité et par extension de toute forme de fluidité en matière de sexualité, se fait, comme Will, l’agent d’une discipline identitaire dichotomique et rigide.

L’arc narratif de la relation de Kevin et Chad est particulièrement intéressant. Malgré le flottement relatif quant à son orientation sexuelle, la caractérisation initiale de Chad présente davantage le personnage comme un *queer straight*, pour reprendre le terme de Becker :

> CHAD : And then I said, you know, look, I know I’m supposed to be humble but I’m better than that show. I can do more than playing a mafioso’s son. At least give me a disease or a multiple-personality or something.
> KEVIN : Yeah, I could see how that would be frustrating.
> CHAD : So, finally I just said to him, “look, I’m not renewing my contract,” you know? So, Kev, you’ve got a boyfriend or something?
> KEVIN : Uh… No, I don’t. And, how did you know I was gay?
> CHAD : I got a lot of gay friends. It’s so much easier hanging out, you know. None of that alpha-male weirdness.
> KEVIN : So you’re not…
> CHAD : What? Gay? No. But my girlfriend’s got a theory we’re all a little bit gay.
> KEVIN : Right, I’m pretty much fully gay, so… So you have a girlfriend?
> CHAD : Yeah, Michelle. She’s awesome. She’s out in New-York now doing a play. You two would totally hit it off, she loves hot gay dudes, always trying to convert’em. Hey, you into the Lakers?

[275] *Brothers & Sisters*, Sexual Politics » (S01E12).

KEVIN : Uh, the basketball team?
CHAD : My agent got me floor seats for tonight's game. We could go if you want, you know. Grab a couple of beers after.
KEVIN : Yeah, sure.[276]

Comme nous l'avons souligné plus tôt, conformément à l'éthos post-placard, l'orientation sexuelle des personnages n'est plus entourée de mystère comme cela était le cas à l'ère du placard. Les personnages encore dans le placard sont rares dans les séries post-placard, nous en examinerons quelques exemples plus bas. En outre, Chad est trop *gay-savvy*, et ne semble ni accablé par la honte, ni par la haine de lui-même pour être lu comme « placardé ». La relation qu'il semble vouloir tisser avec Kevin relève plutôt de la *bromance* ou du rapport « bromosexuel » :

> Like the mistaken sexual identity plot of the 1990s, the bromance discourse of the early 2000s self-consciously focuses on male bonding and the construction of straight masculinity in a gay-friendly era. Unlike those older narratives, however, the bromance discourse is not particularly preoccupied with the illegibility of sexual identity. Within its logic, the growing social acceptability of homosexuality and visibility of gay men no longer pose the same problems for the security of straight men's sexual identity or the same type of pitfalls for male bonding.[277]

La perception respective des deux personnages de cette interaction confronte deux schémas de représentation différents. Alors que la réaction de Kevin témoigne de son désir obsessionnel de déterminer la sexualité de Chad, ce dernier communique sa volonté de nouer une relation d'amitié « bromosexuelle ». Kevin se préoccupe de la lisibilité de la sexualité de Chad, et semble trouver suspect que Chad, s'il est hétérosexuel, souhaite se lier d'amitié avec Kevin, qui est gay. Son personnage se rapproche par conséquent des *mistaken-identity plots* de l'ère du placard. *A contrario*, Chad, qui semble tout aussi *gay-savvy* que *gay-friendly* semble suffisamment assuré (ou *secure* pour reprendre le terme employé par Becker) dans sa masculinité pour envisager une relation d'amitié avec Kevin sans céder à la « panique hétérosexuelle ». Dans la suite de l'épisode, après avoir assisté au match de basket-ball, Chad

[276] *Brothers & Sisters*, Sexual Politics » (S01E12).
[277] Becker, Ron, « Becoming Bromosexual: Straight Men, Gay Men, and Male Bonding on U.S. TV », Deangelis, Michael, *Reading the Bromance*, Detroit, Waynes University Press, 2014, p. 241.

propose à Kevin d'aller faire un tour en voiture. Stationnés à un belvédère qui surplombe Los Angeles, ils se disent :

> KEVIN : Okay, we parked at inspiration point so you can bitch about your job?
> CHAD : I thought we were friends.
> KEVIN : I don't know what we are, Chad. You give me shoes, you admire my body and… you know, I'm sorry, taking a drive up to a beautiful location is, regardless of categories, a date. I mean, come on. Either you're gonna hack me into a million little pieces or you're gonna kiss me.
> CHAD : Well, I'm not a serial killer, so…
> KEVIN : Wait, so you *are* gay.
> CHAD : No, man, but it doesn't mean I don't think you're hot.
> KEVIN : Wait, what about your girlfriend?
> CHAD : She doesn't mind. I've seen her make out with tons of girls.[278]

Ce dialogue étoffe la caractérisation de Chad en tant que *queer straight*, et il dissocie manifestement, comme un nombre croissant de personnages post-placard tendent à le faire, comportement sexuel et identité culturelle. Par conséquent, tout laisse penser que Chad contribue au processus de déstabilisation identitaire que nous avons évoqué dans un sous-chapitre antérieur. Néanmoins, la suite de cet arc narratif verra le personnage récupéré par le placard. Tout d'abord, Chad cache sa relation avec Kevin à Michelle, ce qui constitue un placard en soi, mais la trajectoire du personnage le mènera à s'interroger à propos de son orientation sexuelle, à se rendre compte qu'il est gay, puis à faire son coming-out. Par conséquent, son cheminement aboutira à l'affirmation d'une identité fixe.

Le *pretend episode* obéit à une logique tout aussi identitaire que le *mistaken-identity plot*. Nous parlons bien entendu ici d'hétérosexuels qui se font passer pour gays, et non l'inverse. Ce trope est encore assez fréquent dans les séries post-placard. Nous en avons recensé un nombre significatif. Il constitue même parfois l'arc narratif pivot de certaines séries, comme *Faking It* qui, comme son nom l'indique, concentre la diégèse sur deux adolescentes qui se font passer pour lesbiennes dans le but d'accroître leur cote de popularité. Nous pouvons également mentionner la comédie *Eating Out* (Q. Allan Brocka, 2004), dans laquelle Caleb se fait passer pour gay dans le but de s'attirer les faveurs de Gwen, une *fag hag*

[278] *Brothers & Sisters*, Sexual Politics » (S01E12).

notoire. Selon Tropiano, deux raisons principales poussent ces personnages à dissimuler leur hétérosexualité : elles sont soit d'ordre professionnel ou financier, soit d'ordre affectif.[279] Dans la plupart des cas que nous avons inventoriés, les hétérosexuels qui se font passer pour gays le font dans leur intérêt personnel, en particulier pour faire avancer leur carrière. En effet, comme le signale Tropiano : « The pretend-gay plot relies heavily on the 'gay' professions to generate laughs ».[280] C'est le cas de Tavares, dans *Ugly Betty*, qui affirme qu'il est obligé de faire semblant d'être gay car l'industrie de la mode pénalise les hétérosexuels :

> AMANDA : So, did I turn you straight? Because I have turned some guys, just the other way.
> TAVARES : No. I'm straight, just in the closet.
> AMANDA : The straight closet. So what's hanging in there? A lot of flannel?
> TAVARES : It's the fashion business. That's the only way I could get my foot in the door. No one would even look at a straight guy's portfolio.[281]

Comme le révèlent les termes de ce dialogue, il n'est pas rare que la rhétorique du placard soit employée pour désigner la démarche de ces personnages. Certains finissent même par s'adonner à un « coming-out hétérosexuel ». Par exemple, Tavares se fera « outer » par Marc car, pour rendre plus crédible son identité de façade, il traite Amanda avec dédain. Wilhelmina, comme Grace dans l'épisode « A Chorus Lie »,[282] emploie plus précisément le terme *inning* pour faire référence à la divulgation de l'hétérosexualité de ces personnages. Ce terme porte toutefois une contradiction fondamentale : si ces personnages retournent à leur identité « véritable », qui ne nécessite par ailleurs nullement d'être dissimulée, il n'existe pas de placard. La métaphore du placard s'avère assez logiquement mal ajustée pour décrire ce type de situation. Un principe similaire est déployé dans l'épisode 10 de la quatrième saison d'*Unbreakable Kimmy Schmidt*. Titus, qui doit se faire passer pour le petit-ami de Tad, célèbre animateur d'une émission de décoration d'intérieur, se qualifie de *reverse beard*. De plus, Tad sortira de ce « placard » de façon règlementaire :

> TITUS : Tad, will you marry me?

[279] Tropiano, *op. cit.*, p. 242.
[280] Tropiano, *op. cit.*, p. 244.
[281] *Ugly Betty*, « Petra-Gate » (S01E20).
[282] *Will & Grace*, « A Chorus Lie » (S04E16).

> TAD : Sorry dude. I don't even know you. And also, I'm in love with my wife. I don't care if it ends my career, I can't live this lie anymore.[283]

Nous avons recensé d'autres *pretend-episodes* dans les séries *Will & Grace* (S04E16), *American Dad* (S02E04), ou *The Real O'Neals* (S01E08). Au terme de ces arcs narratifs dans les séries que nous avons étudiées, mais aussi dans celles que mentionne Tropiano, les personnages retournent invariablement à leur identité « véritable ». Ainsi, ce type de récit accrédite la thèse d'une identité « authentique ». L'élément résolutif intervient généralement lorsque les personnages qui se font passer pour gay doivent « fournir la preuve » de leur homosexualité en embrassant un autre homme. Dans la plupart des cas, soit les personnages refusent, soit ils affichent un air si écœuré au moment de l'échange du baiser que la crédibilité de leur couverture se voit sapée. Ce dernier élément laisse accroire que le comportement sexuel est un témoin fiable de l'identité, ce qui, comme nous l'avons vu, semble être de moins en moins vrai.

Il arrive, de façon exceptionnelle, que certains personnages demeurent dans ce « placard hétérosexuel ». Tropiano fait mention de l'épisode « House of Cards » de la série *For Your Love* (NBC, 1998 ; The WB, 1998-2002)[284] dans lequel un personnage gay se fait passer pour un hétérosexuel, qui se fait passer pour gay. Le personnage de Suzuki St-Pierre, le présentateur de la chaîne Fashion TV affiche une expression de genre qui ne peut le coder aux yeux du grand public, que comme gay. Il s'avère toutefois que le personnage vit dans une banlieue résidentielle avec sa femme et ses deux enfants. Il se fait passer pour gay pour les mêmes raisons que celles invoquées plus haut par Tavares. Bien qu'il soit démasqué par Betty, cette dernière ne divulguera pas la véritable identité de Byron (le vrai nom de Suzuki) :

> DANIEL : Wait, so Suzuki St-Pierre is made up?
> BYRON : You think *Fashion Buzz* would go near a guy like me? I mean, look at me. But as a fabulous bitchy queen, the fashion world welcomed me with open, well-toned arms. […] So down to brass tacks, […] you know my secret, what do you want?
> BETTY : We are not here to blackmail you. […] But we do need your help. Those photos could destroy people's lives, Byron. You have your own secret. You should understand.[285]

[283] *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Finds a Liar » (S04E10).
[284] *For Your Love*, « House of Cards » (S02E09).
[285] *Ugly Betty*, « Sisters on the Verge of a Nervous Breakdown » (S03E12).

La réplique de Betty retranche au placard sa « spécificité historique gay » (*historical gay specificity*), pour reprendre l'expression utilisée par Sedgwick. De surcroit, elle généralise le trope en présentant comme équivalents le « placard hétérosexuel » de Byron, qui est lui-même présenté comme une extension du placard gay, et la relation de Daniel avec Molly, que ce dernier souhaite garder secrète. Il est intéressant de noter ici que la neutralisation des caractères distinctifs du placard ne provoque pas l'affaiblissement des catégories identitaires, qui continuent d'être présentées selon un schéma d'opposition. Toutefois, la lecture de cet arc narratif se charge d'une signification supplémentaire pour les spectateurs au fait de la carrière d'Alec Mapa, l'acteur qui incarne Byron. Mapa est ouvertement gay, et a joué de nombreux rôles gays, entre autres dans *Desperate Housewives*, *2 Broke Girls*, et a prêté sa voix à l'un des personnages de *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World*. Comme cela était le cas pour la mère de Marc, incarnée par Patti LuPone, la carrière extratextuelle de l'acteur ajoute un niveau de lecture au récit. La réflexivité de la série et ses nombreux jeux intertextuels ont souvent conduit la critique à conférer l'étiquette « postmoderne » à *Ugly Betty*. Mapa, un acteur dont l'identité gay est de notoriété publique, incarne donc Byron, un homme hétérosexuel, qui se fait passer pour Suzuki, un homme en apparence gay. Ce procédé récursif permet de se jouer de la notion « d'authenticité » identitaire. Le personnage incarné par Mapa constitue une exception au *pretend-episode* et non une variation, tant ce genre d'occurrence est rare, donc on ne saurait généraliser le traitement irrévérencieux qui y est fait des identités.

La raréfaction et le traitement des personnages « placardés », au sens originel du terme, dans les séries post-placard peuvent également être vus comme la manifestation de la rigueur persistante d'un régime de discipline identitaire. Rappelons ici que les catégories *in* et *out* ne peuvent se concevoir comme étanches, et qu'il est fréquent, voire systématique, que des personnages hors du placard soient encore « placardés » dans certains contextes. Comme l'affirme Becker, un des traits les plus saillants de l'éthos post-placard repose sur le principe selon lequel l'identité gay ou hétérosexuelle des personnages est affichée et assumée distinctement. Dans ces conditions, les personnages encore dans le placard constituent ce que Becker qualifie de « problème » :

> For post-closet media narratives, gay men who are not out-who fail to identify with the label waiting for them, who refuse to accept the

> straight world's tolerance, who expose the gaping hole in this post-civil-rights logic-are a real problem.[286]

Le traitement réservé à ces personnages est bien souvent punitif. Becker illustre son propos en faisant notamment référence à l'épisode 13 de la saison 2 de la série *Hack* (CBS, 2002-2004) :

> The narrative begins when Jamie (a series regular) and his old college friend Wilson are bashed on the street by four masked men who hurl anti-gay slurs. When he enlists the help of Hack (a one-time cop now a justice-seeking cabbie looking for redemption from past mistakes), he discovers that Wilson is gay and doesn't want to pursue the case for fear it will out him to his family. Determined not to let other gays get hurt, Hack and Jamie refuse to stop, even when faced with the threat of violence. Meanwhile, Wilson, afraid to go to a gay bar, takes the "riskier" (in the logic of the episode) path of cruising a park at night where he is murdered. […] The key narrative twist, however, is that the [killer] is a closet case himself, driven to gay-bash and murder by his self-loathing.[287]

Dans cet exemple, les personnages « placardés » sont présentés selon un schéma binaire que nous avions déjà identifié, à savoir soit comme des victimes (comptant parmi les « bons »), soit comme des « méchants ». Le placard de Wilson y est décrit, non pas comme un dispositif de protection dans une société homophobe, mais comme le témoin de sa honte et la cause du péril auquel il finira par succomber. Celui du meurtrier est, quant à lui, défini par la duplicité, et la haine de soi. Dans les deux cas, le placard et ceux qui l'habitent encore connaissent un sort malheureux. Dans le monde post-gay, que les séries post-placard tendent à représenter, le traitement punitif des rares personnages encore dans le placard est moins sévère. Les conséquences de leur refus d'en sortir sont plus d'ordre affectif et relationnel :

> Even when we do get a signal coming-out moment (say, in the wonderful HBO series of the early 2000s *Six Feet Under*), we often see the conflict not simply as an internal one or one between a closeted person and his or her unknowing family but now between a closeted person and his or her out and proud lover. When out gay cop Keith of Six Feet Under is frustrated with closeted funeral director

[286] Becker, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007, <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 10 octobre 2020).
[287] Becker, *op. cit.*

> David, the struggle moves away from the narrowly familial and overly heterosexual to the larger canvas of gay activism and history.[288]

En effet, il est fréquent que personnages hors du placard et « placardés » soient associés dans le cadre d'une relation amoureuse. Ces arcs narratifs donnent à voir la tension entre les volontés contradictoires des personnages, et leur trajectoire résolutive aboutit soit à une rupture, soit à un coming-out. Cette mise en regard permet d'opposer de façon dichotomique ces personnages, et d'accréditer la thèse d'une distinction nette entre les catégories *in* et *out*. L'un se caractérise par sa fierté, son honnêteté, et son intégrité, qui l'empêche d'accepter les modalités de cette relation durablement. L'autre, par contraste, est présenté comme honteux et lâche. Matt Moshea, dans *Will & Grace* et Chad, dans *Brothers & Sisters* se trouvent dans le placard parce que leurs professions les y contraignent, mais dans un cas comme dans l'autre, le personnage hors du placard fait fi de ces circonstances et fait pression sur le personnage « placardé » pour qu'il fasse son coming-out. L'action de ces personnages est sous-tendue par un discours volontariste, qui sous-entend que sortir du placard ne serait qu'une question de courage. La rupture les bannit temporairement ou définitivement de l'espace diégétique. Les autres personnages « placardés » connaissent une trajectoire narrative de coming-out relativement classique dans laquelle les personnages hors du placard font office d'adjuvants, comme Emmett pour Drew dans *Queer as Folk*, ou Shane pour Duke dans *Faking It*. Leur coming-out réitère la validité de conceptions identitaires binaires : « To maintain confidence in the clarity of the line between gay men and straight men, these closet-cases must be helped out ».[289]

Quoi qu'il en soit, les personnages « placardés » sont, comme le dit Becker, des « problèmes » dans le paysage représentationnel post-placard. Qu'ils soient punis en se voyant écarter de la diégèse, ou qu'ils se décident à faire leur coming-out avec l'aide d'autres personnages gays, leur cheminement aboutit à une résolution dudit « problème ».

En conclusion, les séries post-placard semblent parcourues par deux tendances antagonistes. Le mouvement décrit par Becker accrédite la thèse d'un monde post-placard dans lequel tous les personnages sont hors du placard et revendiquent des identités définies de façon schématique et binaire. Parallèlement, nous constatons un décloisonnement croissant des définitions de ces identités et l'émergence de nouvelles catégories identitaires telles que pansexuel ou omnisexuel.

