



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'École Doctorale 58  
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations  
Et de l'unité de recherche EMMA (EA 741)

Spécialité : **Études anglophones**

Présentée par **Audrey Haensler**

**Une télévision post-placard ?  
Histoire et formes du coming out dans les  
séries américaines**

Soutenue le lundi 4 juillet 2022 devant le jury composé de

Mme Donna ANDRÉOLLE-SPALDING Professeure émérite, Université Le Havre Normandie	Présidente
Mme Anne CRÉMIEUX Professeure, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis	Rapporteuse
M. Ronan LUDOT-VLASAK Professeur, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle	Examineur
M. David ROCHE Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Examineur
Mme Sarah HATCHUEL Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Co-Directrice
Mme Monica MICHLIN Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directrice



## Résumé

Dans des États-Unis contemporains que d'aucuns s'empressent de déclarer post-gay, au sein d'un paysage télévisuel qui célèbre l'extraordinaire évolution des mentalités sur les questions LGBTQ et reflète la croyance en une société débarrassée de l'homophobie qui caractérisait les années 1970 et 1980, le coming out et ses mises en scène peuvent à première vue paraître dépassés. Pourtant, les séries américaines continuent de s'appuyer sur le mécanisme narratif du coming out pour explorer, entre autres, l'identité *queer* à l'écran. Cette thèse s'intéresse aux représentations télévisuelles du coming out afin de mettre en lumière les raisons idéologiques, dramaturgiques, narratologiques et esthétiques qui expliquent la cristallisation du coming out en trope de la représentation LGBTQ dans les années 1990, mais aussi la persistance de ces mises en scène à l'ère « post-placard », de la fin des années 2000 à nos jours. En révélant le coming out comme un concept vivant, que la télévision réactualise à l'aune des secrets et problématiques propres à chaque époque, la thèse souligne la grande versatilité du trope, susceptible de renvoyer non pas au seul secret de l'identité *queer*, mais plus largement à toute identité secrète vécue comme honteuse. Les glissements du trope vers de nouveaux terrains identitaires garantissent son renouvellement perpétuel et permettent à la télévision de continuer à s'appuyer, et ce même en l'absence de personnages LGBTQ, sur une « écriture du placard » qui répond parfaitement aux impératifs économiques et formels à la fois du médium et de la forme sérielle. Si les critiques *queer* voient dans le coming out un mécanisme narratif réducteur et éculé, les significations contradictoires susceptibles d'émerger du trope selon qu'il s'illustre sur différentes plateformes, dans différents genres, à différentes époques, voire même à différents niveaux textuels (texte, intertexte, paratexte), révèlent en réalité la grande complexité des arcs narratifs de coming out.

Mots clefs : coming out, LGBT, *queer*, identité, séries télévisées, États-Unis, post-placard, mobilisations politiques, représentations, visibilité, idéologie, études culturelles.

## Abstract

In a contemporary USA that some have hastily declared post-gay, within a televisual landscape that celebrates the extraordinary evolution of attitudes on LGBTQ issues and the alledged dwindling of the homophobia of the 1970s and 1980s, the act of "coming out" and its on-screen representations might seem outdated. Yet, American TV shows still continue to rely on coming out narratives to explore queer identities. This dissertation focuses on televisual representations of coming out in order to shed light on the ideological, dramaturgical, narratological and aesthetic reasons for the crystallization of coming out as *the* trope of LGBTQ representation in the 1990s, but also for the persistence of coming out narratives on screen in the "post-closet" era, from the late 2000s to the present day. By revealing coming out as a living concept, which television regularly updates in light of the secrets and issues specific to each era, the present work highlights the great versatility of the trope, likely to refer not only to the secret of queer identity, but more broadly to any secret identity experienced as shameful. The shifts of the trope towards new identity grounds allow for its constant renewal and enable television to keep relying, even in the absence of queer characters, on a "closet writing" which meets the economic and formal imperatives of both the medium and the serial form. If queer critics see coming out as a reductive and hackneyed narrative device, the contradictory meanings likely to emerge from the trope, depending on the platform, the genre, the era, or even the textual level on which it is illustrated, actually reveal the great complexity of the narrative arcs of coming out.

Key words: coming out, LGBT, *queer*, identity, television series, United States, post-closet, political mobilizations, representations, visibility, ideology, cultural studies.

## Remerciements

Je tiens en premier lieu à adresser mes plus sincères remerciements à mes directrices, Sarah Hatchuel et Monica Michlin pour leur confiance, leur accompagnement et leur disponibilité à toute épreuve au long de ces cinq dernières années. Leurs encouragements constants, leurs éclairages précieux et leurs retours rigoureux ont été déterminants dans ce travail, et je leur suis infiniment reconnaissante d'avoir cru en moi et de m'avoir poussée à me dépasser sans jamais se départir de la bienveillance qui les caractérise.

J'adresse également mes remerciements à Donna Andréolle-Spalding, Anne Crémieux, Ronan Ludot-Vlasak et David Roche, d'avoir accepté de lire ce travail et pour l'honneur qu'ils me font de siéger à ce jury de soutenance.

Merci à Barbara Villez, ma directrice de mémoire de Master à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, qui au printemps 2013 a orienté mes velleités d'apprentie chercheuse vers trois arcs de coming out et m'a lancée sur la piste de ce travail de longue haleine.

Je voudrais également remercier mes ami.e.s doctorant.e.s ou jeunes docteur.e.s pour leur présence et leur accompagnement ces dernières années : Jessica et Agathe à l'Université du Havre, Robin et Yohann pour les sessions de travail du lundi et leurs conseils toujours avisés, mes collègues de l'Université Paris 1 et tout particulièrement Apolline pour ses encouragements lors de la dernière ligne droite, et enfin Cassandra d'être, en plus de tout le reste, la meilleure des comparses de bibliothèque.

Merci à mes parents pour leurs encouragements et leur patience, et merci à ma mère, Sandrine, relectrice de talent, reine de la mise en page, et solutionneuse de tous les problèmes.

Je remercie également mes ami.e.s de longue date et de moins longue date, par ordre d'apparition : Flo, pour son écoute, son intelligence et son soutien indéfectible, les copines du G7 et tout particulièrement Clémentine pour les séances de décompression régulières, et Marie, sans qui cette thèse n'existerait même pas (et sans les relectures attentives de laquelle toutes les majuscules seraient à la mauvaise place). Un merci du fond du cœur à mon gang de profs d'anglais et amies extraordinaires, Julie, Laurène et Cassandra (une deuxième fois), pour leur amour, pour leurs rires, pour leurs *pep talks* et de m'avoir écoutée geindre et m'avoir rassurée mille et une fois. Merci à Quentin, pour ses relectures quotidiennes des premiers chapitres, pour la finesse de ses analyses, pour ses encouragements et d'avoir généreusement partagé avec moi de précieuses clés de lecture : ce travail lui doit beaucoup. Merci à Alice pour son amitié précieuse et ses remises en perspective

toujours éclairantes, et à Marine pour les discussions à bâtons rompus passionnantes. Merci enfin à Caroline de m'avoir accompagnée et soutenue ces derniers mois, d'avoir rendu les moments de doutes plus doux et légers avec les encouragements sauce féministe dont elle a le secret.

## Table des matières

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>3</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>PARTIE 1 : UNE TELEVISION POST-PLACARD ?.....</b>	<b>47</b>
CHAPITRE 1 : L'AMERIQUE ET LE PLACARD.....	51
<i>I. Apparition et développement du placard et du coming out. ....</i>	<i>51</i>
I. 1. Sortir de l'isolement, entrer dans le monde.....	51
I. 2. La naissance de l'homosexualité.....	54
I. 3. Dissimulation et révélation : derrière la porte du placard .....	59
<i>II. L'Amérique contemporaine : une société post-gay, post placard ?.....</i>	<i>70</i>
II. 1. La locution « post » appliquée à la question LGBTQ .....	70
II. 2. La fin du placard et le développement de l'Amérique post-gay ? 1960-2015.....	74
II. 3. Persistance des violences et backlash conservateur .....	93
CHAPITRE 2 : REPRESENTATION LGBTQ ET COMING OUT A LA TELEVISION, UN PANORAMA.....	103
<i>I. Des années 1950 à 1990 : une visibilité croissante.....</i>	<i>103</i>
I. 1. 1950-1980 : de l'invisibilité aux premières représentations progressistes.....	104
I. 2. 1980-1990 : évolutions génériques et représentations timides .....	110
<i>II. 1997-2005 : Au tournant du millénaire : la représentation LGBTQ sort du placard .....</i>	<i>123</i>
II. 1. Une sortie du placard fracassante : le cas Ellen (1997) .....	123
II. 2. 1998-2005 : cristallisation du trope .....	129
<i>III. 2005-2020 : Explosion de la représentation, explosion du placard ? .....</i>	<i>140</i>
III. 1. Politique du gay chic, émergence du marché gay, et généralisation des personnages LGBTQ à la télévision ...	141
III. 2. La disparition du coming out au profit d'autres récits ? .....	150
<b>PARTIE 2 : DEJOUER LA CADUCITE : LE COMING OUT COMME CONCEPT VIVANT .....</b>	<b>159</b>
CHAPITRE 3 : MODALITES D'EVOLUTION DES ARCS DE COMING OUT DANS LES SERIES CONTEMPORAINES.....	161
<i>I. Le coming out : exercice caduc dans une Amérique post-gay ?.....</i>	<i>161</i>
I. 1. Déplacement parodique .....	161
I. 2. Déplacement temporel et/ou géographique .....	165
<i>II. De nouvelles identités révélées.....</i>	<i>171</i>
II. 1. Un plus large éventail identitaire .....	172
II. 2. Des tranches d'âges inexplorées .....	180
II. 3. Des personnages racisés .....	187
II. 4. Des personnages issus de la classe populaire .....	201
CHAPITRE 4 : REACTUALISATIONS DU COMING OUT .....	209
<i>I. Des secrets sexuels propres à chaque époque .....</i>	<i>209</i>