---

[288] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 37.
[289] Becker, *op. cit.*

CONCLUSION

Nous avons tâché d'étudier, tout au long de ce travail de recherche, l'émergence d'un nouveau paradigme de représentation, entraînée par l'augmentation exponentielle du nombre de personnages gays à la télévision. Nous nous sommes efforcés de ne pas cantonner ce travail à une simple analyse évaluative de représentations catégorisées de façon binaire comme « bonnes » ou « mauvaises », et nous espérons être parvenus à mettre habilement en perspective historique les systèmes de représentation que nous entendions examiner.

Nous avons commencé par appréhender les différents dispositifs qui ont longtemps relégué les gays à un statut d'invisibilité relative. En effet, comme nous l'avons vu, ils n'ont jamais été complètement absents du paysage télévisuel. Nous nous sommes intéressés tout d'abord au déclin progressif de la censure à la télévision, à l'arrivée progressive de l'industrie du câble, et à l'évolution qu'ont connue les placards « publics » des acteurs gays. L'accès à la visibilité télévisuelle s'est fait graduellement. Il a fallu attendre la fin des années 1960 pour que les personnages gays fassent véritablement leurs premières apparitions dans les œuvres de fiction télévisées. Les années 1970 ont été assez favorables à leur représentation. Certaines chaînes avaient même institué la pratique qui consistait à soumettre aux associations LGBTQ+ des scénarii avant la diffusion des épisodes afin de les débarrasser de leurs contenus jugés homophobes et d'éviter ainsi de faire l'objet de protestations de la part de ces mêmes organisations militantes. Au cours de la décennie, des activismes médiatiques antagonistes, LGBTQ+ et conservateur, se sont affrontés dans ce qui revêt les traits d'une « guerre culturelle », selon l'expression de James Davison Hunter.[1] Tandis que les conservateurs cherchaient à perpétuer l'invisibilisation des gays dans la culture populaire, entre autres « missions purificatrices », les militants LGBTQ+ visaient quant à eux l'objectif d'une plus grande représentation moins inféodée aux clichés éculés. Le contexte de l'épidémie du SIDA et du conservatisme exalté des années 1980 a contraint le mouvement à des mobilisations tristement plus urgentes. Ce n'est donc qu'à partir du début des années 1990, et en particulier dans le sillage de la campagne et de l'élection de Bill Clinton, que l'homosexualité a effectué une percée presque fulgurante dans le paysage télévisuel. Les représentations qui avaient cours dans les séries de l'époque, que nous avons qualifiée « d'ère du placard » par commodité, étaient encore très fortement empreintes de la logique discursive du placard, et

[1] Hunter, James D., *Culture Wars: The Struggle to Define America* New York: Basic Books. 1991, *passim*.

montraient encore notamment de nombreux coming-outs, dont le plus célèbre demeure celui d'*Ellen* en 1997.

La mise en place d'un paradigme représentationnel concurrent, que Becker a qualifié de « post-placard », a été progressive. Nous nous sommes employés à démontrer comment certaines séries ont contribué à assurer une transition sans accroc en cumulant des aspects des deux systèmes. Nous ne souscrivons pas aux conceptions « post- » qui sonnent le glas du placard. Néanmoins, il est manifeste que les modalités de représentation de l'ère du placard ont subi de profondes modifications, et même disparu pour certaines. Ainsi, le paradigme post-placard a-t-il bouleversé fondamentalement l'épistémologie du placard, et les oppositions binaires sur lesquelles Sedgwick affirme qu'elle repose ? Dans les faits, le paradigme du placard, et celui du post-placard reposent tous deux sur des conceptions identitaires rigoureusement définies. Le placard se fonde sur la supposition universelle que toute personne croisée est a priori hétérosexuelle et que les gays sont par défaut « placardés », tandis que le post-placard, plus imprégné de l'éthos multiculturaliste qui s'est popularisé dans les années 1990, suppose que, dans un monde prétendument post-gay dans lequel les périls de l'homophobie ne justifient plus l'existence du placard, tout le monde en est sorti et revendique une identité définie clairement et distinctement. Dans les deux cas, une ligne de démarcation nette entre les catégories gay et hétérosexuelle (pensées chacune au singulier) perdure. Toutefois, le placard ne s'est pas avéré être simplement le produit d'un contexte social répressif, il a parfois été mobilisé à des fins émancipatrices, et même militantes par certains personnages de fiction télévisuelle. De la même manière, ce régime d'identification strict, s'il donne l'impression d'avoir voué le placard à l'oubli, provoque sa résurgence précisément du fait de sa sévérité. En contraignant les personnages à des scripts identitaires rigoureux, il provoque autant de débordements. Les déstabilisations de ces mêmes identités occasionnées par ce régime disciplinaire peuvent, pour certaines, s'interpréter comme les manifestations d'un paradigme du placard en pleine reconfiguration. Par ailleurs, que faire de la dissociation du placard de l'homosexualité ? S'agit-il d'un simple procédé d'appropriation culturelle, ou bien la dissémination de la rhétorique et de l'esthétique du placard contribuent-elles précisément aux déstabilisations que nous venons d'évoquer ?

Le post-placard, s'il porte en son sein l'héritage protéiforme du placard, a tout de même provoqué des modifications attestées des modalités selon lesquelles les personnages gays sont représentés. Reprenant le terme de Doran à notre compte, nous avons essayé de dégager les tendances majeures de cette « migration symbolique ». Les personnages gays des années 1990 étaient dans leur immense majorité blancs, cisgenres et issus des classes

moyenne et supérieure. Néanmoins, les séries des deux dernières décennies ont vu (comme en témoignent les rapports *Where We Are on TV* publiés chaque année par GLAAD) apparaître une quantité croissante, bien qu'encore faible, de personnages gays d'âges et de physiologies variées, et aux identités complexes et intersectionnelles. Nous nous sommes également intéressés à la manière dont les séries post-placard montrent des personnages gays dans des situations professionnelles « banales » ainsi que dans des institutions, comme le mariage, auxquelles ils n'ont accès que depuis peu. Si ce processus, comme toute trajectoire d'assimilation, implique un processus d'acculturation, celui-ci est-il total ? Les personnages gays qui occupent ces espaces ne parviennent-ils pas malgré tout à les investir de significations différentes, à les « queeriser », pour ainsi dire, à un certain degré ? Par ailleurs, le retour de certains types de personnages, en particulier les antagonistes gays, témoigne du desserrement progressif de l'étau de la représentation « positive ». Les personnages gays, notamment du fait de leur nombre accru, semblent investis de façon moins systématique de la mission « d'éduquer » les spectateurs hétérosexuels. Si ces contraintes se sont relâchées, on ne saurait pour autant affirmer que le projet didactique de la représentation « positive » a été abandonné. Nous avons vu qu'il se maintient, mais également que ses méthodes évoluent. L'arrivée de ceux que nous avons nommés les « pédagogues gays » en atteste.

Nous nous sommes également employés à mettre en lumière les intersections entre les discours post-placard et post-gays. Le traitement que les séries post-placard réservent à la représentation de l'homophobie et des espaces communautaires est empreint de l'éthos post-gay. La fin de l'homophobie constitue d'ailleurs la souche de ce paradigme. Selon ses chantres, c'est précisément parce que l'homophobie appartient au passé que l'avènement du post-placard a pu être déclaré. Les affinités que semblent à première vue partager ces deux notions se compliquent lorsqu'est mise au jour la contradiction fondamentale du post-placard. En effet, le post-placard est traversé par une tension irréconciliable entre ses revendications post-identitaires et le régime disciplinaire strict auquel il soumet ses personnages. Nous avons tâché de révéler quelles perturbations des récits identitaires dominants cet antagonisme intrinsèque suscite. Malgré les assertions des tenants du post-placard, et les changements manifestes qu'il a causés, les continuités et les survivances du placard sont apparentes. Le reliquat le plus saillant du placard consiste probablement dans la généralisation du trope. Désormais, n'importe qui peut « sortir du placard » pour à peu près n'importe quoi. Toutefois, si l'esthétique du placard demeure visible, notamment dans les coming-outs auxquels se livrent encore certains personnages, elle est souvent subvertie. Nous avons vu par exemple la manière dont certains coming-outs peuvent être qualifiés de post-placard, en tant qu'ils

déstabilisent, plus qu'ils ne fixent, les identités. Ainsi, l'esthétique et la rhétorique du placard se voient détournées de la fonction performative initiale qu'elles remplissaient au moment du coming-out.

Par conséquent, la défaite proclamée du placard ne saurait se comprendre comme une victoire définitive. L'affaiblissement du paradigme du placard télévisuel ne devrait surtout pas être pris pour le signe de son effritement dans la vie des personnes LGBTQ+. Bien sûr, la visibilité croissante des personnages gays de ces trente dernières années et les avancées des droits des personnes LGBTQ+, rendues possibles par les efforts des militants, constitue un progrès tangible en soi, il convient de le reconnaître. Néanmoins, l'hétéronormativité conserve, même dans un univers représentationnel supposé post-placard, son caractère hégémonique. Walters, dans sa définition de l'éthos de « tolérance » né avec l'explosion de la visibilité gay explique :

> What tolerance offers is a wagging finger to outright bullying or, in some cases, gay-straight alliances to soften the blow of entrenched teenage homophobia. What real inclusion argues, instead, is that real change operates not just on gays but on straights as well. So a curriculum that didn't *assume* a heterosexual norm (for every classroom example, for every reading, for every essay assignment) would have the dual effect of recognizing gay students and simultaneously challenging and changing straight ones. This is as true for other realms as it is for our schools: robust inclusion articulates the deeper benefits of full integration for *all* concerned. It's not just that gays will be more welcome, less likely to suffer from self-hatred and fear, but that the ground of what is "normal" will itself begin to shift.[2]

Par ailleurs, Becker, dont le propos fait écho à celui de Walters, explique de quelle manière l'affichage de dispositions *gay-friendly* et de connaissances rudimentaires de la culture gay, fondées avant tout sur des stéréotypes (dispositions et connaissances qui ont contribué à perpétuer lesdits stéréotypes), a constitué pour une part substantielle des publics hétérosexuels une façon de se montrer « tendance ».[3] Ainsi, la présentation d'une façade « tolérante » et bien disposée à l'endroit des gays ne peut pas être prise pour la manifestation d'une victoire définitive ni même, pour Walters, satisfaisante. Les séries post-placard continuent, comme nous l'avons vu, d'être informées par un parti-pris hétérocentrique. Celui-ci s'explique

[2] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 262.
[3] Becker, *Gay TV and Straight America*, p. 108.

notamment par des impératifs commerciaux mais aussi du fait de la fonction didactique et éducative que ces séries se voient à ce jour encore conférer.

Ce travail de recherche s'inscrit dans le prolongement de l'effort de conceptualisation du post-placard amorcé par Ron Becker, auquel nous devons le terme. Il doit aussi beaucoup au travail crucial des historiens de la visibilité, dont les travaux ont constitué un formidable gisement de connaissances et une grande source d'inspiration à la fois théorique et méthodologique. Néanmoins, notre entreprise n'aura fait qu'effleurer un sujet encore assez peu exploré si l'on considère les implications profondes du phénomène post-placard. À titre d'exemple, il serait intéressant de se pencher plus avant sur l'émergence des identités nouvelles, plurielles et fluides, dont nous n'avons présenté qu'un faible échantillon. Comment l'épanouissement de ces dernières va-t-il affecter le système identitaire binaire gay/hétérosexuel ? De plus, nous avons exposé dans l'introduction les raisons qui nous ont poussé à limiter notre étude à la représentation des hommes gays, mais il serait bien entendu très pertinent et utile de mener un travail du même genre consacré aux représentations télévisées des lesbiennes, dans la continuation de la recherche d'Emilie Marolleau.[4]

Enfin, les quatre années du premier mandat de Donald Trump touchent à leur fin (la soutenance de cette thèse est prévue pour le 18 décembre 2020). La politique menée par ce dernier, dont l'hostilité à l'égard des personnes LGBTQ+ est manifeste,[5] a-t-elle eu des conséquences ? En 2020, Trump a, pour la quatrième année consécutive, proposé de supprimer les subventions allouées à la *Corporation for Public Broadcasting* (CPB), une organisation non-gouvernementale chargée de promouvoir et de soutenir financièrement les médias et les contenus audiovisuels publics.[6] La CPB est à l'origine de la création du réseau de télévision public PBS qui, comme l'a montré Tropiano, a historiquement été une figure de

[4] Marolleau, *op. cit.*

[5] L'association de veille médiatique, GLAAD, a mis au point un journal de bord dans lequel elle recense toutes les déclarations et les actions homophobes de Trump : « The Trump Accountability Project (TAP) is a resource on the Trump administration which catalogues the anti-LGBTQ statements and actions of President Donald Trump and those in his circle. The Trump Accountability Project also includes other harmful rhetoric, discriminatory actions, and exclusionary worldviews of the Trump administration. GLAAD publishes TAP to equip journalists, as well as LGBTQ people and allies, to hold the Trump administration accountable for their words and actions ».
GLAAD, « Trump Accountability Project (TAP) »,
<https://www.glaad.org/tap/donald-trump> (consulté le 10 octobre 2020).

[6] Johnson, Ted, « Donald Trump Again Wants To Eliminate Funding For Public Media, But Congress Likely Won't Let Him », 10 février 2020,
<https://deadline.com/2020/02/donald-trump-public-media-pbs-npr-1202856498/> (consulté le 10 octobre 2020).

proue dans la diffusion de contenus LGBTQ+.[7] Les activistes conservateurs militent depuis longtemps pour que la chaîne ne soit plus financée par l'argent public :

> Over the years, PBS has been the target of right wing religious and conservative groups, who have objected to their funding and presentation of non-fictional programming that addresses social and political issues affecting our daily lives.[8]

Comment les schémas de représentation post-placard ont-ils été infléchis par ce climat politique dans lequel les discours post-gays ont été mis à rude épreuve ? Depuis cinq ans, GLAAD publie chaque année un rapport intitulé *Accelerating Acceptance Index* dans lequel elle publie les résultats de sondages censés refléter la perception générale des Américains à l'égard des personnes et des thématiques LGBTQ+ : « Each year through extensive polling and research, GLAAD looks at the state of America's hearts and minds when it comes to accepting LGBTQ people ».[9] L'édition de 2019 a révélé que parmi les 18-34 ans, le pourcentage de personnes « à l'aise » à l'idée d'interagir avec une personne LGBTQ+ avait chuté de 53% à 45% :

> [T]his year's Index found the number of young Americans ages 18-34 who are comfortable across all seven scenarios [having LGBT members at my place of worship; seeing an LGBT co-worker's wedding picture; learning a family member is LGBT; my child placed in a class with an LGBT teacher; learning my doctor is LGBT; seeing a same-sex couple holding hands; learning my child has a lesson on LGBT history in school] dropped from 53% to 45%, the second consecutive year that this age group has shown a drop.[10]

L'*American Family Association* (AFA), association de veille médiatique conservatrice, a publié un article en 2019 dans lequel elle exprime sa réjouissance quant aux résultats du rapport susmentionné :

> So it looks as if the scales might finally be tipping in a pro-family direction on homosexuality. This should be very encouraging news to all of us involved in the culture war! Let's continue to pray, love,

[7] Tropiano, *op. cit.*, pp. 154-160.
[8] Tropiano, *op. cit.*, p. 157.
[9] GLAAD, « Accelerating Acceptance 2019 »,
<https://www.glaad.org/publications/accelerating-acceptance-2019> (consulté le 10 octobre 2020).
[10] GLAAD, *op. cit.*

> persuade, and act until our entire American culture returns to a biblical view of sexuality.[11]

Les activistes médiatiques conservateurs, qui s'étaient partiellement désénervés face à la déferlante de personnages gays télévisuels dans les années 1990 et avaient concentré leurs efforts sur les programmes pour enfants vont-ils refaire surface ? Cette recrudescence relative d'un sentiment homophobe les galvanisera-t-elle ? Quoi qu'il en soit, les résultats de ce sondage mettent à mal la thèse selon laquelle une visibilité accrue entraîne mécaniquement un progrès social et une meilleure perception des personnes LGBTQ+. Parallèlement, dans le contexte de l'effritement, aussi réel qu'imaginaire, du placard, quel avenir envisager pour les activismes LGBTQ+ ? Walters, qui cite Seidman, affirme que :

> So coming out in these earlier and sometimes explicitly political iterations was understood as a process both personal and social, both confessional and performative, narrating a "shared fate" but also an "imagined community." As Seidman points out, "The narrative of coming out of the closet constructs gay individuals as suffering a common fate in a society organized around normative heterosexuality. Gay individuals are said to share an experience of secrecy and social isolation, the ordeal of refashioning a stigmatized identity, and negotiating social inclusion. This narrative shapes a common identity and politicizes it by making homosexuals into unjust social victims."[12]

Ainsi, dans le contexte de la fragmentation croissante des identités LGBTQ+ et sans le pouvoir unificateur de l'expérience du placard, une communauté de destin est-elle encore possible ?

[11] AFA, « LGBT Study Shows an 'Erosion' of Support by Millennials », 2 juillet 2019, <https://www.afa.net/activism/action-alerts/2019/lgbt-study-shows-an-erosion-of-support-by-millennials/> (consulté le 10 octobre 2020).
[12] Walters, *The Tolerance Trap*, p. 70-71.

SOURCES

Vidéographie

Corpus primaire

30 ROCK (NBC, 2006-2013)

- *30 Rock*, « Queen of Jordan », (S05E17).