I. 1. Une Amérique toujours aux prises avec la question du secret sexuel .....	210
I. 2. Sortir du placard séropositif : coming out et SIDA dans les fictions contemporaines .....	214
I. 3. Le coming out comme instrument de lutte collective face au trauma individuel à l'ère #MeToo .....	222
II. <i>Écrire le(s) coming out : multiplication, répétition, variation et effets.</i> .....	227
II. 1. Coming out en cascades dans une série post-placard.....	229
II. 2. Prolifération des intrigues de coming out dans une même série .....	231
II. 3. De la répétition intra-diégétique à la répétition extra-diégétique : renforcement des normes ou subversion ?	241
<b>PARTIE 3 : ANATOMIE DU COMING OUT TELEVISUEL .....</b>	<b>253</b>
CHAPITRE 5 : COMING OUT ET SERIES COMIQUES. FAIRE BOUGER LES LIGNES SANS DESTABILISER L'ORDRE.....	257
I. <i>Rendre le coming out comique</i> .....	258
I. 1. Représentations littérales du placard : entre effet de comique et clin d'œil aux spectateur.rice.s .....	259
I. 2. Politiques du rire : de qu(o)i rit-on quand on rit du coming out ?.....	267
II. <i>Portée didactique du (coming out) comique</i> .....	276
II. 1. Pédagogie télévisuelle : que peut la télévision sur les mentalités ?.....	277
II. 2. Pédagogie comique : comment la sitcom enseigne-t-elle ?.....	279
III. <i>Limites du coming out comique</i> .....	293
III. 1. Focalisation sur l'individu et effacement du queer : un processus de dépolitisation.....	293
III. 2. Renforcement des normes et stéréotypes de genre : le coming out comique au service de la lisibilité des identités.....	300
IV. <i>Troubles dans le genre (gender/genre)</i> .....	310
CHAPITRE 6 : COMING OUT ET SERIES DRAMATIQUES. PLONGEE DANS L'EXPERIENCE DU PLACARD. ....	317
I. <i>Mises en scène du placard : porosité des espaces et établissement d'oppositions binaires</i> .....	318
I. 1. Placards littéraux : explorations sensuelles et espaces matriciels .....	318
I. 2. Représentations symboliques du placard : établissement d'un réseau d'oppositions. ....	322
II. <i>Représenter l'expérience du placard</i> .....	330
II. 1. Traitement du coming out au long cours : liminalité du placard et injonctions contradictoires .....	330
II. 2. Épistémologie du placard télévisuel : relations de savoir/pouvoir.....	340
III. <i>Dialectique placard/coming out : une allégorie du dévoilement de toute identité secrète</i> .....	363
III. 1. Coming out LGBTQ et mise en réseau de secrets .....	364
III. 2. Persistance de la dialectique placard/coming out dans les séries post-placard .....	383
<b>PARTIE 4 : COMING OUT ET SERIES TELEVISEES : UN MARIAGE PARFAIT?.....</b>	<b>393</b>
CHAPITRE 7 : COMING OUT ET NARRATION SERIELLE .....	395
I. <i>La série au service du coming out</i> .....	395
I. 1. Un médium et une forme propices au déploiement de l'intime .....	396
I. 2. Temps long et alignements multiples : explorations identitaires et degrés de problématisation variables.....	403
I. 3. Un bref détour par le cinéma .....	406
II. <i>Le coming out au service de la forme sérielle</i> .....	416
II. 1. De l'évènement au récit : narrativisation du trope .....	416
II. 2. Un trope au croisement des contraintes propres à l'économie sérielle .....	435

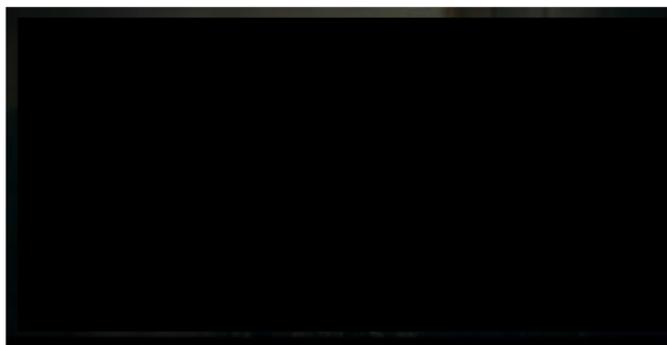
CHAPITRE 8 : COMING OUT TELEVISUELS : ENTRE DEPOLITISATION ET REPOLITISATION .....	447
<i>I. Un trope « inoffensif » : dépolitisation de l’homosexualité par le coming out et critiques queer .....</i>	<i>447</i>
I. 1. Une vision néo-libérale de l’homosexualité : un choix stratégique motivé par des considérations commerciales et institutionnelles .....	448
I. 2. Le coming out sous le feu des critiques queer .....	456
I. 3. Le coming out peut-il jamais être queer? Réflexions éthiques et politiques autour de la fabrique des sexualités dans les arcs de coming out télévisuels. ....	467
<i>II. Coming out et engouement des publics.....</i>	<i>478</i>
II. 1. Un engouement qui se déploie sur de nombreuses plateformes .....	479
II. 2. Les raisons du succès : centralité du coming out dans l’expérience LGBTQ.....	482
II. 3. Quelles alternatives au coming out sur le petit écran ? Explorations de deux autres tropes majeurs : queerbaiting et bury your gays.....	485
<i>III. Scènes de coming out : lieux de négociations idéologique et enjeux de re-politisation. ....</i>	<i>497</i>
III. 1. Une « histoire de ligne de faille ».....	497
III. 2. Le travail de négociation idéologique : grands points d’achoppement et reflets des contradictions propres à une époque.....	501
III. 3. Repolitisation des arcs de coming out et remobilisation militante : quelle stratégie face au backlash des années Trump ? .....	509
III. 4. Pour qui le coming out est-il encore politique ? Glissements épistémologiques et recul du trope .....	520
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>527</b>
<b>SOURCES CITEES .....</b>	<b>541</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>553</b>
<b>ANNEXE : CORPUS INTEGRAL .....</b>	<b>589</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>605</b>