BROTHERS & SISTERS (ABC, 2006-2011)

- *Brothers & Sisters*, « Patriarchy », (S01E01).
- *Brothers & Sisters*, « An Act of Will », (S01E02).
- *Brothers & Sisters*, « Family Portrait », (S01E04).
- *Brothers & Sisters*, « Northern Exposure », (S01E07).
- *Brothers & Sisters*, « Light the Lights », (S01E10).
- *Brothers & Sisters*, « Sexual Politics » (S01E12).
- *Brothers & Sisters*, « Matriarchy », (S01E23).
- *Brothers & Sisters*, « An American Family », (S02E02).
- *Brothers & Sisters*, « History Repeating », (S02E03).
- *Brothers & Sisters*, « 36 Hours », (S02E07).
- *Brothers & Sisters*, « The Missionary Imposition », (S02E11).
- *Brothers & Sisters*, « Compromises », (S02E12).
- *Brothers & Sisters*, « Moral Hazard », (S02E15).
- *Brothers & Sisters*, « Prior Commitments », (S02E16).
- *Brothers & Sisters*, « Tug of War », (S03E03).
- *Brothers & Sisters*, « Going Once… Going Twice », (S03E08).
- *Brothers & Sisters*, « It's Not Easy Being Green » (S03E13).
- *Brothers & Sisters*, « Owning It » (S03E14).
- *Brothers & Sisters*, « Spring Broken », (S03E19).
- *Brothers & Sisters*, « Missing », (S03E20).
- *Brothers & Sisters*, « S3X », (S03E21).
- *Brothers & Sisters*, « The Pasadena Primary », (S04E14).
- *Brothers & Sisters*, « Time After Time », (S04E18).
- *Brothers & Sisters*, « Call Mom », (S05E05).
- *Brothers & Sisters*, « An Ideal Husband », (S05E06).
- *Brothers & Sisters*, « Safe at Home », (S05E13).

DESPERATE HOUSEWIVES (ABC, 2004-2012)

- *Desperate Housewives*, « And Lots of Security », (S07E22).
- *Desperate Housewives*, « Live Alone and Like It », (S01E19).

EMPIRE (Fox, 2015—)

- *Empire*, « Pilot », (S01E01).
- *Empire*, « The Lyon's Roar », (S01E08).
- *Empire*, « Be True », (S02E05).

- *Empire*, « Sinned Against », (S02E09).
- *Empire*, « Et tu, Brute? », (S02E10).
- *Empire*, « Death Will Have His Day », (S02E11).
- *Empire*, « Never Doubt I Love », (S05E16).
- *Empire*, « Love All, Trust a Few », (S05E04).
- *Empire*, « The Depth of Grief », (S05E05).

FAKING IT (MTV, 2014-2016)
- *Faking It*, « Homecoming Out », (S01E02).
- *Faking It*, « The Morning Aftermath », (S02E01).
- *Faking It*, « You Can't Handle Truth or Dare », (S02E02).
- *Faking It*, « Lust in Translation », (S02E03).
- *Faking It*, « Present Tense », (S02E05).
- *Faking It*, « Stripped », (S02E11).
- *Faking It*, « Faking It… Again », (S02E16).
- *Faking It*, « It's all Good », (S03E01).
- *Faking It*, « Karmygeddon », (S03E03).
- *Faking It*, « Third Wheels », (S03E05).

GLEE (Fox, 2009-2015)
- *Glee*, « Never Been Kissed », (S02E06).

GRACE & FRANKIE (Netflix, 2015—)
- *Grace & Frankie*, « The Secrets », (S01E11).
- *Grace & Frankie*, « The Negotiation », (S02E03).
- *Grace & Frankie*, « The Burglary », (S03E04).
- *Grace & Frankie*, « The Gun », (S03E05).

HOW TO GET AWAY WITH MURDER (ABC, 2014—)
- *How to Get Away with Murder*, « Pilot », (S01E01).
- *How to Get Away with Murder*, « Smile, or Go to Jail », (S01E03).
- *How to Get Away with Murder*, « The Night Lila Died » (S01E14).
- *How to Get Away with Murder*, « Wes », (S03E15).
- *How to Get Away with Murder*, « I'm Going Away », (S04E01).
- *How to Get Away with Murder*, « Nobody Roots for Goliath », (S04E07).
- *How to Get Away with Murder*, « Live. Live. Live. » (S04E08).
- *How to Get Away with Murder*, « Ask Him about Stella », (S04E12).
- *How to Get Away with Murder*, « Nobody Else is Dying » (S04E15).
- *How to Get Away with Murder*, « I Got Played », (S05E07).
- *How to Get Away with Murder*, « I Want to Love You 'Til the Day that I Die », (S05E08).

INSECURE (HBO, 2016—)
- *Insecure*, « Guilty as Fuck », (S01E06).

LOOKING (HBO, 2014-2016)
- *Looking*, Looking for Now », (S01E01).
- *Looking*, « Looking for Truth » (S02E05).

- *Looking*, « Looking for Gordon Freeman », (S02E06).
- *Looking*, « Looking for plot », (S02E07).
- *Looking*, « Looking for Glory », (S02E08).
- *Looking*, « Looking: The Movie ».

MODERN FAMILY (ABC, 2009—)
- *Modern Family*, « Pilot », (S01E01).
- *Modern Family*, « The Kiss », (S02E02).
- *Modern Family*, « Message Received » (S05E22).
- *Modern Family*, « The Wedding », (S05E23/24).

NOAH'S ARC (Logo, 2005-2006)

ORANGE IS THE NEW BLACK (Netflix, 2013-2019)
- *Orange is the New Black*, « We'll Always Have Baltimore », (S04E05).
- *Orange is the New Black*, « People Persons », (S04E11).
- *Orange is the New* Black, « The Reverse Midas Touch », (S05E10).

QUEER AS FOLK (Showtime, 2000-2005)
- *Queer as Folk*, « Premiere », (S01E01).
- *Queer as Folk*, « The Ties that Bind » (S01E15).
- *Queer as Folk*, « The King of Babylon », (S01E20).
- *Queer as Folk*, « Running to Stand Still », (S01E21).
- *Queer as Folk*, « Full Circle », (S01E22).
- *Queer as Folk*, « The Leper (Hath the Babe Not Eyes?) », (S02E07).
- *Queer as Folk*, « Accentuate the Positive », (S02E09).
- *Queer as Folk*, « One Ring to Rule Them All » (S03E06).
- *Queer as Folk*, « Uncle Ben » (S03E10).
- *Queer as Folk*, « Drugs, Sex and Lies », (S03E12).
- *Queer as Folk*, « Just a Little Help », (S04E01).
- *Queer as Folk*, « Honest to Yourself », (S05E08).
- *Queer as Folk*, « Anything in Common », (S05E09).

RICK & STEVE (Logo, 2007-2009)
- *Rick & Steve*, « Damn Straights », (S01E03).

RIVERDALE (The CW, 2017—)
- *Riverdale*, « Chapter One: The River's Edge », (S01E01).
- *Riverdale*, « Chapter Sixteen: The Watcher in the Woods », (S02E03).
- *Riverdale*, « Chapter Seven: In a Lonely Place », (S01E07).

SCANDAL (ABC, 2012-2018)
- *Scandal*, « Sweet Baby », (S01E01).

SENSE8 (Netflix, 2015-2018)

SIRENS (USA Network, 2014-2015)
- *Sirens*, « Pilot », (S01E01).

- *Sirens*, « Till Jeff Do Us Part », (S01E07).
- *Sirens*, « Itsy-Bitsy Spider », (S01E08).

SOUTHLAND (NBC, 2009-2010 ; TNT, 2010-2013)
- *Southland*, « Westside », (S01E06)

THE NEW NORMAL (NBC, 2012-2013)
- *The New Normal*, « Pilot », (S01E01).

THE REAL O'NEALS (ABC, 2016-2017)
- *The Real O'Neals*, « Pilot », (S01E01).
- *The Real O'Neals*, « The Real F Word », (S01E04).

UGLY BETTY (ABC, 2006-2010)
- *Ulgy Betty*, « Pilot », (S01E01).
- *Ugly Betty*, « Lose the Boss », (S01E09).
- *Ugly Betty*, « I'm Coming Out », (S01E14).
- *Ugly Betty*, « Don't Ask, Don't Tell » (S01E18).
- *Ugly Betty*, « Petra-Gate » (S01E20).
- *Ugly Betty*, « A League of Their Own» (S02E05).
- *Ugly Betty*, « Sisters on the Verge of a Nervous Breakdown » (S03E12).
- *Ugly Betty*, « The Born Identity », (S03E21).
- *Ugly Betty*, « Backseat Betty », (S04E06).
- *Ugly Betty*, « The Past Presents the Future », (S04E19).
- *Ugly Betty*, « Hello Goodbye », (S04E20).

UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT (Netflix, 2015-2019)
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes to a Party », (S01E07).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy is Bad at Math! », (S01E08).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes Roller-Skating », (S02E01).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes on a Playdate! », (S02E02).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Kidnaps Gretchen », (S02E05).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Walks into a Bar », (S02E07).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Goes to her Happy Place », (S02E10).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy's Roommate Lemonades! », (S03E02).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Googles the Internet » (S03E11).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy and the Trolley Problem », (S03E12).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Disrupts the Paradigm », (S04E04).
- *Unbreakable Kimmy Schmidt*, « Kimmy Finds a Liar », (S04E10).

UNITED STATES OF TARA (Showtime, 2009-2011)
- *United States of Tara*, « Open House » (S02E10).
- *United States of Tara*, « To Have and to Hold », (S02E11).
- *United States of Tara*, « Trouble Junction », (S02E02).
- *United States of Tara*, « You Becoming You », (S02E04).

WILL & GRACE (NBC, 1998-2006 ; 2017-2020)

- *Will & Grace*, « Love & Marriage », (S01E01).
- *Will & Grace*, « My Fair Maid-y », (S01E12).
- *Will & Grace*, « Yours, Mine, or Ours » (S01E16).
- *Will & Grace*, « Will Works Out », (S01E19).
- *Will & Grace*, « Homo for the Holidays » (S02E07).
- *Will & Grace*, « Oh Dad, Poor Dad, He's Kept Me in the Closet and I'm So Sad », (S02E13).
- *Will & Grace*, « Brothers, a Love Story », (S03E14).
- *Will & Grace*, « Jingle Balls », (S04E12).
- *Will & Grace*, « A Chorus Lie » (S04E16).
- *Will & Grace*, « Fagmalion », (S05E14).
- *Will & Grace*, « A Gay/December Romance », (S06E12).
- *Will & Grace*, « Whatever Hapenned to Baby Gin », (S07E22).
- *Will & Grace*, « Board Games », (S07E13).
- *Will & Grace*, « Who's Your Daddy », (S09E02).

Corpus secondaire

Séries télévisées

13 REASONS WHY (Netflix, 2017-2020)

2 BROKE GIRLS (CBS, 2011-2017)

- *2 Broke Girls*, « And the Inside Outside Situation », (S05E04).

9-1-1 LONE STAR, (Fox, 2020—)

ALL IN THE FAMILY (CBS, 1971-1979)

- *All in the Family*, « Judging Books by Covers », (S01E05)

AMERICAN CRIME (ABC, 2015-2017)

AMERICAN DAD (Fox, 2005-2014 ; TBS, 2014—)

- « Lincoln Lover », (S03E04).
- « Surro-Gate », (S04E07).
- « Daddy Queerest », (S05E19).

ARTHUR (PBS, 1996-2019)

- *Arthur*, « Mr. Ratburn and the Special Someone », (S22E01).

BEVERLY HILLS, 90210 (Fox, 1990-2000)

BROOKLYN 99 (Fox, 2013—)

DIFFICULT PEOPLE (Hulu, 2015-2017)

DUCKTALES (Disney XD, 2017—)

DYNASTY (ABC 1981-1989)

FOR YOUR LOVE (NBC, 1998 ; The WB, 1998-2002)
- *For Your Love*, « House of Cards » (S02E09).

FRIENDS (NBC, 1994-2004)
- *Friends*, « The One with the Lesbian Wedding », (S02E11).

GIRLS (HBO, 2012-2017)

HOOPERMAN (ABC, 1987-1989)

L.A. LAW (NBC, 1986-1994)

LOUD HOUSE (Nickelodeon, 2016—)

LOVE, SIDNEY (NBC, 1981-1983)

MARCUS WELBY M.D. (ABC, 1969-1976)
- *Marcus Welby M.D.*, « The Other Martin Loring », (S04E22).

MARRY ME (NBC, 2014-2015)

MAUDE (CBS, 1972-1978)
- *Maude*, « The Gay Bar », (S06E09).

MELROSE PLACE (Fox, 1992-1999)

MIDNIGHT CALLER (NBC, 1988-1991)
- *Midnight Caller*, « After It Happened », (S01E03).

MISSION HILL (The WB 1999-2000 ; Adult Swim, 2002)

MY SO-CALLED LIFE (ABC, 1994-1995)

NOW APOCALYPSE (Starz, 2019)
- *Now Apocalypse*, « She's Lost Control », (S01E06)

PICKET FENCES (CBS, 1992-1996)

QUANTUM LEAP (NBC, 1989-1993)
- *Quantum Leap*, « Running for Honor: June 11, 1964 », (S04E12).

ROC (Fox, 1991-1994)

ROSEANNE (ABC, 1988-1997)

SEAN SAVES THE WORLD (NBC, 2013-2014)

SEINFELD (NBC, 1989-1998)

- *Seinfeld*, « The Outing », (S04E01).

SEX & THE CITY (HBO, 1998-2004)

SIX-FEET UNDER (HBO, 2001-2005)

SOAP (ABC 1977-1981)

SOUTH PARK (Comedy Central, 1997—)

- *South Park*, « Trapped in the Closet », (S09E12).

THE CHILLING ADVENTURES OF SABRINA (Netflix, 2018—)

THE GOLDEN GIRLS (NBC, 1985-1992)

THE PRACTICE (ABC, 1997-2004)

VISIBLE: OUT ON TELEVISION (Apple TV+, 2020—)

- *Visible: Out on Television*, « The Dark Ages », (S01E01).
- *Visible: Out on Television*, « The Epidemic », (S01E03).

WILL & GRACE (NBC, 1998-2006 ; NBC, 2017-2020)

- *Will & Grace*, « The Beefcake and the Cakebeef », (S09E14).
- *Will & Grace*, « Broadway Boundaries », (S11E15).

Films

Alexander the Great (Robert Rossen, 1956)

American Beauty (Alan Ball, 1999)

Basic Instinct (Paul Verhoeven, 1992)

Clueless (Amy Heckerling, 1995)

Eating Out (Q. Allan Brocka, 2004)

Four Weddings and a Funeral (Mike Newell, 1994)

JFK (Oliver Stone, 1991)

My Best Friend's Wedding (P.J. Hogan, 1997)

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Philadelphia (Jonathan Demme, 1993)

She'll Cut a Bitch (Kathy Griffin, 2009).

The Agony and the Ecstasy (Carol Reed, 1965)

The Object of my Affection (Nicholas Hytner, 1998)

The Silence of the Lambs (Jonathan Demme, 1991)

The Talented Mr. Ripley (Anthony Minghella, 1999)

Videos en ligne

Entertainment Weekly, « Queer As Folk: Cast Reunions 2018 », 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=j-Sfw9givM8> (consulté le 12 octobre 2020).

HBO, « Looking (Season 1 Trailer) », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Jgy0CDgy6zs> (consulté le 10 octobre 2020).

HBO, « A PSA from Eric Northman for the AVL », 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hIDlv08K5eI> (consulté le 10 octobre 2020).

Human Rights Campaign (HRC), « HRC's Modern Family Sweepstakes », 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=HXF1bu7zsJc> (consulté le 10 octobre 2020).

Kimmel, Michael S., « Why Gender Equality is Good for Everyone—Men Included », 2015, <https://www.ted.com/talks/michael_kimmel_why_gender_equality_is_good_for_everyone_men_included/transcript#t-148572> (consulté le 10 octobre 2020).

Sayre, Justin, « New Rulings from the Board », Avril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GVBJhi8Ipjg> (consulté le 10 octobre 2020).

Showbiz Tonight, saison 1, « Actors Playing Gay in Movies », 2005-2006, <https://www.youtube.com/watch?v=4lx7E2EPpGE> (consulté le 7 octobre 2020).

Showtime, « *Queer As Folk* Official Season 1 Trailer », 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=RIavR_pk__E> (consulté le 10 octobre 2020).

The Ellen DeGeneres Show, « Jussie Smollett Talks to Ellen From the Heart », 9 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs> (consulté le 7 octobre 2020).

Bibliographie

Monographies

AHMED, Sarah, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010, 328 p.

ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005, 294 p.

ALVAREZ, Erick, *Muscle Boys : Gay Gym Culture*, New York, Taylor & Francis, 2010, 332 p.

BADGETT, Lee, *Money, Myths, and Change : The Economic Lives of Lesbians and Gay Men*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 314 p.

BARTHES, Roland, *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977, 233 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 233 p.

BECKER, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, 284 p.

BERGLING, Tim, *Chasing Adonis : Gay Men and the Pursuit of Perfection*, New York, Harrington Park Press, 2007, 278 p.

BERGLING, Tim, *Sissyphobia : Gay Men and Effeminate Behavior*, Philadelphie, Haworth Press Inc, 2001, 133 p.

BISSON, Frédéric, *True Blood : Politique de la différence*, Paris, PUF, 2015, 216 p.

BORDO, Susan, *The Male Body*, New York, Farrar , Straus and Giroux, 1999, 358 p.

BRYANT, Wayne M., *Bisexual Characters in Film: From Ana's to Zee*, New York, Routledge, 2013, 200 p.

CAPSUTO, Stephen, *Alternate Channels : Queer Images on 20th-Century TV* (revised edition), Kindle New York, Books and Translation Services, 2019, 1329 p.

CHAMBERS, Samuel A., *The Queer Politics of Television*, New York, I.B. Tauris, 2009, 256 p.

CHAUNCEY, George, Gay New York : Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940, New York, Basic Books, 1994, 478 p.

CLUM, John M., *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*, New York, St Martin's Press, 1999, 317 p.

CONNELL, R. W. *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005, 324 p.

CUDDON, J.A., *A Dictionary of Literary Terms* (fifth edition), Chichester, Wiley-Blackwell, 784 p.

DAVIS, Glyn, *Far From Heaven*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, 154 p.

DOTY, Alexander, *Flaming Classics : Queering the Film Canon*, New York, Routledge, 2000, 194 p.

DYER, Richard. *Gays and Film*, London, British Film Institute, 1977, 76 p.

DYER, *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 1993, 244 p.

ELEVELD, Kerry, *Don't Tell Me to Wait: How the Fight for Gay Rights Changed America and Transformed Obama's Presidency*, New York, Basic Books, 2015, 349 p.