## Introduction

En 2021, la plateforme Hulu diffuse *Dopesick*, une mini-série inspirée de la crise des opioïdes aux États-Unis. Superposant plusieurs temporalités (années 1990, début des années 2000) et mettant en scène différents milieux (industrie pharmaceutique, médecins locaux, police d'investigation, justice), la série prend notamment pour personnages une famille de mineurs du Sud des États-Unis. On découvre dans le premier épisode que la fille adulte, Betsy Mallum (Kaytlin Dever), entretient une relation secrète avec une autre jeune femme. C'est tout à la fois l'homophobie du milieu populaire et majoritairement masculin de la mine, celle de la petite ville de Virginie où se déroule l'action, celle des années 1990, et enfin celle des parents de Betsy, de fervents croyants, qui contraint la jeune fille à dissimuler son homosexualité à presque tous, si ce n'est à son médecin de famille, le Dr. Finnick (Michael Keaton), qui lui rend visite suite à un accident de travail<sup>1</sup>.

Enhardie par le soutien du docteur, et poussée par sa compagne qui ne supporte plus de vivre cachée, Betsy tente de se confier à sa mère Diane (Mare Winningham) dans le deuxième épisode de la série, sans succès : cette dernière reste interdite face aux aveux de sa fille, faisant mine de n'avoir rien entendu<sup>2</sup>. Dans le troisième épisode, le Dr. Finnick profite d'une partie de pêche pour conter à Jerry (Ray McKinnon), le père de Betsy, l'histoire d'un de ses amis qui peine à accepter l'homosexualité de son enfant, dans une conversation à double sens qui évoque en réalité l'homosexualité de Betsy<sup>3</sup>. La scène suivante montre Jerry pensif, assis dans son fauteuil au premier plan, tandis que s'affairent à la préparation de la table sa femme et sa fille en arrière-plan. Ce plan de quelques secondes, qui rappelle l'autorité du *pater familias* dans cette famille traditionnelle, s'accompagne d'une musique extradiégétique angoissante qui crée du suspense.



1. Jerry, pensif, au premier plan.

---

<sup>1</sup> « First Bottle », S01E01, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

<sup>2</sup> « Breakthrough Pain », S01E02, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

<sup>3</sup> « The 5th Vital Sign », S01E03, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

À table, dans un silence rythmé par le cliquetis de la vaisselle, Jerry raconte<sup>4</sup> :

JERRY : [Finnick] wasn't really interested in fishing. He seemed er, more interested in talking about his friend's gay kid. (*plan sur Betsy, visiblement prise de court*)

DIANE : And why would he do that?

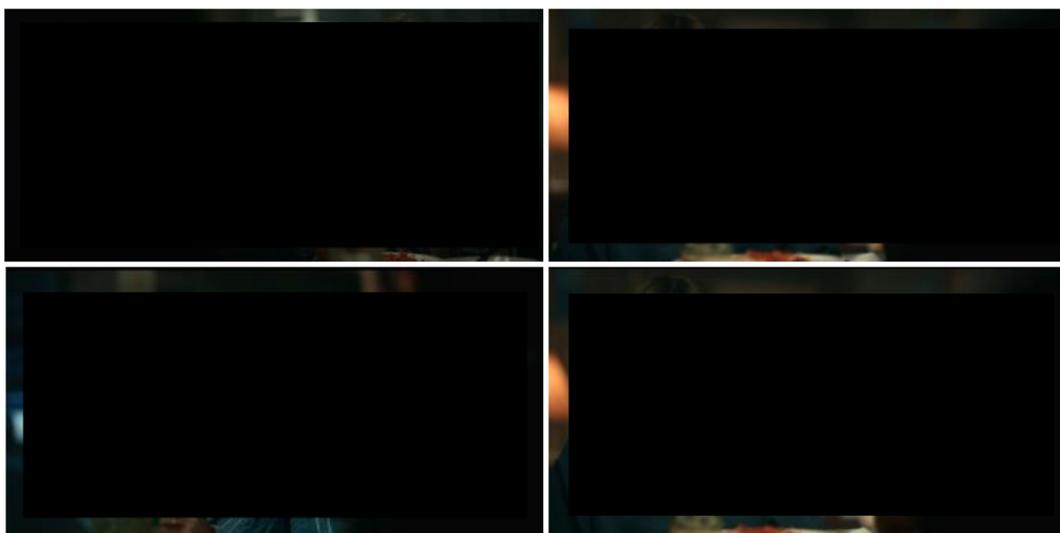
JERRY : Don't know. Have to ask him I guess (*il regarde en direction de sa fille*). Sure made a big deal about it though. Said how research shows how people are born that way so on, so forth. That's the er... city boy still in him.