ELLIS, John. *Visible Fictions : Cinema, Television, Video* (revised edition), New York, Routledge, 1992, 301 p.

EPSTEIN, Alex, *Crafty TV Writing*, New York, Henry Holt and Company, 2006, 336 p.

ESKRIDGE, William, *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, 470 p.

FEJES, Fred *Gay Rights and Moral Panic: The Origins of America's Debate on Homosexuality*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 280 p.

FETNER, Tina, *How the Religious Right Shaped Lesbian and Gay Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, 156 p.

FISKE, John, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, New York, Taylor & Francis, 2001, 353 p.

FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt Inc., 1955, 176 p.

FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Paris, Seuil, 1982, 467 p.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris. P.U.F., 1976, 608 p.

GROSS, Larry, *Contested Closets: The Politics and Ethics of Outing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 368 p.

GROSS, Larry, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York, Columbia University Press, 2001, 295 p.

GUILBERT, Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth*, Jefferson, McFarland, 2002, 264 p.

GUILBERT, Georges-Claude. *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*. Jefferson, McFarland, 2018, 216 p.

HADLEIGH, Boze, *Conversations with my Elders*, New York, St Martin's Press, 1987, 209 p.

HALPERIN, David, *How to Be Gay*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2012, 560 p.

HARRIS, Daniel, *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York, Hyperion, 1997, 278 p.

HEBDIGE, Dick, *Subculture : The Meaning of Style*, New York, Taylor & Francis, 2002, 195 p.

HENDERSON, Lisa, *Love and Money : Queers, Class, and Cultural Production*, New York, NYU Press, 2013, 201 p.

HENNEN, Peter, *Faeries, Bears and Leathermen*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, 243 p.

HIMBERG, Julia *The New Gay for Pay : The Sexual Politics of American Television Production*, Austin, University of Texas Press, 2018, 208 p.

HITCHENS, Christopher, *No One Left to Lie to: The Triangulations of William Jefferson Clinton*, Sydney, Allen & Unwin, 2012, 240 p.

HORN, Katrin, *Women, Camp, and Popular Culture : Serious Excess*, New York, Palgrave MacMillan, 2017, 264 p.

HUMPHREYS, Laud, *Tearoom Trade : Impersonal Sex in Public Places*, New York, Aldine Publishing Company, 1970, 238 p.

HUNTER, James D. *Culture Wars. : The Struggle to Define America*, New York, Basic Books. 1991. 416 p.

JAGOSE, Annamarie, *Queer theory: An introduction*. New York, NYU Press, 1996, 153 p.

KANE, Emily W., *The Gender Trap: Parents and the Pitfalls of Raising Boys and Girls*, New York, NYU Press, 2012, 287 p.

KIMMEL, Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, New York & London, The Free Press, 1996. 322 p.

KINSEY, Alfred C., Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., Gebhard, Paul H., *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, W.B. Saunders, 1948, 804 p.

KINSEY, Alfred C., Pomeroy, Wardell B., Martin, Clyde E., Gebhard, Paul H., *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, 896 p.

KNAUER, Nancy J., *Gay and Lesbian Elders: History, Law, and Identity Politics in the United States*, Burlington, Ashgate, 2011, 170 p.

KRAFFT-EBING, Richard. *Étude médico-légale, « Psychopathia sexualis » : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. (traduit sur la 8e édition allemande, par Émile Laurent et Sigismond Csapo). Paris. 1895, 595 p.

LANE, Gilles, « Introduction », Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 203 p.

LEV, Peter, *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*. New York, Charles Scribner's Sons, 2006, 345 p.

LEVINE, Martin, *Gay Macho*, New York, NYU Press, 1998, 260 p.

LOTZ, Amanda, *The Television Will Be Revolutionized* (second edition), New York, NYU Press, 331 p.

MADDISON, Stephen, *Fags, Hags and Queer Sisters : Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Basingstoke, Macmillan Press, 2000, 221 p.

MOCK, Janet, *Redefining Realness*, New York, Simon & Schuster, 2014, 288 p.

MONTGOMERY, Kathryn C., *Target: Prime-Time: Advocacy Groups and the Struggle over Entertainment Television*, New York, Oxford University Press, 1990, 272 p.

MULLEN, Megan *The Rise of Cable Programming in the United States : Revolution or Evolution*, Austin, University of Texas Press, 2003, 229 p.

PARSEMAIN, Ava Laure, *The Pedagogy of Queer TV*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, 261 p.

PARSONS, Patrick *Blue Skies: A History of Cable Television*, Philadelphie, Temple University Press, 2008, 804 p.

PFEFFERMAN, Richard, *Strategic Reinvention in Popular Culture : The Encore Impulse*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 244 p.

PONDILLO, Robert. *America's First Network TV Censor: The Work of NBC's Stockton Hellfrich*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010, 254 p.

REUTER, Donald F, *Gaydar : The Ultimate Insider Guide to the Gay Sixth Sense*, New York, Crown Publishers, 2002, 131 p.

ROBERTSON, Pamela, « What Makes the Feminist Camp », Cleto, Fabio (dir.), *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, 523 p.

RUFFOLO, David V, *Post-Queer Politics*. New York, Routledge, 2016, 193 p.

RUSSO, Vito *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies* (Revised Edition), New York, Harper and Row, 1987, 276 p.

SCHEHR, Lawrence R. *Parts of an Andrology : On Representations of Men's Bodies*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 230 p.

SCHIPPERS, Mimi. *Beyond Monogamy : Polyamory and the Future of Polyqueer Sexualities*, New York, NYU Press, 2016, 201 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Touching Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003. 195 p.

SEIDMAN, Steven, *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York, Routledge, 2004, 245 p.

SEITER, Ellen, *Television and New Media Audiences*, Oxford, Clarendon Press, 1999, 154 p.

SENDER, Katherine *Business, not Politics: The Making of the Gay Market*, New York, Columbia University Press, 2004, 311 p.

SERANO, Julia. *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Berkeley, Seal Press, 2016, 432 p.

SNORTON, Riley C., Nobody is Supposed to Know : Black Sexuality on the Down Low, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, 199 p.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, 336 p.

SPRING, Joel. *Images of American Life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio and Television*, New York, SUNY Press, 1992, 306 p.

STEVENSON, Deborah, *Cities and Urban Cultures*, Philadelphie, Open University Press, 2003, 164 p.

STREITMATTER, Rodger, *From "Perverts" to "Fab Five": The Media's Changing Depiction of Gay Men and Lesbians*, New York, Routledge, 222 p.

THORNEBERRY, Grady L, *Journey to a Rainbow : Living Your Truth, Living Authentically*, Hudson, Summit Resources Group LLC, 2019, 169 p.

TROPIANO, Stephen, *The Prime-Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, Applause Cinema and Theater Books, 2002, 356 p.

VIEIRA, Mark A., *Sin in Soft Focus : Pre-Code Hollywood*. New York, Harry N. Abrams, Inc, 1999, 240 p.

WALTERS, Suzana Danuta, *The Tolerance Trap: How God, Genes, and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality*, New York, New York University Press, 2014, 332 p.

WALTERS, Suzanna Danuta, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. 332 p.

WARD, Jane, *Not Gay : Sex Between Straight White Men*, New York, NYU Press, 2015, 239 p.

WEEMS, Mickey, *The Fierce Tribe : Masculine Identity and Performance in the Circuit*, Logan, Utah State University Press, 2008, 272 p.

WOOG, Dan, *Gay Men, Straight Jobs*, New York, Alyson Publications Inc., 2001, 228 p.

Chapitres extraits d'ouvrages collectifs

AARON, Michele, « Towards Queer Television History », Davis, Glyn, Needham, Gary, *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, pp. 63-76.

ALWOOD, Edward « A Gift or a Gab: How Independent Broadcasters Gave Gay Rights Pioneers a Chance to Be Heard », Barnhurst, Kevin G. (dir.), *Media/Queered: Visibility and Its Discontents*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 25-47.

ANTHONY Freitas, « Gay Programming, Gay Publics: Public and Private Tensions in Lesbian and Gay Cable Channels », Banet-Weiser, Sarah, Chris,Cynthia, Freitas, Anthony (dir.), *op. cit.*, pp. 213-233.

BARNHURST, Kevin G, « Visibility as Paradox: Representation and Simultaneous Contrast. », Bernhurst, Kevin G. (dir.), *Media Q: Media/queered: Visibility and its discontents*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 1-20.

BECKER, Ron, « Becoming Bromosexual: Straight Men, Gay Men, and Male Bonding on US TV », DeAngelis, Michael (dir.), *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, pp. 233-54.

BECKER, Ron, « Guy Love: A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, pp. 131-150.

BROWN, James A, « Family Viewing Time », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television* (second edition), New York, Routledge, 2013, pp. 849-850.

BUXTON, Rodney A. « Sexual Orientation and Television », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television*, New York, Routledge, 2013, pp. 2104-2108.

COLLINS, Patricia Hill, « Foreword: Emerging Intersections: Building Knowledge and Transforming Institutions », Collins, Patricia Hill *et al.* (dir.), *Emerging Intersections: Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, pp. vii-xiii.

CORNELIUS, Michael G., « Beefy Guys and Brawny Dolls: He-Man, the Masters of the Universe, and Gay Clone Culture », Cornelius, Michael G. (dir.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Jefferson, McFarland, 2011, pp. 154-174.

CUNNINGHAM, Mark D., « Nigger, Coon, Boy, Punk, Homo, Faggot, Black Man: Reconsidering Established Interpretations of Masculinity, Race, and Sexuality through *Noah's Arc* », Pierson *et al.* (dir.), *Watching While Black: Centering the Television of Black Audiences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013, pp. 172-186.

DAVIS, Glyn, Needham, Gary, « Introduction: The Pleasures of the Tube », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, pp. 1-12.

DESSART, George, « Standards and Practices », Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television* (second edition), New York, Routledge, 2013, pp. 2259-2260.

DORAN, Steven Edward. « Housebroken: Homodomesticity and the Normalization of Queerness in *ModernFamily* » Demory, Pamela, Pullen, Christopher (dir.), *Queer Love in Film and Television: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 95-103.

DRAGOS, Manea, « Leonardo's Paradoxical Queerness: *Da Vinci's Demons* and the Politics of Straightwashing », dans Hart, Kylo-Patrick R. (ed.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*. Jefferson, McFarland, 2016. pp. 210-233.

ERHART, Julia, « Gay Fathers in Modern Family and The New Normal: Class, Consumption, Sexuality and Parenting », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, pp. 169-187.

FERNÁNDEZ, Laura, « Transnational Queerings and *Sense8* », Aldama, Frederick Luis (dir.), *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, New York, Routledge, 2018, pp. 222-230.

FISKE, John, « Narrowcasting », Fiske, John, Hartley, John, Montgomerery, Martin, O'Sullivan, Tim, Saunders, Danny (dir.) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (second edition), New York, Routledge, 2006, pp. 196.

GATES, Henry Louis Jr., « The Black Man's Burden », Michael Warner (dir.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 230-238.

GUST A. Yep, ELIA, John P., « Queering/Quaring Blackness in Noah's Arc », Thomas Peele (dir.) *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 27-40.

HERRING, Scott, « Cruising », Malti-Douglas, Fedwa, *Encyclopedia of Sex and Gender*, Detroit, Thomson Gale, 2007, pp. 358-359.

ISOLA, Mark John, « There's Nowt so Queer As Folk », Elledge, Jim (dir.), *Queers in American Popular Culture*, Vol. 1, Santa Barbara, Praeger, 2010, pp. 25-33.

JENNER, Mareike, « We Need to Talk about Jack! On the Representation of Male Homosexuality in American Teen Soaps », Pullen, Christopher, *Queer Youth and Media Cultures*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 131-144.

JOHNSON, Michael Jr., « Race, Aging, and Gay In/Visibility on U.S. Television », Macey, Deborah A., Ryan, Kathleen M., *Television and the Self: Knowledge, Identity and Media Representation*, Lanham, Lexington Books, 2013, pp. 227-242.

KELLNER, Douglas, « Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture » Dines, Gail, Humez, Jean McMahon (dir.) *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader 3*, Los Angeles, Sage Publications Inc., 2011, pp. 7-18.

KHAMIS, Susie, LAMBERT, Anthony, « Effeminacy and Expertise, Excess and Equality: Gay Best Friends as Consumers and Commodities in Contemporary Television », Hulme, Alison, (dir.), *Consumerism on TV: Popular Media from the 1950s to the Present*, Farnham, Ashgate Publishing, pp. 109-126.

KIES, Bridget, « Sexploitation on YouTube: The Rise, Fall and Rebirth oI the Gay Network », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, pp. 255-275.

NEEDHAM, Gary, « Scheduling Normativity: Television, the Family and Queer Temporality », Davis, Glyn, Needham, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, New York, Routledge, 2009, pp. 143-158.

NERO, Charles, « Why Are Gay Ghettoes White? », E. Patrick Johnson, Mae G. Henderson (dir.), *Black Queer Studies*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 228-245.

PEEREN, Esther, « Queering the Straight World: The Politics of Resignification in *Queer as Folk* », Keller, James
R., Stratyner, Leslie (dir.), *The New Queer Aesthetic on Television*, Jefferson, McFarland, 2006, pp. 59-74.

ROSS, Marlon B., « Beyond the Closet as Raceless Paradigm », Johnson, E. Patrick, Henderson, Mae G., *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 161-189.

SARKISSIAN, Raffi, « LGBT Teen Narratives on Glee », Pullen, Christopher, *Queer Youth and Media Cultures*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 145-157.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. « The Epistemology of the Closet » Abelove, Henry, Barale, Michèle Aina, Halperin, David (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, pp. 45-61.

SENDER, Katherine, « Dualcasting: Bravo's Gay Programming and the Quest for Women Audiences », Banet-Weiser, Chris, Freitas (dir.), *Cable Visions: Television Beyond Broadcasting*, New York, NYU Press, 2007, pp. 302-318.

SNIDER, Zachary, « Gay It Forward: How Will & Grace Made Gay Male Couples Okay on Television », Hart, Kylo-Patrick R., (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, pp. 16-37.

SNORTON, Riley C., Tolliver, Willie, « At the Intersection of Racial and Sexual Passing and African-American Celebrity » Harrison Kelby (dir.). *Passing/Out*, New York, Routledge, 2016, pp. 145-178.

SWEENEY, Gael, « Beyond Golden Gardenias: Versions of Same-Sex Marriage in Queer as Folk », Hart, Kylo-Patrick R. (dir.), *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson, McFarland, 2016, pp. 58-83.

THORNTON, Bonnie, ZAMBRANA, Ruth, « Critical Thinking about Inequality: An Emerging Lens », Collins, Patricia Hill *et al.* (dir.), *Emerging Intersections: Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, pp. 1-21.

TUCHMAN, Gaye, « Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media », Tuchman, Gaye (dir.), *Hearth & Home: Images of Women in the Mass Media*, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 3-38.

VIDER, Stephen. « 'Nobody's Goddamn Business but My Own' Leonard Frey and the Politics of Gay and Jewish Visibility in the 1970s », Gerstner, David A. *et al.* (dir.), *The Boys in the Band: Flashpoints of Cinema, History, and Queer Politics*. Detroit, Wayne State University Press, 2016, pp. 190-216.

WALLACE, David L., « The Trope of the Closet », Alexander, Jonathan, Rhodes, Jacqueline, (dir.), *Sexual Rhetorics: Methods, Identities, Publics*, New York, Routledge, 2016, pp. 95-107.

WOLTERSDORFF, Volker, « Identités *queers* entre dissidence et normativité : réflexions sur le discours du coming out gay », Rocchi, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et Identités Plurielles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, pp. 145-162.

Articles universitaires

ANNES, Alexis, REDLIN, Meredith, « Coming Out and Coming Back: Rural Gay Migration and the City », *Journal of Rural Studie*s, Vol. 28, No. 1, 2012, pp. 56-68.

BRENNAN, Joseph, « Queerbaiting: The 'Playful' Possibilities of Homoeroticism », *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 1, No. 18, 2016, pp. 189-206.

AMBROISE, Bruno, « Performativité et actes de parole », *HAL Archives Ouvertes*, 2009, 17 p.

CAMERON, Kelsey, « Toxic Regulation: From TV's Code of Practices to '#BuryYourGays' », *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, Vol. 15, No. 1, pp. 1-17.

CAVALCANTE, Andre, « Anxious Displacements: The Representation of Gay Parenting on *Modern Family* and *The New Normal* and the Management of Cultural Anxiety », *Television and New Media*, Vol. 16, No. 5, 2015, pp. 454-471.

CLARKE, Victoria, TURNER, Kevin, « Clothes Maketh the Queer? Dress, Appearance and the Construction of Lesbian, Gay and Bisexual Identities », *Feminism & Psychology*, Vol. 17, No. 2, 2007, pp. 267–276.

COHEN, Jonathan, « Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters », *Mass Communication and Society*, Vol. 4, No. 3, 2001, pp. 245-264.

COLLOMB, Jean-Daniel. "Climat et Guerre Culturelle". *Revue Française d'Études Américaines*, n°140. Paris : Belin. 2014. pp. 94-106.

COX, William T.L., DEVINE, Patricia G., BISCHMANN, Alyssa A., HYDE, Janet A., « Inferences About Sexual Orientation: The Role of Stereotypes, Faces, and The Gaydar Myth », *The Journal of Sex Research*, Vol. 53, No. 2, 2016, pp. 157-171.

DARREN Dahl W., FRANKENBERGER, Kristina D., MANCHANDA, Rajesh V., « Does It Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students », *Journal of Advertising Research*, Vol. 43, No. 3, 2003, pp. 268-280.

DEXL, Carmen, HORN, Katrin, « 'Beef Jerky in a Ball Gown': The Camp Excesses of Titus Andromedon in *Unbreakable Kimmy Schmidt* », *Open Cultural Studies*, Vol. 1, No. 1, 2017, pp. 442-453.

DUNCOMBE, Jean, MARSDEN, Dennis, « Love and Intimacy: The Gender Division of Emotion and 'Emotion Work': A Neglected Aspect of Sociological Discussion of Heterosexual Relationships » - *Sociology*, Vol. 27, No. 2, 1993, pp. 221-241.