BETSY *marque une pause, puis, les yeux rivés sur la table* : He's been here for 40 years.

JERRY : Well, I guess he ain't a true believer then is he? (*il fixe Betsy*) The worst thing a parent could hear is that our kid is um, queer or gay or lesbian or whatever they say now. It'd kill me if you were Bets, it'd absolutely kill me.

BETSY, *déglutit avec peine, puis* : Well. I guess you're dead then.

Si Betsy ne prononce pas l'énoncé classique « I'm gay », il s'agit pourtant bel et bien ici d'une scène de coming out, rendue d'autant plus puissante que sa chute (« Well I guess you're dead then ») est tout à la fois inattendue et violente. La triangulation établie par la mise en scène (alternance de plans entre le père, Betsy et la mère) jette les bases du trouble épistémologique qui ne sera résolu que dans la confession finale de la jeune fille : à mesure que la conversation se déroule, le public n'est plus sûr de savoir qui, du père et de la mère, sait quoi. En fixant Betsy à intervalle réguliers, Jerry manifeste pourtant sa connaissance du secret de Betsy, qu'il a déduit de sa conversation avec Finnick : son affirmation finale « It'd kill me if you were » relève donc davantage du défi que de la naïveté. Les contrechamps fréquents vers Betsy, d'abord prise de court, puis visiblement mal à l'aise, fixant obstinément la table tandis qu'elle contredit son père, et enfin en larmes, illustrent la progression inéluctable d'un piège en train de se refermer sur elle. Les plans montrant Jerry, filmé depuis un point derrière l'épaule de Betsy, obligent à soutenir son regard quasiment face caméra, nous invitant à faire l'expérience de la surveillance et de la condamnation du père depuis le point de vue de la jeune fille.



2. Jerry raconte sa conversation avec Finnick à table.

---

<sup>4</sup> Ibid.

La force dramatique de la scène réside à la fois dans la tension établie par la connaissance de Jerry de l'homosexualité de sa fille et l'attente d'une réaction de Betsy, et dans la mise en scène qui voit s'opposer le père de famille et Betsy, d'abord dans un champ contrechamp relativement classique puis, une fois la confession faite, dans des vues de profil qui manifestent la rupture entre les deux personnages, incapables de se comprendre et donc de partager le même champ. Le large espace laissé vide et flou, qui occupe les trois quarts de chaque plan, symbolise le fossé qui sépare le père et la fille qui, dans la scène, se font face, mais que le montage alterné montre par ailleurs comme dos à dos.



3. Des plans de profil symbolisent la rupture père-fille.

Si le silence assourdissant qui règne pendant l'échange ajoute à la tension de la scène, il fait également écho au silence de la mère qui, dans l'épisode précédent, avait feint de ne pas entendre les confessions de sa fille. La suite de la scène force Betsy à rejouer donc un coming out qui a déjà été effectué<sup>5</sup> :

JERRY : You got something to say to me or you want old Doc Finnick to say it for you ?

BETSY, *en colère* : I just said it. Didn't you hear me? (*puis à sa mère*) And what about you? You hear me this time?

L'échange trahit le paradoxe de la réception de ce secret, dont on exige qu'il soit dévoilé, mais qui est pourtant voué à ne jamais vraiment être entendu, parce qu'il n'est pas audible car inacceptable. En effet, la question de l'homosexualité dépasse de loin l'entendement des parents : toute tolérance à son égard est réservée, selon les paroles du père, aux populations urbaines (« city boy »), aux mauvais chrétiens (« he ain't a true believer ») mais aussi à une génération qui le dépasse (« whatever they say now »). Le dialogue, ancré dans les années 1990, informe le public contemporain des conversations d'alors sur la question homosexuelle : l'intolérance du père, manifestée dans son utilisation du terme « queer », alors encore majoritairement utilisé comme une insulte, ne saurait être tempérée par les recherches récentes émanant des activistes et visant à démontrer que l'homosexualité serait génétique (« research shows how people are born that way and so on »), affirmation contestée par Jerry. La locution « whatever they say now » démontre du reste une certaine conscience, même de la part d'un mineur d'une petite ville de Virginie, du mouvement naissant pour la visibilité et la défense des droits LGBT. D'un point de vue narratologique et dramaturgique, l'ancrage dans des années 1990

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

légitime le recours à une scène de coming out tragique. En retour, l'homophobie manifeste du père constitue un cachet d'authenticité qui renforce la crédibilité d'un récit *vintage*, historique, par la distance qu'il crée avec une Amérique contemporaine et un public débarrassés, du moins en théorie, de leurs biais homophobes.