ENCINAS DE MUNAGORRI, Rafael, « Quel statut pour l'expert », *Revue française d'administration publique*, 2002-2003, No. 103, pp. 379-389.

FARMER, Brett, « The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship », *Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies*, Vol. 20, No. 2., 2005, pp. 165-195.

FIELDING, Ian R., « 'Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue': A Critical Examination », *Journal of Gay, Lesbian, and Bisexual Identity*, No. 1, 1996, pp. 111-127.

GUILBERT, Georges-Claude, « Queering and Dequeering the Text: Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* », *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, Université de Rouen, No. 10, 2004, pp. 85-116.

GERBNER, George, GROSS, Larry, « Living with television: The violence profile », *Journal of Communication, Journal of Communication*, No. 26, 1976, pp. 172-199.

HARDON, Anita, POSEL, Deborah, « Secrecy as Embodied Practice: Beyond the Confessional Imperative », *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care*, Vol. 14, No. 1, pp. 1-13.

HARPER, Philip Brian, « Walk-On Parts and Speaking Subjects: Screen Representations of Black Gay Men », *Callaloo*, Vol. 18, No. 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 390-394.

HOFFMAN, Russell, « Friendship Trouble: An Examination of the Gay Best Friend Identity in American Consumer Culture », *Gnovis: A Journal of Culture, Communication and Technology*, Vol. 12, No. 1, 2011,
< http://www.gnovisjournal.org/2011/11/21/russell-hoffman-journal/> (consulté le 10 octobre 2020).

KALINA, Peter, « Performative Allyship », *Technium Social Sciences Journal*, Vol. 11, No. 1, 478-481, 2020, pp. 471-481.

LEE, Cynthia, « The Gay Panic Defense », *U.S. Davis Law Review*, Vol. 42, No. 471, 2008, pp. 471-566.

MITCHELL, Danielle, « Producing Containment: The Rhetorical Construction of Difference in *Will & Grace* », *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, No. 6, 2005, pp. 1050-1068.

MOORE, Madison, « Tina Theory: Notes on Fierceness », *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 24, No. 1, 2012, pp. 71-86.

MUÑOZ, José Esteban, « 'The White to Be Angry': Vaginal Davis's Terrorist Drag », *Social Text*, No. 52/53, 1997, pp. 81-103.

MUÑOZ, José Esteban, « Queer Minstrels for the Straight Eye: Race as Surplus in Gay TV », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, Duke University Press, Vol. 11, No. 1, 2005, pp. 101-102.

PICKARD. Victor, « The battle over the FCC *Blue Book*: Determining the Role of Broadcast Media in a Democratic Society, 1945-8 », *Media, Culture & Society*, Vol. 33, No. 2, 2011, pp. 171-191.

PITT, Richard N., « Downlow Mountain? De/Stigmatizing Bisexuality Through Pitying and Pejorative Discourses in Media », *The Journal of Men's Studies*, Vol. 14, No. 2, 2007, p. 254-258.

SHERI, Manuel L., « Becoming the Homovoyeur: Consuming Homosexual Representation in Queer as Folk », *Social Semiotics*, Vol. 19, No. 3, 2009, p. 275-291.

SHYMINSKY, Neil, « 'Gay' Sidekicks: Queer Anxiety and the Narrative Straightening of the Superhero », *Men and Masculinities*, Vol. 14, No. 3, 2011, p. 288-308.

SILVA, Tony. « 'Daddies,' 'Cougars,' and Their Partners Past Midlife: Gender Attitudes and Relationship and Sexual Well-Being among Older Adults in Age-Heterogenous Partnerships. » *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, Vol. 5, 2019, p. 1-15.

ZAJDA, Joseph, « Constructivist Pedagogy: Learning and Teaching », *Curriculum and Teaching*, Vol. 26, No. 2, 2011, p. 19-31.

Travaux universitaires non-publiés

CASTET, Anthony « 'Guerres culturelles', idéologies et égalité des droits aux États-Unis : le cas du mariage homosexuel » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 2016, 530 p.

DE BEER, Adam. « We'll Have a Gay Ol'Time : Transgressive Sexuality and Sexual Taboo in Adult Television Animation » [Thèse de doctorat] Université de Cape Town, Cape Town, 2014, 190 p.

GRANT, Shane. *Under the Rainbow: Post-Closet Gay Male Representation in American Theater and Television*. [Thèse de doctorat], The Florida State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2010, 259 p.

MAROLLEAU, Émilie, « L'Homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 2015, 370 p.

SERVEL, Antoine, « Politiques Identitaires LGBTQ Et Capitalisme : Histoires Croisées du Marché Gay et de l'Activisme aux États-Unis » [Thèse de doctorat], Université de Tours, Tours, 470 p.

Articles de presse

ACCESS HOLLYWOOD, « Did gossip blogger just out Lance Bass? », 27 juillet 2006, <https://www.today.com/popculture/did-gossip-blogger-out-lance-bass-wbna14065223> (consulté le 7 octobre 2020).

ALBO, Mike, « Rise of the 'Daddies': A New (and Sexy) Gay Niche », 14 juin 2013, <https://www.thecut.com/2013/06/rise-of-the-daddies-a-new-and-sexy-gay-niche.html> (consulté le 10 octobre 2020).

ANDERSON, Trev'Ell, « Niche Casting and Hollywood's Lingering Reluctance to Feature Gay Black Actors », 19 octobre 2015, <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-black-gay-hollywood-20151019-html-htmlstory.html> (consulté le 7 octobre 2020).

ATLAN, Michael, « Hollywood n'est toujours pas prêt pour un acteur de film d'action ouvertement gay », 7 mars 2014, <http://www.slate.fr/story/84139/hollywood-coming-out-acteur-action-gay> (consulté le 7 octobre 2020).

AVAKLAN, Talia, « America's 20 Most Expensive Cities for Renters », 25 août 2015, <https://www.businessinsider.com/americas-20-most-expensive-cities-for-renters-2015-8?IR=T> (consulté le 10 octobre 2020).

AVERY, Dan, « A Much-Needed Etiquette Guide For Straight Girls In Gay Bars », 22 novembre 2011,

<https://www.queerty.com/an-etiquette-guide-for-straight-girls-in-gay-bars-20111122> (consulté le 10 octobre 2020).

AVILES, Gwen, « Ellen Page would be 'thrilled' to exclusively play queer roles », 11 septembre 2019,
<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/ellen-page-would-be-thrilled-exclusively-play-queer-roles-n1052456> (consulté le 7 octobre 2020).

AZZOPARDI, Chris « Zachary Quinto: The gay interview », 24 août 2015,
<https://dallasvoice.com/zachary-quinto-gay-interview/> (consulté le 7 octobre 2020).

BARCAVAGE, Shaun, « Help! I Got Semen in my Eye. What Do I Do? », 7 septembre 2016,
<https://www.sfaf.org/collections/beta/help-i-got-semen-in-my-eye-what-do-i-do/#:~:text=Theoretically%2C%20it%20is%20possible%20for,as%20lab%20researchers%20and%20nurses.> (consulté le 10 octobre 2020).

BAUR, Ben, « Straight People Who Nabbed Oscar Noms for LGBTQ Roles », 2018,
<https://www.advocate.com/film/2018/2/27/52-straight-people-who-nabbed-oscar-noms-lgbt-roles#media-gallery-media-5> (consulté le 7 octobre 2020).

BECKER, Ron, « Post-Closet Television », 16 novembre 2007,
<https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/> (consulté le 9 octobre 2020).

BLOOMER, Jeffrey, « The 'Boyfriend Twin' and Our Tendency to Date People Who Look Like Us », 10 avril 2014,
<https://slate.com/human-interest/2014/04/boyfriend-twin-photos-do-gay-men-date-people-who-look-similar-to-them.html> (consulté le 10 octobre 2020).

BLOOMER, Jeffrey. « When Gays Decried *Silence of the Lambs*, Jonathan Demme Became an Early Student of Modern Backlash. » 28 avril 2017,
<https://slate.com/human-interest/2017/04/director-jonathan-demme-faced-down-silence-of-the-lambs-gay-backlash.html> (consulté pour la dernière fois le 10 octobre 2020).

BRATHWAITE, Fabian, « 7 Reasons We Miss *Looking* », 26 mars 2015,
<https://www.out.com/popnography/2015/3/26/7-reasons-well-miss-looking> (consulté le 10 octobre 2020).

BROVERMAN, Neal, « Op-ed: *Looking*'s Masculine Dudes and Fem Queens Have Something to Say », 27 février 2014,
<https://www.advocate.com/commentary/neal-broverman/2014/02/27/op-ed-masculine-dudes-and-fem-queens-looking-have-something-say> (consulté le 10 octobre 2020).

BRYAN, Alexander, « Rupert Everett: I Never Got a Job in Hollywood After Coming Out », 29 décembre 2010
<https://www.hollywoodreporter.com/news/rupert-everett-i-job-hollywood-66579>, (consulté le 7 octobre 2020).

CAGIE, Jess, « Special Report: The Gay Nineties », 8 septembre 1995,
< https://ew.com/article/1995/09/08/special-report-gay-90s/> (consulté le 9 octobre 2020).

CARNEY, Brian T., « Logo Broadens Programming », 1er mars 2012,
< https://www.washingtonblade.com/2012/03/01/logo-broadens-programming/> (consulté le 5 octobre 2020)

COLE, Monica, « Nickelodeon's 'Loud House' to Feature Married Gay Couple », 20 juillet 2016,
<https://www.afa.net/the-stand/culture/2016/07/nickelodeons-loud-house-to-feature-married-gay-couple/> (consulté le 10 octobre 2020).

CURRAN, Chloë, « Get Out of my Gay Bar, Straight Girl », 1er décembre 2013,
<https://jezebel.com/get-out-of-my-gay-bar-straight-girl-5975192> (consulté le 10 octobre 2020).

D'ADDARIO, Daniel, « Will & Grace's Strange Reunion Shows Why the Show Faded Away », 27 septembre 2016,
<https://time.com/4509337/will-and-grace-reunion-vote-honey/> (consulté le 11 octobre 2020).

D'ADDARIO, Daniel, « Ellen Page on Freeheld and Why She Came Out: 'I Was Just Depressed' », 27 août 2015,
<https://time.com/4001823/ellen-page-freeheld/> (consulté le 7 octobre 2020).

DE, Elizabeth, « 10 TV Characters Who Accurately Portray Sexual Fluidity », 13 octobre 2016,
<https://www.teenvogue.com/gallery/tv-characters-sexuality-labels> (consulté le 10 octobre 2020).

DUBOFF, Josh, « Facebook Campaign Seeks Modern Family Cameron-Mitchell Kiss », 9 mai 2010,
<https://www.vulture.com/2010/05/facebook_campaign_begins_for_m.html> (consulté le 10 octobre 2020).

DUNLAP, David W., « Clinton Names First Liaison To Gay and Lesbian Groups », 14 juin 1995,
<https://www.nytimes.com/1995/06/14/us/clinton-names-first-liaison-to-gay-and-lesbian-groups.html> (consulté le 10 octobre 2020).

DZURILLAY, Julia, « Le Foop, 'Unbreakable Kimmy Schmidt' Fans—Here Are Some of Our Favorite Titus Andromedon Quotes for Every Occasion », 14 mai 2020,
<https://www.cheatsheet.com/entertainment/unbreakable-kimmy-schmidt-titus-andromedon.html/> (consulté le 10 mai 2020).

FARBER, Jim, « The Rise of the 'Bromosexual' Friendship », 4 octobre 2016,
<https://nyti.ms/2dCkZIb> (consulté le 10 octobre 2020).

GILBERT, Matthew, « For 'Will & Grace,' a Long, Slow Slide Into Irrelevance », 28 janvier 2020,

<https://www.bostonglobe.com/2020/01/28/arts/will-grace-long-slow-slide-into-irrelevance/> (consulté le 12 octobre 2020).

GOLDBERG, Lesley, « Logo Founder Launching Gay-Themed YouTube Channel With Slate of 10 Originals », 3 décembre 2012, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/logo-founder-launching-gay-themed-youtube-channel-396286> (consulté le 5 octobre 2020).

GONZALEZ, Susan, « Director Spike Lee Slams 'Same Old' Black Stereotypes in Today's Films », 2 mars 2001, <https://web.archive.org/web/20090121190429/http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v29.n21/story3.html> (consulté le 10 octobre 2020).

GRANT, Japhy, « Perez Hilton's Gay Witch Hunt », 15 décembre 2006, <https://www.salon.com/2006/12/15/hilton_2/> (consulté le 7 octobre 2020).

GROSS, Terry, « 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' », 13 août 2013, <https://www.npr.org/transcripts/211639989> (consulté le 9 octobre 2020).

HAGGERTY, Meredith, « Gay Dude/Straight Lady Friendships Are Back in 'Difficult People' (and No One Mention 'Will & Grace') », 12 août 2015, <https://www.vulture.com/2015/08/gay-dudestraight-lady-friendships-are-back-in-difficult-people-and-no-one-mention-will-grace.html> (consulté le 12 octobre 2020).

HARRIS-PERRY, Melissa, « To All The Straight Women Who Love Gay Men: Your Safe Space Is No Longer Their Safe Space », 15 juin 2016, <https://www.elle.com/culture/career-politics/news/a37091/the-orlando-attacks-old-fashioned-terrorism/> (consulté le 10 octobre 2020).

HARRIS, Aisha, « 'Empire' Aims to Educate, Not Shock, with an H.I.V.-Positive Love Story », 31 octobre 2018, < https://www.nytimes.com/2018/10/31/arts/television/empire-jamal-jussie-smollett-kai-hiv.html> (consulté le 8 octobre 2020).

HERNANDEZ, Greg, « Gay icon Patti LuPone Brilliantly Shuts Up Noisy Audience Member during Live Concert », 13 avril 2015, <https://www.gaystarnews.com/article/gay-icon-patti-lupone-brilliantly-shuts-noisy-audience-member-during-live-concert130415/> (consulté le 10 octobre 2020).

HICKLIN, Aaron, « Exclusive: Scarlett Johansson Withdraws From Rub & Tug », 13 juillet 2018, <https://www.out.com/out-exclusives/2018/7/13/exclusive-scarlett-johansson-withdraws-rub-tug> (consulté le 7 octobre 2020).

HOD, Itay, « 'Modern Family' Star Reid Ewing Casually Comes Out as Gay on Twitter: 'I Was Never In' », 23 novembre 2015, <https://www.thewrap.com/modern-family-star-reid-ewing-casually-comes-out-as-gay-on-twitter-i-was-never-in/> (consulté le 7 octobre 2020).

HORN, John, « Pete Nowalk on Creating *How to Get Away With Murder*, Growing Up in ShondaLand, and Portraying Gay Sex on Network TV », 14 novembre 2014, <https://www.vulture.com/2014/11/pete-nowalk-interview-showrunner-how-to-get-away-with-murder.html> (consulté le 10 octobre 2020).

JAMES, Caryn, « TELEVISION/RADIO; In a Gay World, Without the Usual Guides », 3 décembre 2000, <https://www.nytimes.com/2000/12/03/arts/television-radio-in-a-gay-world-without-the-usual-guides.html> (consulté le 12 octobre 2020)

JEFFERY, Morgan, « 'True Blood' star 'fears being typecast' », 13 août 2010, <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a260945/true-blood-star-fears-being-typecast/> (consulté le 7 octobre 2020).

JOHNSON, Ted, « Donald Trump Again Wants To Eliminate Funding For Public Media, But Congress Likely Won't Let Him », 10 février 2020, <https://deadline.com/2020/02/donald-trump-public-media-pbs-npr-1202856498/> (consulté le 10 octobre 2020).

JONES, Megan, « An Open Letter to Straight Brides Throwing Bachelorette Parties in Gay Bars », 25 octobre 2018, <https://www.flare.com/identity/bachelorette-party-gay-bar/> (consulté le 10 octobre 2020).

JUNG, Alex E., « Noah Galvin Has Nothing to Hide », 9 juin 2016, <https://www.vulture.com/2016/06/noah-galvin-has-nothing-to-hide.html> (consulté le 7 octobre 2020).

JUNG, Alex E., « Real Talk with RuPaul », 23 mars 2016, <https://www.vulture.com/2016/03/rupaul-drag-race-interview.html> (consulté le 10 octobre 2020).

KANE, Matt, « Brothers & Sisters: A Groundbreaking Series Comes to an End », 17 mai 2011, <https://www.glaad.org/2011/05/17/brothers-sisters-a-groundbreaking-series-comes-to-an-end> (consulté le 10 octobre 2020.

KATZ, Evan Ross, « Chance Perdomo Talks Exploring Pansexuality and Feminism in Netflix's New 'Sabrina' » <https://www.mic.com/articles/192110/chance-perdomo-netflixs-new-chilling-adventures-of-sabrina-interview-pansexuality-feminism> (consulté le 10 octobre 2020).

KNIGHT, Richard, « Gregg Araki on Queer Cinema and Sexual Identity », 16 février 2011, <http://www.windycitymediagroup.com/lgbt/MOVIES-Gregg-Araki-on-queer-cinema-and-sexual-identity/30598.html> (consulté le 10 octobre 2020).

LE MONDE AVEC AFP, « Il n'y a pas de 'gène gay', confirme la plus grande étude ADN jamais réalisée », 30 août 2019, <https://www.lemonde.fr/sciences/article/2019/08/30/il-n-y-a-pas-de-gene-gay-confirme-la-plus-grande-etude-adn-jamais-realisee_5504468_1650684.html> (consulté le 10 octobre 2020).

LENTON, Patrick, « Is TV Finally Ditching The ‘Gay Best Friend’? », 27 avril 2017, <https://junkee.com/gay-best-friend-tv-trope/103380> (consulté le 10 octobre 2020).

LOWDER, Bryan J., « What’s With All the Bottom Shaming in *How to Get Away With Murder*? », 28 octobre 2014, <https://slate.com/human-interest/2014/10/why-are-how-to-get-away-with-murders-gay-sex-scenes-full-of-bottom-shame.html> (consulté le 10 octobre 2020).