L'analyse de cette scène de *Dopesick* permet de montrer que la question du coming out dans les séries recoupe des enjeux à la fois civilisationnels, narratologiques, esthétiques et politiques. Si la série nous est extrêmement contemporaine, sa diégèse l'inscrit dans une période qui précède la « sortie du placard » massive des personnages de séries télévisées à la fin des années 1990. Grâce à cette double-temporalité, elle s'inscrit dans une plus vaste histoire des représentations LGBTQ, et plus spécifiquement dans une histoire des mises en scène du coming out à la télévision américaine, site majeur du développement du trope.

Si le premier chapitre établira une généalogie et une histoire du coming out, il convient dès maintenant de procéder à une première définition des termes du sujet. Le dictionnaire Larousse définit le « coming out » de manière sommaire : dans une acception restreinte, le coming out serait la « révélation par une personne de son homosexualité<sup>6</sup> », définition qui pose déjà problème en ce qu'elle se limite à la seule question de l'homosexualité. Dans un chapitre d'ouvrage publié en 2005, Valerie Peterson s'appuie sur la définition proposée par Linda Garnets et Anthony d'Augelli : « Coming out is a complex sequence of events through which individuals acknowledge, recognize, and label their sexual orientation and then disclose it to others throughout their lives<sup>7</sup> », définition qui élargit l'acception proposée par le Larousse en y incorporant le processus de découverte et d'affirmation à soi-même d'une identité *queer*, tout en confirmant la centralité de la révélation (« disclose »). Si la définition proposée par Garnets et d'Augelli se limite à la question de l'orientation sexuelle, nous choisissons néanmoins de l'élargir et de nous intéresser aux séries dans lesquelles un personnage révèle une identité lesbienne, gay, intersexe, transgenre, en somme, *queer*, utilisé ici comme terme parapluie permettant de regrouper toute identité dérogeant à la norme cishétérosexuelle.

Malgré la place centrale qu'occupe depuis longtemps le coming out dans les représentations LGBTQ à la télévision américaine, malgré la résonance culturelle importante de certains de ces coming out télévisuels, malgré enfin la centralité du coming out dans l'expérience LGBTQ, aucune étude d'envergure n'a à ce jour été consacrée à une exploration des raisons historiques, idéologiques et

---

<sup>6</sup> « coming out », *Larousse* [En ligne], consulté le 8 mars 2022. URL : [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coming\\_out/10910059](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coming_out/10910059).

<sup>7</sup> GARNETS, Linda D., D'AUGELLI, Anthony R., « Empowering Lesbian and Gay Communities: A Call for Collaboration with Community Psychology », *American Journal of Community Psychology*, vol. 22, n°4, 1994, p. 454, cité dans PETERSON, Valerie, « Ellen, Coming Out and Disappearing », DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. (dir.), *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, New York : State University of New York, 2005.

formelles susceptibles d'expliquer l'appétence des publics mais aussi des instances de production pour les intrigues de coming out. Cette lacune provient d'une part, à mon sens, d'une forme de mépris pour un trope jugé éculé, attendu, simpliste, qui s'est souvent illustré dans des séries jugées de qualité moindre (sitcoms, *teen drama*). Les représentations du coming out sont pourtant protéiformes, complexes, parfois paradoxales, et ne sauraient se résumer à une formule reproduisible à l'envi : situées historiquement et génériquement, elles contribuent à, et portent les marques de, l'évolution des mentalités, des avancées juridiques et politiques, des grandes étapes du militantisme (LGBTQ mais aussi féministe et anti-raciste) et des transformations du médium et de la forme sérielle. D'autre part, l'absence de travaux sur le coming out procède d'une croyance erronée, ou tout du moins précipitée, en une disparition annoncée du placard et du coming out dans l'Amérique contemporaine. La première partie de l'ouvrage de Suzanna Danuta Walters, *The Tolerance Trap* (2014), intitulée « The End of Coming Out ? » s'ouvre sur une longue exploration de ce à quoi pouvait ressembler, sous toutes ses formes, dans toutes ses issues possibles, l'expérience du coming out « à l'époque » (« back in the days »), dans une temporalité d'abord floue et indéfinie. Reproduite en partie ci-dessous, cette exploration cristallise les grands enjeux tout à la fois de ce rituel singulier et de la présente thèse :

[Y]ou would tell your parents. Or maybe not. And it would go surprisingly well, although everyone squirmed and looked at their feet. Or it didn't go well at all, and you were called names and told to leave. (...) And you might tell friends, regale them with a story that you knew you were making up as you spoke it, a story that imposed a revelatory plotline even as you felt a bit uncomfortable with that linearity. (...) [Y]ou also might feel that you just couldn't live if you didn't tell. Tell this story. Your story but not yours alone (...). It was our pickup line, our bildungsroman, our coming of age, our grand narrative. (...) It was our origins story but also our grand finale, and like all melodramas, it was as obfuscating and narrow and riddled with contradictions as such stories inevitably are<sup>8</sup>.

L'apostrophe « you », l'emploi des modaux (« might ») et la répétition systématique de l'expression du choix et du contraste (« or », « but ») qui permet la reprise et la bifurcation vers d'autres voies (« or maybe not ») évoquent les « Livres dont vous êtes le héros » dans lesquels le lecteur ou la lectrice joue le rôle du protagoniste et détermine, selon les choix opérés, les actions du personnage principal et la suite de l'histoire. La multiplicité des voies offertes souligne en retour l'intérêt narratologique et dramaturgique du processus. L'exploration de Walters dit d'ailleurs ses liens avec la littérature et le théâtre (« bildungsroman », « grand narrative », « story », « melodramas ») : si le coming out est expérience, il est aussi, et peut-être avant tout, pratique narrative et discursive qui construit et performe l'identité autant qu'elle la révèle, et qui participe, également, de l'organisation du monde en grandes catégories. À la fois début et fin (« our origins story but also our grand finale »), il contient en son sein la genèse et l'accomplissement de l'identité LGBTQ. Récit de soi, le coming out relève pourtant plus de l'autofiction que de l'autobiographie : répété, amendé, enjolivé (« a story that you

---

<sup>8</sup> WALTERS, Suzanna Danuta, *The Tolerance Trap: How God, Genes, and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality*, New York : NYU Press, 2014, pp. 19-20.

knew you were making it up as you spoke »), il se soumet aux codes du genre, quitte à souffrir de contradictions, et s'inscrit dans la lignée d'autres récits auxquels il fait écho. Car s'il est récit de soi, le coming out est aussi, toujours, un récit communautaire : en témoigne le glissement du « you », qui interpelle le lecteur ou la lectrice autant qu'il suppose l'universalité de l'expérience, au « our » commun. Le coming out, expérience protéiforme mais néanmoins partagée par toute personne *queer*<sup>9</sup>, fonde le socle de la conscience d'une appartenance au collectif : il constitue un conte (le chapitre de l'ouvrage est intitulé « Once Upon a Time ») qui joue à la fois un rôle dans la construction psychologique des individus et les fédère autour d'imaginaires communs. L'utilisation du passé simple, enfin, renvoie à une période dont on comprend qu'elle est révolue (la suite du chapitre situe plus précisément ce récit de coming out hypothétique dans les années 1970) par le supposé contraste avec le début du XXI<sup>e</sup> siècle, qui annoncerait – c'est la thèse défendue par Walters –, un rétrécissement du placard et une récession du (récit de) coming out dans le processus d'identification et de revendication identitaire des personnes LGBTQ au début des années 2010.

Cette thèse entamée à l'automne 2017 trouve ses prémises dans un mémoire de Master débuté en 2013 et soutenu en 2014, année de publication de *The Tolerance Trap*. Au long des neuf années qui séparent le début de mon M1 de la rédaction de la présente introduction, j'ai eu l'occasion maintes fois de discuter du coming out et de ses représentations dans de nouveaux cercles, auprès de nouveaux collègues, de nouvelles connaissances. En retour, j'ai reçu des dizaines de récits personnels de coming out, qui m'ont été faits spontanément, comme si la seule évocation du sujet ouvrait la porte à la confiance, comme s'il invitait au partage de la trajectoire individuelle, et à la fondation, brique par brique, d'une expérience collective. Dans la foulée, souvent, on m'évoquait telle ou telle série, ou tel film pour me dire soit la justesse, l'adéquation, la parfaite représentation de l'expérience, soit au contraire pour exprimer le désaccord, voire le mépris, face à certaines mises en scènes artificielles, galvaudées, lissées, qui vidaient l'acte de sa complexité et de sa charge politique. Dans des cercles exclusivement hétérosexuels enfin, se répétait fréquemment le même schéma : l'incompréhension d'abord (« mais il ne doit pas y en avoir beaucoup, des scènes de coming out dans les séries ? »), puis, après que j'ai donné deux ou trois exemples, une logorrhée teintée de surprise (« oh mais il y a aussi X ou Y, tu les as ? ») à mesure qu'on se remémorait de nouvelles intrigues. À mon infime échelle, quoiqu'anecdotiques, ces réactions m'ont montré, à rebours de certaines interprétations que l'on

---

<sup>9</sup> J'utilise ici l'adjectif *queer* dans son acception la plus large, c'est-à-dire comme un terme parapluie permettant de désigner toute personne qui se soustrait aux normes hégémoniques de genre et de sexualité. Je choisis de l'utiliser, au long de cette thèse, en italiques, car si le mot existe en français, il me semble qu'il est limité aux cercles restreints du militantisme LGBT, par opposition au terme anglais largement diffusé dans la culture populaire.

évoquera dans le présent travail, qu'au long des années 2010, la question du coming out reste centrale à la fois à l'expérience vécue des personnes LGBTQ<sup>10</sup> et à ses représentations à l'écran.