MALLORY, Carra, « Tituss Is the Real Hero of 'Kimmy Schmidt' », 29 mars 2015, <https://www.bustle.com/articles/72780-10-reasons-titus-is-the-real-hero-of-unbreakable-kimmy-schmidt-because-he-is-also-strong> (consulté le 10 octobre 2020).

MCHENRY, Jackson, « We Need to Talk about Kevin: Riverdale’s Cruising Story Line Finally Gives Kevin Keller Something Interesting to Do », 25 octobre 2017, <https://www.vulture.com/2017/10/riverdale-season-2-kevin-keller-gay-cruising-sex.html> (consulté le 10 octobre 2020).

MILLER, William, « Refusing to Stay Silent: Remembering William Haines », 4 octobre 2018, <https://medium.com/@OnDitMagazine/refusing-to-stay-silent-remembering-william-haines-ea31057ad2c2> (consulté le 7 octobre 2020).

MING Liu, William, « How Trump’s ‘Toxic Masculinity’ Is Bad for Other Men », 14 avril 2016, <https://web.archive.org/web/20161012083303/http://motto.time.com/4273865/donald-trump-toxic-masculinity/> (consulté le 10 octobre 2020).

MITOVICH, Matt, « TV Reboot? Or Revival? Here Are the Definitive Definitions », 16 septembre 2018, < https://tvline.com/2018/09/16/tv-reboots-vs-revivals-definitions-differences/> (consulté le 10 octobre 2020).

MOLLOY, Tim, « The Rise of the New Gay Villains », 27 novembre 2012, <https://www.thewrap.com/rise-new-gay-villains-66701/> (consulté le 10 octobre 2020).

MOORE, Madison, « On Bottom-Shaming: Is A Bottom Less Of A Man? », 19 février 2014, <https://thoughtcatalog.com/madison-moore/2014/02/on-bottom-shaming-is-a-bottom-less-of-a-man/> (consulté le 10 octobre 2020).

MOYLAN, Brian, « *Game of Thrones* Has a Gay Problem », 28 juin 2016, <https://www.vulture.com/2016/06/game-of-thrones-has-a-gay-problem.html> (consulté le 10 octobre 2020).

MUSTO, Michael, « The Glass Closet », 22 septembre 2008, <https://www.out.com/entertainment/2008/09/22/glass-closet> (consulté le 7 octobre 2020).

NAHAM, Gary, « *Queer as Folk* vs. the real Liberty Avenue », <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-06-30-0206300337-story.html> (consulté le 10 octobre 2020).

NEWPORT, Frank, « In U.S., Estimate of LGBT Population Rises to 4.5% », 22 mai 2018, < https://news.gallup.com/poll/234863/estimate-lgbt-population-rises.aspx> (consulté le 5 octobre 2020).

O'KEEFFE, Kevin, « Gay Sex on *How to Get Away With Murder*: Offensive, Crass, and Smart », 30 octobre 2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/how-to-get-away-with-murders-bottom-shaming-is-terrible-and-thats-the-point/382036/> (consulté le 10 octobre 2020).

PELLS, Rachael, « The Controversial Moment that Led George Michael to Publicly Acknowledge He Was Gay », 26 décembre 2016, <https://www.independent.co.uk/news/people/george-michael-gay-rights-wham-beverly-hills-lgbt-sexuality-hiv-aids-a7495986.html> (consulté le 10 octobre 2020).

PONIEWOZIK, James, « Review: NBC's 'Will & Grace' Hasn't Changed. But the World Has », 27 septembre 2017, <https://www.nytimes.com/2017/09/27/arts/television/will-and-grace-review.html> (consulté le 12 octobre 2020).

POWELL-TWAGIRUMUKIZA, Neesha, « Titus Andromedon Should Break Up With 'Unbreakable Kimmy Schmidt' », 16 juin 2017, <https://www.bitchmedia.org/article/titus-andromedon-spinoff> (consulté le 10 octobre 2020).

RAULINE, Nicolas, « Aux Etats-Unis, la télévision payante perd de plus en plus d'abonnés », 22 février 2020, <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/aux-etats-unis-la-television-payante-perd-de-plus-en-plus-dabonnes-1173945> (consulté le 5 octobre 2020).

REYNOLDS, Megan, « A Timeline of the Gay Male–Straight Female Friendship on TV », 2 août 2016, <https://www.vulture.com/2016/07/gay-male-straight-female-friendship-tv.html> (consulté le 10 octobre 2020).

REYNOLDS, Daniel, « The *Will & Grace* Revival Isn't Just Nostalgia, It's Necessity », 7 septembre 2017, <https://www.advocate.com/current-issue/2017/9/07/will-grace-revival-isnt-just-nostalgia-its-necessity> (consulté le 12 octobre 2020).

REYNOLDS, Daniel « Billy Porter Tells Straight Actors How 'Enraging' Their Gay Casting Is », 6 juin 2019, <https://www.advocate.com/television/2019/6/06/billy-porter-tells-straight-actors-how-enraging-their-gay-casting> (consulté le 7 octobre 2020).

ROGERS, Thomas, « Why 'Sex and the City' is Bad for the Gays », 28 mai 2010, <https://www.salon.com/2010/05/28/sex_and_the_city_bad_for_gays/> (consulté le 10 octobre 2020).

ROMERO, Ariana, « This *Riverdale* Plot Line Highlights A Huge Problem With The Town », 26 octobre 2017,
<https://www.refinery29.com/en-us/2017/10/178450/kevin-gay-sex-cruising-riverdale-woods-season-2> (consulté le 10 octobre 2020).

ROTHMAN, Lily. « The Scathing Speech That Made Television History », 9 mai 2016, <https://time.com/4315217/newton-minow-vast-wasteland-1961-speech/> (consulté le 5 octobre 2020).

RUDE, Mey, « Disney's First Gay Character Doesn't Speak in 'Jungle Cruise' Trailer », 11 octobre 2019,
<https://www.out.com/film/2019/10/11/disneys-first-gay-character-doesnt-speak-jungle-cruise-trailer> (consulté le 7 octobre 2020).

SCHULMAN, Sarah, « Israel and 'Pinkwashing' », 22 novembre 2011,
<https://www.nytimes.com/2011/11/23/opinion/pinkwashing-and-israels-use-of-gays-as-a-messaging-tool.html> (consulté le 10 octobre 2020.

SILVERMAN, Riley, « Immortal LGBT Characters Is Not the Solution to Bury Your Gays », 11 mai 2020,
<https://www.syfy.com/syfywire/immortal-lgbt-characters-is-not-the-solution-to-bury-your-gays> (consulté le 10 octobre 2020).

TEEN VOGUE, « Hot Topic Gay Best Friend GBF », 6 juillet 2010,
<https://www.teenvogue.com/story/gbf-gay-best-friend> (consulté le 10 octobre 2020).

THE PITTSBURGH PRESS, « Liberace Had Last Laugh on Critics by 'Crying All the Way to the Bank' », 5 février 1987,
<https://news.google.com/newspapers?id=lPgjAAAAIBAJ&sjid=L2MEAAAAIBAJ&pg=7055,2894925&dq=liberace+denied+homosexual&hl=en> (consulté le 7 octobre 2020).

THE PITTSBURGH PRESS, « Liberace AIDS Confirmed », 10 février 1987,
<https://news.google.com/newspapers?id=mfgjAAAAIBAJ&sjid=L2MEAAAAIBAJ&pg=7016,5894101&dq=liberace+denied+homosexual&hl=en> (consulté le 7 octobre 2020).

THORNE, Will, « TV Ratings: 'Will & Grace' Final Season Returns Low, 'Grey's Anatomy' Ticks Up », 25 octobre 2019,
<https://variety.com/2019/tv/news/tv-ratings-will-grace-final-season-premiere-1203383513/> (consulté le 11 octobre)

TINGLEY, Brad, « Season 3 of Netflix's 'Unbreakable Kimmy Schmidt' Gets Serious », 22 mai 2017,
<https://www.soda.com/news/season-3-of-netflixs-unbreakable-kimmy-schmidt-gets-serious/> (consulté le 10 octobre 2020).

TRIPLETT, Steffan « *How to Get Away With Murder* Was Queer TV Royalty », 14 mai 2020, <https://www.vulture.com/2020/05/htgawm-queer-sex-scenes.html> (consulté le 10 octobre 2020).

VILLARREAL, Daniel, « Older Gay Men Are Sort of Having a Moment on TV Right Now », 14 septembre 2018,
<https://hornet.com/stories/older-gay-men-tv/> (consulté le 10 octobre 2020).

WAGMEISTER, Elizabeth, « 'Empire' Showrunner on Unexpected Guest Stars and That Shocking Kiss », 25 novembre 2015,
<https://variety.com/2015/tv/news/empire-alicia-keys-jamal-skye-kiss-rosie-o-donnell-season-2-episode-9-recap-1201648360/> (consulté le 10 octobre 2020).

WEINRAUB, Bernard, « TELEVISION/RADIO; A Controversial British Series Seduces Showtime », 14 mai 2000,
<https://www.nytimes.com/2000/05/14/arts/television-radio-a-controversial-british-series-seduces-showtime.html> (consulté le 10 octobe 2020).

WIGHTMAN, Catriona « Parsons 'Not Worried About Typecasting' », 4 août 2010,
<https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a255922/parsons-not-worried-about-typecasting/> (consulté le 7 octobre 2020).

WIGHTMAN, Catriona, « 'Southland' Fans Don't Think John's Gay », 1er mai 2011,
<https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a296155/southland-fans-dont-think-johns-gay/> (consulté le 10 octobre 2020).

WILLS, Gary, « The Clinton Principle », 19 janvier 1997,
< https://www.nytimes.com/1997/01/19/magazine/the-clinton-principle.html> (consulté le 10 octobre 2020).

Sources primaires

Federal Communications Commission (FCC), Public Service Responsibility of Broadcast Licensees [The Blue Book], Washington, DC, 7 Mars 1946.

Federal Communications Commission (FCC), Obscene, Indecent and Profane Broadcasts. <https ://www.fcc.gov/consumers/guides/obscene-indecent-and-profane-broadcasts> (consulté le 7/10/2020).

Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Where We Are on TV », 2005-2006,
<https ://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf> (consulté le 9 octobre 2020).

Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Where We Are on TV », 2017-2018,
< https ://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf> (consulté le 9 octobre 2020).

Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Studio Responsibility Index », 2013,
<https ://www.glaad.org/files/GLAAD_2013_SRI.pdf>.

Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD), « Accelerating Acceptance 2019 »,
<https ://www.glaad.org/publications/accelerating-acceptance-2019> (consulté le 10 octobre 2020).

National Association of Television and Radio Broadcasters, « Code of Practices for Broadcasters », 1951, <http ://www.tvhistory.tv/SEAL-Good-Practice.htm> (consulté le 5 octobre 2020), p. 1.

President William Jefferson Clinton, The President's State of the Union Address, Speech delivered at the United States Capitol, 19 janvier 1999. Consulté le 10 octobre 2020 :
<https ://clintonwhitehouse4.archives.gov/WH/New/html/19990119-2656.html> (consulté le 10 octobre 2020).

Supreme Court of the Unites States Justices, « Romer v. Evans », jugement rendu le 20 mai 1996, consulté le 10 octobre 2020 : https ://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/517/620 (consulté le 10 octobre 2020).

Supreme Court of the United States Justices, « Obergefell v. Hodges ». Jugement rendu le 26 juin 2015,
<https ://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/14-556> (consulté le 9 octobre 2020)

Supreme Court of the United States Justices, « Masterpiece Cakeshop v. Colorado Civil Rights Commission ». Jugement rendu le 4 juin 2018,
<https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/16-111> (consulté le 9 octobre 2020).

Sites internet

AMERICAN CIVIL LIBERTIES UNION (ACLU), « Bringing Marriage to *Modern Family* », 16 mai 2013,
<https://www.aclu.org/blog/lgbt-rights/lgbt-relationships/bringing-marriage-modern-family> (consulté le 10 octobre 2020).

AMERICAN FAMILY ASSOCIATION (AFA), « Gay Dads Introduced on Disney's 'DuckTales' », 20 avril 2020,
<https://www.afa.net/the-stand/culture/2020/04/gay-dads-introduced-on-disneys-ducktales/> (consulté le 10 octobre 2020).

AMERICAN FAMILY ASSOCIATION (AFA), « PBS Kids airs gay marriage on 'Arthur' », 16 mai 2019,
<https://www.afa.net/activism/action-alerts/2019/pbs-kids-airs-gay-marriage-on-arthur/> (consulté le 10 octobre 2020).

AMERICAN FAMILY ASSOCIATION (AFA), « LGBT Study Shows an 'Erosion' of Support by Millennials », 2 juillet 2019,
<https://www.afa.net/activism/action-alerts/2019/lgbt-study-shows-an-erosion-of-support-by-millennials/> (consulté le 10 octobre 2020).

GLAAD, « Trump Accountability Project (TAP) »,
<https://www.glaad.org/tap/donald-trump> (consulté le 10 octobre 2020).

IT GETS BETTER PROJECT, <https://www.youtube.com/user/itgetsbetterproject?hl=fr> (consulté le 10 octobre 2020).

JRANK.ORG, « Broadcasting, Self-Regulation of The National Association of Broadcasters Codes of Practices, Broadcast Standards and Practices »,
<https://web.archive.org/web/20141015075034/http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6439/Broadcasting-Self-Regulation-of.html> (consulté le 5 octobre 2020).

NBC News, « Alabama Public Television Refuses to Air 'Arthur' Episode with Gay Wedding », 21 mai 2019,
<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/alabama-public-television-refuses-air-arthur-episode-gay-wedding-n1008026> (consulté le 10 octobre 2020).

QUEERTY, « Bury Your Gays: 109 Dead Gay and Bisexual Male TV Characters, And How They Died »,
<https://www.queerty.com/bury-your-gays-108-dead-gay-and-bisexual-male-tv-characters-and-how-they-died-20160325> (consulté le 10 ocrobte 2020).

THE TREVOR PROJECT, « Facts About Suicide »,
<https://www.thetrevorproject.org/resources/preventing-suicide/facts-about-suicide/> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Acceptable Targets »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AcceptableTargets> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Always Camp »,
https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlwaysCamp (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Always Gay »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlwaysCamp> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Ambiguously Gay »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AmbiguouslyGay?from=Main.FlyingIntoTheGaydar> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Bury Your Gays »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Camp Gay »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CampGay> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Gay Bar Reveal »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GayBarReveal> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Gay Best Friend »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GayBestFriend> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Gym Bunny »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GymBunny> (consulté le 10 octobre 2020)

TV TROPES, « Mentor in Queerness »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorInQueerness> (consulté le 10 octobre 2020)

TV TROPES, « Mistaken for Gay »
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/MistakenForGay/LiveActionTV> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « No Bisexuals »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/NoBisexuals> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Preserve Your Gays »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PreserveYourGays> (consulté le 20 octobre 2020).

TV TROPES, « Straight Gay »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StraightGay> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES, « Tragic AIDS Story »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TragicAIDSStory> (consulté le 10 octobre 2020).

TV TROPES « Trope Breaker »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TropeBreaker> (consulté le 10 octobre 2020)

TV TROPES, « Twofer Token Minority »
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TwoferTokenMinority> (consulté le 7 octobre 2020).

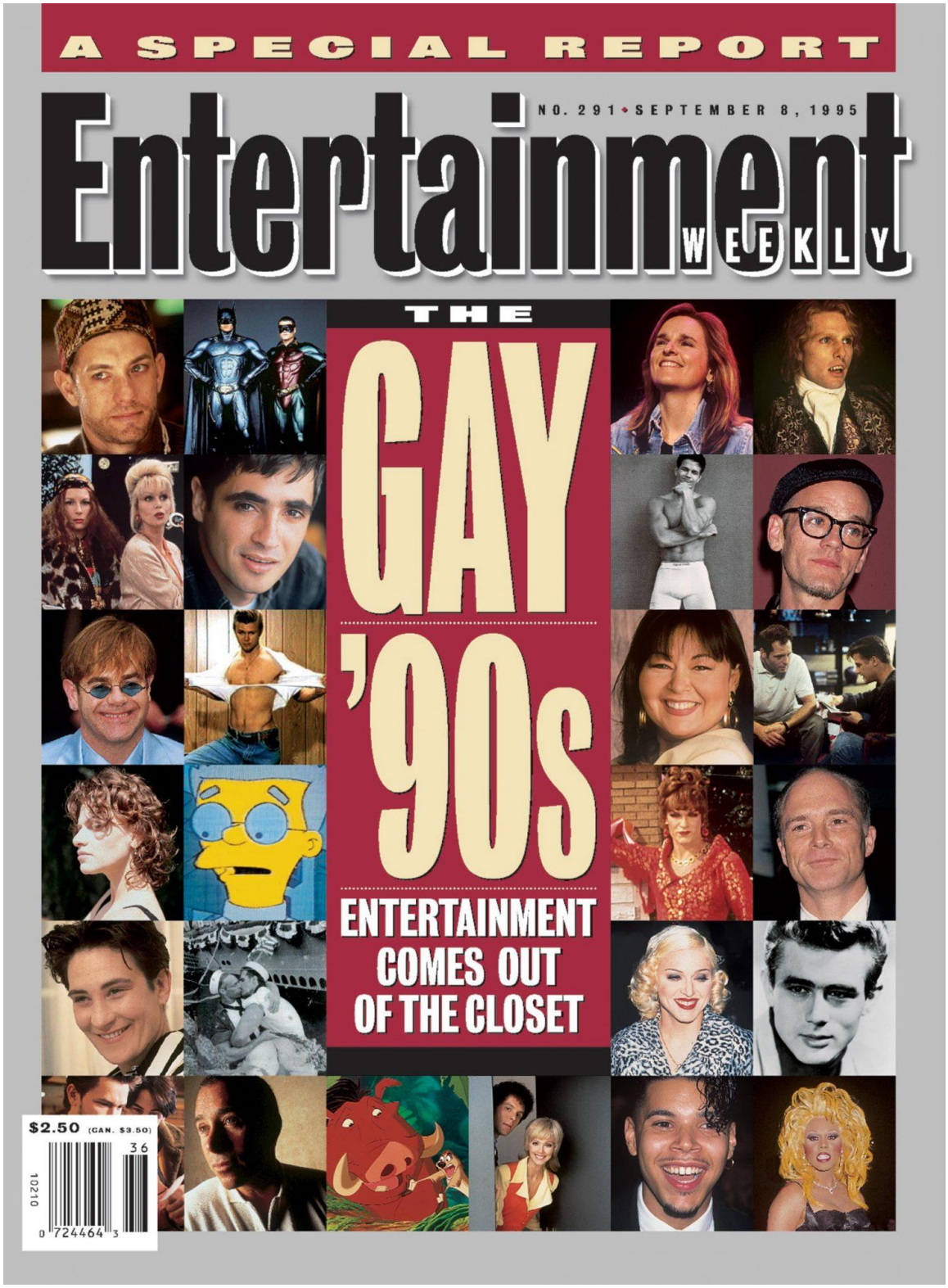
TV TROPES, « Where Everybody Knows Your Flames »,
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/WhereEverybodyKnowsYourFlame>
(consulté le 10 octobre 2020).

TV SERIES FINALE, « Will & Grace: Season 11 Ratings », 24 avril 2020,
<https://tvseriesfinale.com/tv-show/will-grace-season-11-ratings/> (consulté le 12 octobre 2020).

ANNEXES

Annexe I

Couverture du No. 291 du magazine *Entertainment Weekly* paru en 1995



Annexe II

Tableaux de données à propos de l'augmentation exponentielle du nombre d'abonnés au câble entre 1975 et 1995 (dans Mullen, Megan, *The Rise of Cable Programming in the United States: Revolution or Evolution*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. 129)

Table 1

YEAR	NUMBER OF LOCAL CABLE SYSTEMS
1975	3,506
1980	4,225
1985	6,600
1990	9,575
1995	11,218

Source: Television and Cable Factbook.
Also available from NCTA website: *http://ncta.cyberserv.com/qs/user_pages/CableIndustryAtAGlance.cfm*

Table 2

YEAR	BASIC CABLE SUBSCRIBERS (IN MILLIONS, ROUNDED TO NEAREST .1 MILLION)
1975	9.2
1980	17.7
1985	39.9
1990	54.9
1995	62.9

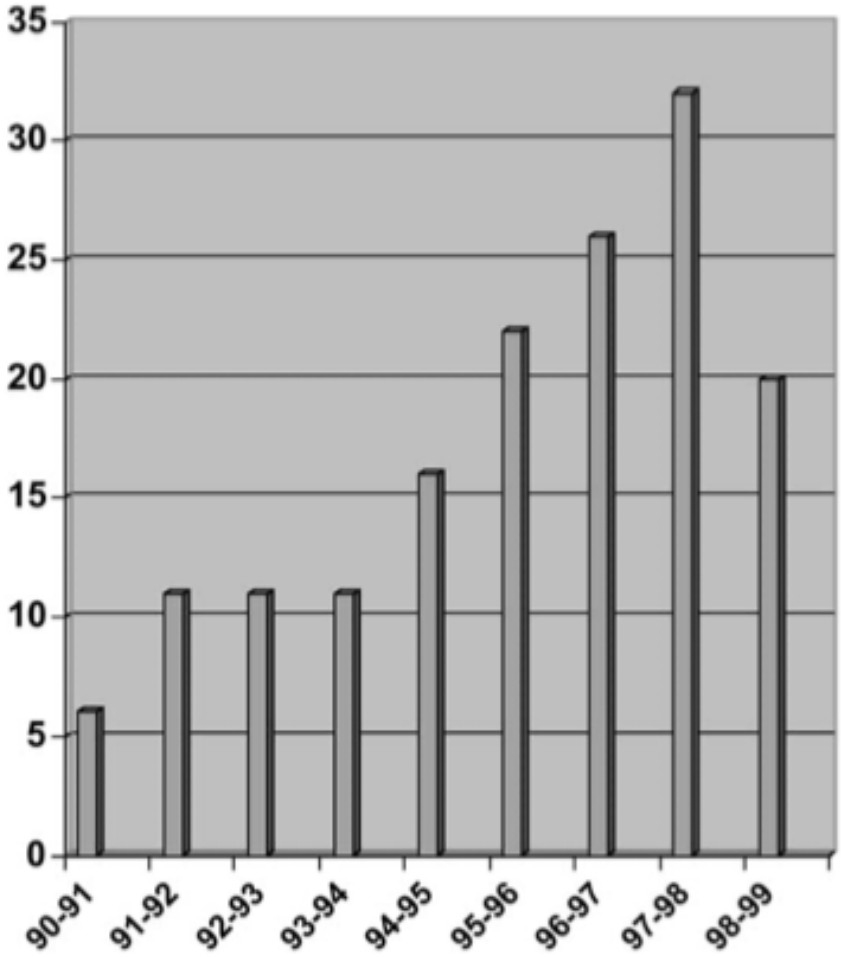
Source: Cable Television Developments.
Current data now available at: *http://ncta.cyberserv.com/qs/user_pages/CableIndustryAtAGlance.cfm.*

Annexe III

Couverture du No. 1213 du magazine *Entertainment Weekly* paru en 2012

Annexe IV

Graphique et sa légende à propos de l'augmentation du nombre de contenus gays au cours des années 1990. Extrait de Becker, Ron, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 153



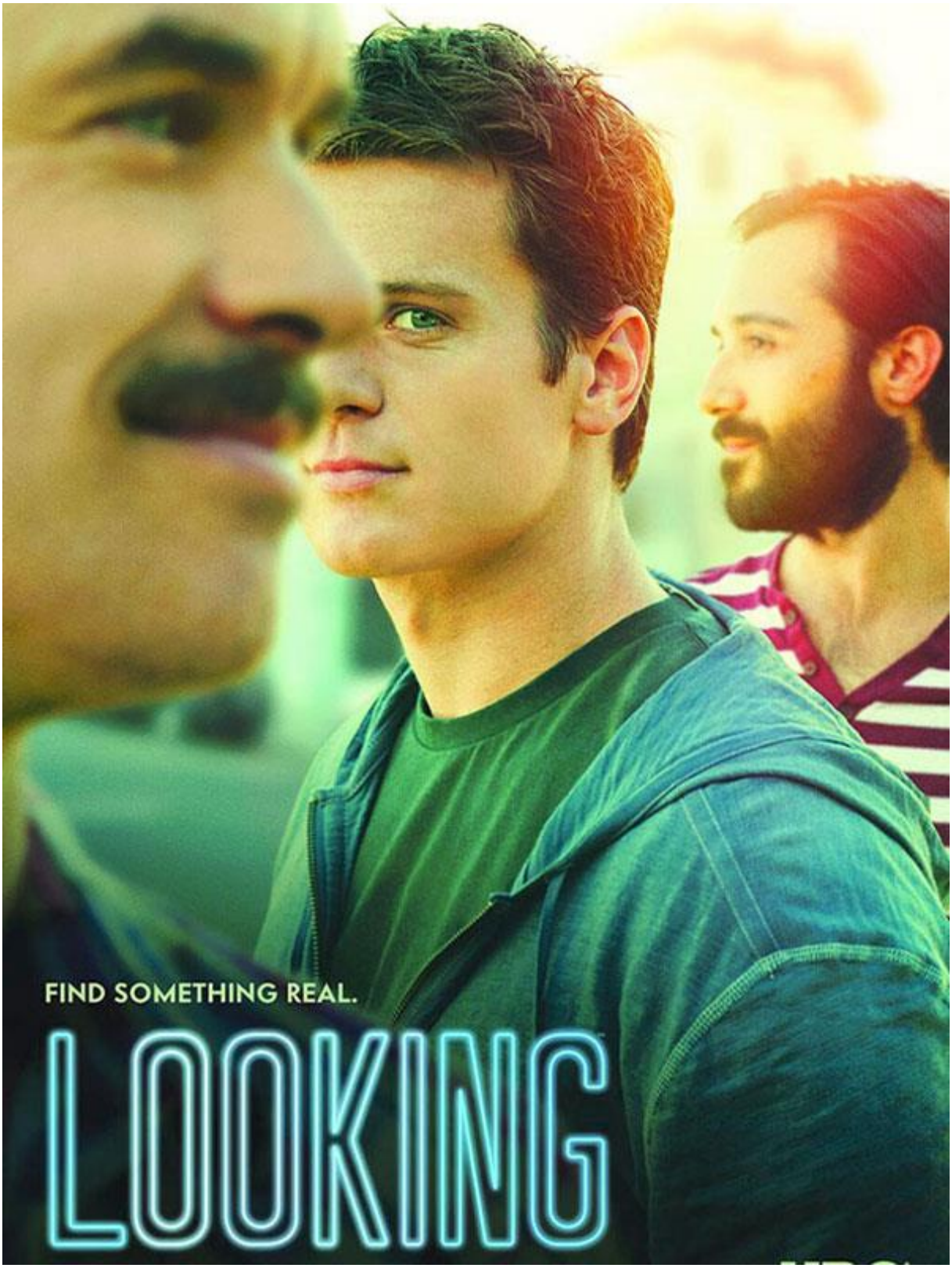
9. This graph charts the increase of gay-themed episodes identified by *TV Guide* program descriptions. Included in these tallies are all sitcom and drama episodes whose descriptions indicated gay material would be part of the program. In order to identify the increase of specifically gay-themed episodes (separate from the impact of recurring gay characters), I excluded episodes of series with recurring gay characters unless the program description foregrounded a gay-themed narrative—a decision prompted by entries for *Melrose Place*, which often only obliquely identified gay storylines by mentioning Matt's character. There were, of course, other gay-themed episodes during this period that weren't identified in *TV Guide*. If those were added to this tally, however, the general trend would hold. Finally, a number of factors help explain the drop in 1998–1999. That season was the first after *Ellen*'s high-profile failure in 1997–1998, and there was some discussion among executives that the market may have become saturated with gay content. Although *Will & Grace* debuted in September 1998, the series (at least as promoted in *TV Guide*) played down the gay angle in favor of highlighting Will and Grace's friendship.

Annexe V

Marc à l'arrière-plan dans *Ugly Betty*, « Pilote », (S01E01)

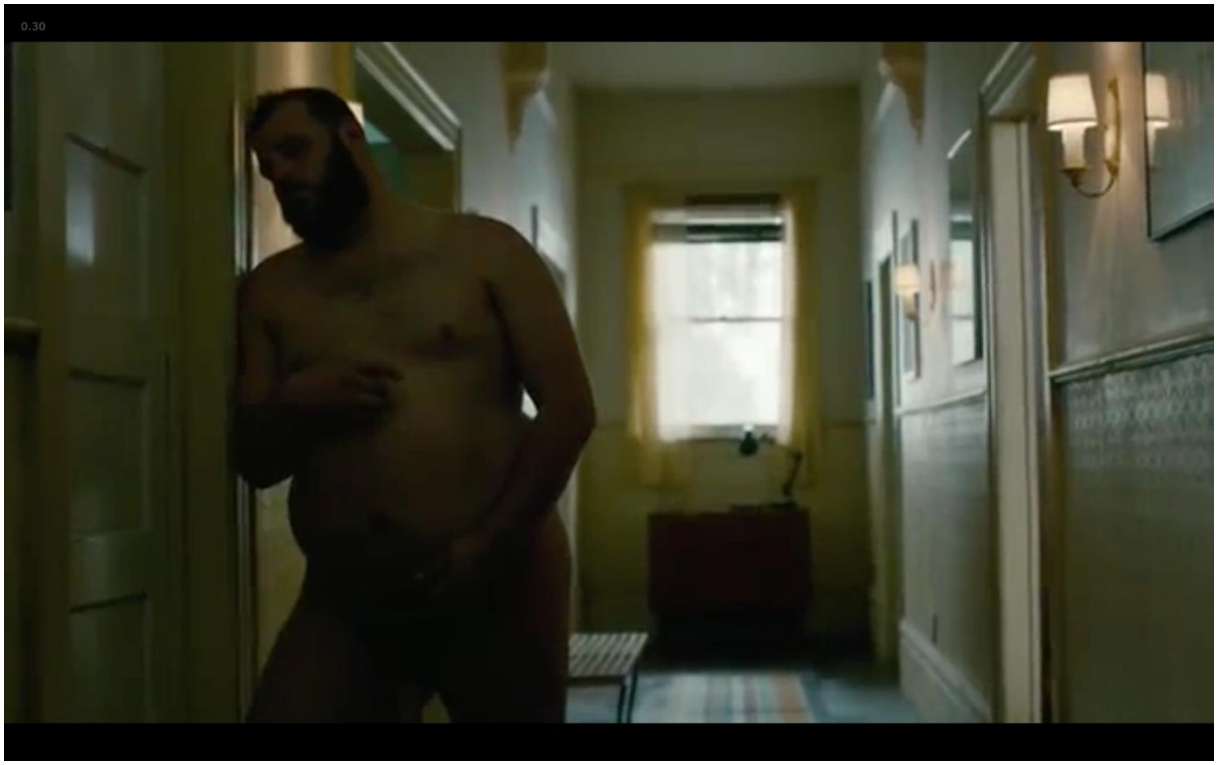
Annexe VI

Affiche promotionnelle de la série *Looking* (HBO, 2014-2016)



Annexe VII

Eddie, nu, dans *Looking*, « Looking for Glory », (S02E08)



Annexe VIII

Kevin dans *Riverdale*, « Chapter Sixteen: The Watcher in the Woods », (S02E03)

Annexe IX

Fresque murale dans la chambre de Lily dans *Modern Family*, « Pilot », (S01E01)

INDEX

1

13 Reasons Why 246, 259

3

30 Rock..... 356, 357, 467

A

ABC 12, 13, 19, 32, 48, 53, 67, 84, 87, 88, 96, 99, 100, 117, 118, 119, 127, 128, 129, 135, 146, 147, 156, 159, 173, 194, 195, 200, 221, 230, 231, 237, 244, 246, 255, 257, 258, 259, 263, 270, 271, 272, 278, 279, 283, 299, 304, 309, 320, 323, 326, 330, 333, 337, 384, 386, 389, 391, 394, 395, 396, 467, 468, 469, 470, 472, 473

adolescents gays .. 107, 117, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 182, 200, 245, 246, 258, 323, 328, 329, 425

agentivité..... 19, 33, 72, 214, 222, 254, 378, 406, 433

All in the Family..... 12, 53, 78, 85, 226, 251, 472

Althusser, Louis 254

Amercian Family Association (AFA) ... 49, 123, 130, 465, 496

American Dad 91, 92, 259, 454

American Psychiatric Association (APA) 118

annihilation symbolique 38, 47, 159, 175, 335

antagonistes gays ... 88, 184, 263, 264, 266, 267, 269, 305, 433, 444

antinormativité 285, 392

anxious displacement 395

Arthur..... 18, 250, 280, 333, 472

assimilation ... 6, 24, 83, 89, 138, 143, 144, 194, 255, 277, 289, 293, 296, 346, 350, 375, 395, 398, 431, 461

authenticité..... 174, 177, 178, 180, 181, 428, 454, 456

B

Baehr v. Miike 110, 278

Ball, Alan 112, 203, 266, 382, 401, 474, 484

Ballot Measure 9 112

bar gay..... 25, 46, 99, 171, 218, 287, 293, 308, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 410

Beverly Hills 90210..... 146, 245, 246, 305, 340

biggerexia 190

bisexualité 60, 244, 368, 444, 450

Black Entertainment Television (BET) 56

Bowers v. Hardwick 113, 114

Bragman, Howard 61, 66

bromosexualité 217, 233, 451

Brooklyn 99..... 307

Brothers & Sisters..... 100, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 191, 257, 259, 271, 272, 273, 299, 300, 301, 302, 312, 313, 314, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 330, 331, 337, 340, 341, 342, 344, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 407, 409, 426, 428, 450, 451, 452, 458, 467, 491

Bryant, Anita..... 60, 112, 123, 125

bury your gays .. 7, 23, 239, 240, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 493, 496, 497

C

camp..... 70, 185, 206, 207, 209, 210, 211, 222, 226, 235, 266, 326, 368, 437, 438

Capsuto, Stephen..... 39, 41, 42, 45, 46, 49, 75, 83, 84, 85, 87, 106, 107, 108, 109, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 226, 227, 244, 250, 251, 269, 278, 279, 280, 283, 286, 303, 333

careful avoidance..... 35, 38

CBS. 12, 19, 32, 46, 48, 50, 53, 55, 72, 87, 116, 119, 204, 326, 333, 456, 472, 473

censure .. 6, 21, 27, 28, 31, 32, 35, 37, 39, 44, 46, 50, 183, 254, 371, 372, 446, 459

cheval de Troie..... 89

Christian Broadcasting Network (CBN)..... 56, 125

classe sociale. 14, 20, 48, 73, 89, 113, 114, 167, 177, 181, 186, 197, 203, 204, 211, 229, 297, 298, 341, 343, 354, 372, 374, 382

Clean-Up TV (CUTV)..... 122

Clinton, Bill 106, 107, 108, 109, 110, 111, 279, 459, 477, 489, 494, 495

Coalition for Better TV (CBTV) 124

Code Hays..... 23, 28, 34, 36, 39, 41, 240, 242, 298, 447

coming-out 6, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 21, 22, 23, 25, 39, 44, 46, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 92, 93, 94,

95, 100, 101, 103, 106, 128, 132, 133, 134, 137, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 156, 160,161, 162, 163, 164, 168, 172, 175, 176, 178, 180, 181, 261, 278, 282, 283, 284, 289, 291, 294, 308, 311, 314, 316, 318, 328, 330, 333, 351, 354, 355, 365, 366, 369, 385, 386, 389, 390, 396, 403, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 422, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 453, 454, 457, 458, 460, 462, 487

Community Antenna Television (CATV)..... 51, 52, 54

computerization..... 370

Cory, Donald Webster..... 38

Cruise, Tom..... 64, 70, 493

cruising .99, 151, 152, 214, 215, 216, 275, 276, 277, 457, 491, 493

cycle d'innovation-imitation-saturation 90, 133

D

daddy..... 158, 159, 169, 170, 285

dead queer..... 29

Defense of Marriage Act (DOMA)..... 109

DeGeneres, Ellen...13, 17, 60, 65, 68, 69, 72, 87, 90, 123, 128, 133, 194, 271, 460, 475, 479, 487, 488

délocution..... 91, 387

désexualisation 24, 136, 164, 269, 270, 273, 275, 334

désidentification 167, 181, 340, 419, 436

Desperate Housewives ..88, 154, 259, 337, 396, 397, 455, 467

déstabilisations 364, 368, 380, 408, 452

Difficult People 132, 133, 143, 489

discours ciel bleu..... 6, 51, 54

Doty, Alexandre 36, 207, 208, 262

down-low..... 355, 356, 357, 361

dualcasting..... 7, 370, 380, 381

Dyer, Richard 23, 35, 40, 41, 145, 206, 241, 253

Dynasty 12, 84, 86, 244, 245

dysmorphie..... 190

E

edginess..... 371

Empire...67, 100, 101, 173, 174, 175, 181, 280, 281, 283, 290, 291, 292, 299, 316, 364, 365, 366, 396, 397, 398, 409, 421, 422, 467, 468, 490, 494

Employment Non-Discrimination Act (ENDA) 109

Entertainment Weekly.....9, 10, 12, 14, 15, 17, 22, 56, 59, 66, 115, 120, 141, 142, 157, 245, 261, 474, 499, 501

épisodes à thématique gay...21, 81, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 228

Épistémologie du placard.....4, 10, 44, 428, 460

espaces communautaires ...25, 46, 99, 134, 171, 218, 287, 293, 308, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 384, 410, 461

Everett, Rupert 36, 69, 71, 197, 488

ex-nomination 212, 228

F

Faeries 184, 185, 477

fag hag 133, 314, 325, 342, 453

Faking It..... 148, 150, 200, 211, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 453, 458, 468

Falwell, Jerry 120, 124

famille sanguinuptiale 391, 392, 395, 396

Family-Viewing Time..... 371

Federal Communications Commission (FCC) . 29, 30, 31, 34, 38, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 58, 116, 117, 119, 123, 486, 495

Financial Interest and Syndication Rules 53

Fiske, John 56, 212, 439, 440, 482

follophobie..... 179, 180

Foucault, Michel 11, 15, 418

Friends... 90, 200, 219, 271, 278, 279, 283, 287, 472, 482

G

Galvin, Noah..... 65, 490

Gay Activist Alliance (GAA) 116, 117, 118, 119

Gay and Lesbian Association Against Defamation (GLAAD) 9, 14, 69, 71, 87, 88, 101, 121, 194, 247, 248, 251, 261, 262, 271, 329, 352, 461, 463, 464, 465, 495, 496

Gay Best Friend (G.B.F.)..7, 23, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 234, 384

Gay Media Task Force.....119, 242, 250, 252

Gay Nineties.....9, 13, 27, 115, 317

gaydar 295, 445, 447, 448, 450

gay-savvy 96, 161, 319, 321, 325, 335, 450, 451, 452

gender-fuck 184

genre.....36, 80, 94, 95, 96, 103, 155, 166, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 217, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 262, 263, 266, 296, 298, 306, 323, 334, 362, 363, 379, 404, 424, 425, 452, 455
Gingrich, Newt.....105, 111
Girls 155, 204, 259, 338, 455, 478, 487
glass closet 61, 62, 63, 64, 65, 67, 73, 441
Glee 147, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 195, 235, 246, 259, 323, 468, 483
Grace & Frankie ..159, 163, 164, 166, 167, 168, 259, 468
Greenblatt, Robert 140, 143, 144, 375

H

Haines, William..... 62, 63, 491
Hanks, Tom.....69, 71
harcèlement scolaire....102, 146, 148, 153, 175, 245, 246, 323, 324, 330
Haynes, Colton.....65
HBO 51, 55, 72, 81, 98, 141, 173, 195, 198, 247, 259, 267, 268, 274, 286, 299, 332, 351, 358, 377, 391, 401, 431, 457, 469, 472, 473, 474, 504
Hellfrich, Stockton 32, 34, 39, 479
helpful heterosexual 385, 386, 388, 389, 390, 396
Here TV..... 57, 143, 374, 376, 378, 379
hétérocentrisme .7, 25, 133, 290, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 378, 380, 383, 384, 385, 386, 390, 396, 400, 402, 406, 412, 463
hétéronormativité 166, 229, 231, 236, 280, 281, 285, 325, 346, 347, 361, 392, 411, 414, 462
Hilton, Perez.....65, 489
Himberg, Julia .10, 57, 59, 60, 66, 67, 143, 233, 350, 381, 382, 401
hipness..154, 197, 198, 213, 224, 318, 320, 326, 333, 415
hommes gays d'âge mûr..... 145, 155, 156, 159, 164, 167, 168, 170, 172, 182, 191, 328, 415
homocentrisme 138, 143, 144, 346, 347, 348, 377
homophobie.7, 14, 15, 25, 63, 69, 92, 101, 107, 134, 137, 146, 148, 149, 155, 160, 161, 162, 177, 181, 186, 221, 243, 247, 258, 265, 267, 276, 282, 291, 292, 293, 298, 300, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 341, 343, 344, 345, 356, 364, 366, 387, 388, 395, 396, 399, 414, 415, 417, 418, 421, 422, 424, 425, 433, 438, 440, 457, 460, 461, 465
homosocialité 424, 425, 442
homovoyeurisme..... 377, 378, 409
*How to Get Away with Murder*87, 99, 135, 170, 192, 237, 239, 271, 273, 274, 283, 284, 286, 287, 293, 320, 337, 338, 384, 395, 410, 433, 434, 435, 468, 469
Hudson, Rock.....46, 60, 61, 62, 63, 178, 296, 480
Hulu 132, 472
Human Rights Campaign (HRC) 112
hyperhétérosexualité 33
hypermasculinité 183, 266

I

icônes gays..... 171, 363, 439
Iger, Robert 129
incidental queer 196, 197, 198, 199, 224
Insecure..... 358, 360, 469
intersectionnalité ...16, 17, 20, 23, 74, 101, 156, 205, 207, 211, 353, 354
intersexualité..... 148, 150
intertextualité 233, 439
inversion sexuelle.....42, 127, 183, 241, 263, 478

J

jock..... 323
Johansson, Scarlett..... 71, 490

K

King, Latisha..... 14
Kinsey, Alfred.....33, 34, 46, 183, 258

L

Lawrence v. Texas..... 35, 114
Least Objectionable Programming (LOP).... 57, 130, 371
Liberace 61, 62, 63, 494
Log Cabin Republicans..... 92, 107, 321
Logo..... 57, 142, 173, 259, 332, 341, 348, 351, 373, 374, 375, 376, 391, 469, 488, 489
Loud House..... 259, 260, 488

M

Marcus Welby M.D. 117, 472
mariage..... 7, 17, 24, 34, 38, 63, 110, 134, 170, 192, 197, 256, 257, 272, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 319, 322, 386, 409, 410, 419, 421, 422, 423, 461, 486
mariage lavande 63
marketing de masse 47, 48, 57, 370, 372
masculinité toxique 220, 221
Masterpiece Cakeshop v. Colorado Civil Rights Commission..... 17, 496
Mattachine Society..... 37, 43, 45
Melrose Place..... 128
Midnight Caleer 244, 260, 473
mimetic gazing 187
Mineo, Sal 60
Minow, Newton..... 31, 51
mistaken-identity plot 161, 307, 446, 449, 452, 453
mobilité actancielle 6, 83, 88, 200, 202, 214
Modern Family..... 67, 192, 231, 232, 255, 259, 270, 271, 283, 289, 291, 292, 299, 323, 329, 330, 341, 391, 395, 404, 405, 422, 423, 425, 469, 481, 484, 489, 490, 506
mononormativité 272, 281, 282
Morality in the Media..... 122
MTM Enterprises 48
multicasting..... 7, 370, 381, 382
multi-channel transition 19
multiculturalisme..... 106, 460
My So-Called Life 146, 195

N

narrowcasting 56, 57, 74, 129, 317, 370, 371, 381
National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) 116
National Association of Broadcasters (NAB) .. 32, 39, 50, 52
National Education Association 118
National Federation for Decency (NFD) 123, 128
National LGBTQ Task Force 117, 118, 119, 122, 125, 127
NBC 17, 19, 32, 33, 34, 35, 39, 41, 46, 48, 53, 87, 122, 125, 133, 135, 136, 137, 158, 161, 168, 195, 227, 231, 244, 246, 255, 259, 260, 278, 279, 297, 303, 307, 321, 326, 333, 356, 401, 455, 467, 470, 471, 472, 473, 479, 492
Netflix 64, 88, 135, 159, 173, 174, 200, 206, 234, 246, 259, 264, 303, 313, 324, 339, 368, 468, 469, 470, 472, 473, 491, 494
Now Apocalypse..... 366, 367, 473

O

O'Hare, Denis 72
Obama, Barrack 18, 107, 174, 401, 476
Obergefell v. Hodges.....18, 174, 296, 409, 496
omnisexualité 368, 458
one-voice concept..... 118
Orange is the New Black..... 265, 266, 469

P

Page, Ellen 69, 72, 487, 488
panique hétérosexuelle.... 85, 94, 176, 350, 385, 395, 446, 452
panique homosexuelle..... 29, 328
pansexualité 444
Parents Families and Friends of Lesbians and Gays (PFLAG)..... 219, 403
Parents Television Council (PTC) 130
Parsemain, Ava Laure . 236, 282, 284, 286, 287, 289, 293, 343, 359, 362, 397, 402, 431
Parsons, Jim 32, 52, 53, 72, 373, 494
pédagogie constructiviste.... 359, 362, 397, 406, 407, 409, 410, 412
pédagogie transmissive 362, 402, 406, 412
Pence, Mike 18
performative allyship 387
performativité.. 80, 95, 153, 167, 278, 366, 386, 417, 419, 422, 441
Picket Fences 326
placard. 4, 7, 10, 22, 43, 44, 62, 67, 68, 94, 152, 153, 157, 178, 308, 309, 316, 351, 356, 369, 412, 414, 416, 422, 426, 428, 429, 433, 434, 442, 448, 454, 460, 462
police.... 219, 303, 304, 305, 310, 327, 337, 417, 418, 436
post-gay. 4, 6, 7, 15, 18, 23, 24, 63, 64, 66, 100, 103, 104, 149, 155, 162, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 247, 255, 296, 300, 309, 317, 318, 319, 325, 327, 329, 331, 332, 334, 336, 339, 341, 344, 349, 364, 375, 376, 381, 382, 396, 414, 433, 446, 457, 460, 461, 464

post-network.....19, 20
post-placard.4, 6, 7, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 59, 63, 72, 81, 86, 88, 91, 93, 94, 101, 103, 130, 132, 134, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 155, 156, 162, 164, 168, 172, 182, 190, 192, 193, 194, 195, 200, 211, 214, 215, 223, 226, 229, 231, 234, 238, 246, 247, 255, 256, 257, 262, 282, 293, 294, 295, 296, 302, 307, 308, 310, 312, 313, 316, 319, 323, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 334, 341, 349, 353, 355, 364, 369, 374, 375, 381, 388, 390, 391, 396, 400, 401, 405, 406, 412, 414, 415, 420, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 441, 442, 444, 445, 446, 448, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464
poz jock.....189
prédiégétique..... 22, 92, 93, 103, 168, 293
preserve your gays..... 7, 240, 248, 249, 497
pretend episode..... 445, 453, 454, 456
Prime-Time Access Rule (PTAR).....48, 53
PTL Television Network.....125
public-cible..... 133, 137, 143, 372, 376
publics SLUMPY..... 139, 317, 318, 372

Q

quality-TV.....378
Quantum Leap..... 122, 246, 473
quartier gay..... 336, 342, 344
Queer as Folk..97, 98, 103, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 156, 157, 159, 163, 173, 189, 190, 191, 247, 269, 270, 289, 303, 304, 305, 311, 332, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 375, 376, 377, 378, 391, 392, 394, 398, 399, 402, 409, 415, 416, 418, 458, 469, 483, 486, 492
queer straights..... 229, 363, 364, 450, 452
queerbaiting..... 352, 353
Quinto, Zachary..... 71, 72, 487

R

race..73, 95, 108, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 204, 212, 281, 299, 315, 329, 354, 361, 370, 402, 436, 491
Reagan, Ronald..... 50, 86, 120, 124
reflection hypothesis.....47
Religious Freedom Restoration Act (RFRA).....17
représentation.....127, 252, 255, 256, 268, 269, 273, 277, 348, 350, 351, 380, 385, 401, 405, 461
resignification 277, 288, 289, 441
Rick & Steve
The Happiest Gay Couple in All the World .. 142, 341, 344, 347, 348, 351, 373, 391, 455, 470
rimming..... 270, 275, 367
Riverdale..... 200, 211, 213, 214, 215, 216, 275, 470, 491, 493, 505
Roc..... 278, 282
Romer v.Evans..... 113, 114, 495
Roseanne. 87, 90, 128, 134, 156, 245, 278, 280, 282, 333, 375
Russo, Vito..... 27, 28, 36, 37, 49, 69, 178, 183, 248, 252, 260, 296, 298

S

sad young man.....23, 40, 41, 145, 241, 253
safe eroticism..... 199
Save Our Children..... 112
Scalia, Antonin..... 114
Scandal..... 309, 310, 470
Sean Saves the World..... 259
Sedgwick, Eve Kosofsky 4, 5, 10, 11, 12, 44, 63, 64, 173, 174, 277, 420, 441, 442, 455, 460
Seinfeld..... 90, 161, 473
Sense8.....64, 135, 313, 315, 430, 431, 444, 482
séparatisme.....267, 289, 347, 415, 431
série dramatique.....85, 146, 174, 200, 226, 271, 314
séries de transition.....135, 140, 143, 198
Sex & the City.....195, 203, 205, 299
Shepard, Matthew..... 13, 146, 245
Showtime 51, 55, 97, 98, 136, 137, 140, 143, 148, 157, 264, 269, 270, 303, 332, 351, 375, 376, 391, 469, 471, 475, 494
SIDA... 50, 61, 69, 86, 120, 121, 188, 190, 243, 244, 247, 258, 332, 357, 397, 399, 409, 432, 459
sidekick..... 196, 203, 205
Sirens.....96, 173, 174, 176, 179, 180, 470
sissies.....6, 23, 36, 69, 96, 178, 183, 296
sitcom.. 72, 77, 83, 95, 129, 133, 136, 155, 200, 250, 271, 324, 438, 445
Six Feet Under.....86, 173, 341, 392, 419, 457
Smollett, Jussie..... 67, 68, 475
Soap.....12, 84, 86, 127, 128, 394
Sontag, Susan..... 368, 437, 438

South Park..... 64, 92, 473
Southland 307, 308, 309, 333, 470, 494
specialty networks 55
Standards and Practices.....36, 39, 50, 127, 129, 481, 496
Starz 366, 473
stéréotypes...40, 41, 88, 97, 103, 195, 208, 223, 240, 241, 251, 253, 260, 270, 300, 301, 321, 384, 448, 449
Stonewall.....6, 10, 12, 23, 25, 37, 44, 49, 116, 127, 171, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 445
Stop Immorality on TV (SITV) 122, 127
straightwashing 28, 29

T

talk-shows 44, 46, 75, 304, 332, 357
Tambor, Jeffrey 70
Television Code of Practices..... 6, 27, 29, 39, 40, 47, 49, 242, 371, 447, 484, 495
test Russo 248
The Chilling Adventures of Sabrina 135, 368, 444
The CW..... 200, 211, 353, 470
The Golden Girls..... 195, 278, 282, 375, 439
The New Normal .191, 231, 232, 259, 270, 303, 341, 395, 405, 470, 481, 484
The Real O'Neals .148, 149, 191, 326, 330, 336, 454, 470
Title IX 18
tokenism 74
Traditional Values Coalition (TVC) 279
trajectoires de conversion77, 78, 147, 150, 155, 288, 291, 385, 398, 404, 409, 411, 422, 424
transgenre.....41, 71, 262
Travolta, John.....64
Trinity Broadcast Television (TBN).....125
Tropiano, Stephen ...43, 45, 46, 69, 76, 77, 78, 80, 81, 85, 86, 95, 117, 146, 147, 150, 161, 194, 195, 226, 228, 243, 250, 251, 260, 261, 304, 306, 307, 323, 332, 333, 388, 419, 438, 445, 449, 453, 454, 464
Trump, Donald .17, 30, 174, 221, 463, 464, 490, 492, 496
typecasting 68, 71, 72, 73, 74, 314, 494

U

*Ugly Betty*88, 96, 141, 147, 152, 153, 154, 200, 202, 230, 263, 264, 384, 389, 403, 404, 419, 438, 439, 453, 455, 456, 470, 503
Unbreakable Kimmy Schmidt.....173, 174, 175, 178, 180, 181, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 234, 235, 303, 324, 339, 427, 436, 437, 438, 454, 470, 471, 484, 489, 492, 494
United States ofTara 148, 151, 152, 275, 276, 471
USA Network 96, 173, 174, 470

V

VIH69, 158, 189, 244, 247, 260, 352, 356, 394, 397, 399, 408, 410
Visible Out on Television..... 60, 62, 121, 473

W

Walters, Suzana Danuta 10, 12, 13, 14, 16, 23, 44, 75, 76, 77, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 97, 100, 101, 106, 107, 108, 109, 112, 115, 129, 146, 147, 150, 151, 154, 155, 160, 162, 164, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 213, 224, 227, 229, 231, 234, 237, 238, 255, 256, 257, 258, 266, 280, 282, 287, 288, 290, 291, 297, 303, 317, 318, 319, 320, 328, 333, 334, 344, 351, 355, 356, 390, 391, 394, 414, 415, 418, 419, 420, 425, 430, 431, 457, 462, 463, 465, 466
Wildmon, Donald.....123, 124, 125, 128
Will & Grace. 10, 17, 87, 90, 94, 103, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 158, 168, 169, 191, 192, 194, 195, 198, 227, 229, 235, 255, 259, 270, 271, 297, 298, 299, 302, 306, 311, 321, 324, 401, 405, 420, 421, 438, 441, 447, 449, 454, 457, 471, 473, 483, 485, 488, 489, 492, 493, 494, 498