Cette intuition de la pertinence inaltérée du coming out dans les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle a été sans cesse renforcée par l'actualité politique, médiatique et éditoriale : ces dix dernières années, sur les écrans et sur les ondes, se sont multipliées les productions consacrées au coming out (en France, je pense au film documentaire de Denis Parrot, *Coming Out*<sup>11</sup>, aux podcasts *Coming Out* d'Elise Goldfarb et Julia Layani consacré au récit de célébrités *queer*<sup>12</sup>, au documentaire audio « Coming In » d'Elodie Font pour Arte<sup>13</sup>, adapté en roman graphique en 2021<sup>14</sup>, ou au plus confidentiel *Le Nez DEHORS* porté par Baptiste Page qui joue dans son titre sur la métaphore du placard<sup>15</sup>). Dans le même temps, la presse française et internationale rapportait des coming out fictionnels ou réels marquants, soit parce qu'ils venaient faire contrepoint à des genres spécifiques de la culture *mainstream* dans lesquels l'hétérosexualité constitue la norme hégémonique (coming out d'un superhéros dans l'univers des *DC Comics*<sup>16</sup>, coming out des footballeurs Thomas Hitzlsperger<sup>17</sup> puis Josh Cavallo<sup>18</sup>, ou de Colton Underwood, candidat de la télé-réalité *The Bachelor* se voyant offrir un contrat d'adaptation en série par Netflix<sup>19</sup>), soit parce que leur envergure leur conférait une force politique renouant avec les origines du geste (en 2021, six athlètes français ont révélé leur homosexualité dans un documentaire de Canal+ intitulé « Faut qu'on parle », dans l'espoir d'ouvrir la

---

<sup>10</sup> J'utiliserai le plus souvent dans cette thèse l'acronyme LGBTQ (Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transgenre, *Queer*) qui permet, grâce à l'inclusion du terme *queer*, d'englober un vaste éventail identitaire tout en garantissant un confort de lecture que permettent moins les versions longues de l'acronyme. Pour éviter l'anachronisme, j'utiliserai les termes spécifiques et propres à l'époque donnée (homosexuel, gay, lesbienne) lorsqu'il sera fait mention d'événements passés.

<sup>11</sup> PARROT, Denis, *Coming Out*, 2019.

<sup>12</sup> GOLDFARB, Elise, LAYANI, Julia (*host*), *Coming Out*, Spotify, 2020-2021.

<sup>13</sup> FONT, Elodie, « Coming In », *Arte*, mis en ligne le 17 mai 2017, consulté le 28 février 2022. URL : <https://www.arteradio.com/son/61658766/coming>.

<sup>14</sup> FONT, Elodie, MAUREL, Carole (illustration), *Coming In*, Paris : Payot, 2021.

<sup>15</sup> PAGE, Baptiste (*host*), *Le Nez DEHORS*, 2021.

<sup>16</sup> GUSTINES, George Gene, « Superman Comes Out, as DC Comics Ushers In a New Man of Steel », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2021, consulté le 28 février 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2021/10/11/arts/superman-comes-out.html>.

<sup>17</sup> FRANGEUL, Frédéric, « Ce "coming out" qui secoue le foot allemand », *Europe1* [En ligne], mis en ligne le 8 janvier 2014, consulté le 28 février 2022. URL : <https://www.europe1.fr/sport/Ce-coming-out-qui-secoue-le-foot-allemand-610388>.

<sup>18</sup> QUES, Florian, « Football : le joueur pro australien Josh Cavallo fait son coming out gay », *Têtu* [En ligne], mis en ligne le 27 octobre 2021, consulté le 28 février 2021. URL : [https://tetu.com/2021/10/27/football-josh-cavallo-joueur-foot-australie-fait-son-coming-out-gay/?mc\\_cid=fba8a4534d&mc\\_eid=f78cc87b04](https://tetu.com/2021/10/27/football-josh-cavallo-joueur-foot-australie-fait-son-coming-out-gay/?mc_cid=fba8a4534d&mc_eid=f78cc87b04).

<sup>19</sup> PIEPENBURG, Eric, « Colton Underwood Comes Out and Comes Clean », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 29 novembre 2021, consulté le 28 février 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2021/11/29/arts/television/colton-underwood-netflix.html?smid=em-share>.

voie<sup>20</sup> ; la même année, 800 footballeurs et footballeuses allemand.e.s ont signé une tribune promettant leur soutien à tout.e sportif.ve souhaitant faire son coming out<sup>21</sup> ; en 2022 enfin, une centaine de membres de l'Église catholique allemande ont fait leur coming out pour dénoncer les discriminations qu'ils subissent et réclamer un nouveau code du travail dans un documentaire intitulé « Comme Dieu nous a créés<sup>22</sup> ». Ces coming out ponctuels se doublent de rappels réguliers de l'importance du geste lors de campagnes de sensibilisation, notamment lors de la « Journée Internationale du Coming Out », célébrée le 11 octobre, durant laquelle les organisations d'aide LGBTQ proposent des ressources pour accompagner les individus dans leur démarche<sup>23</sup>. La journée de célébration ne manque pas, de la même manière que pour la *Gay Pride*, d'être récupérée par les marques<sup>24</sup> dans une dynamique qui pourrait relever du *pinkwashing*<sup>25</sup>.

À la télévision, et notamment à la télévision américaine, les mises en scène du coming out, contre toute attente, ne tarissent pas, si bien que la visibilité LGBTQ, durement gagnée sur le petit écran, semble longtemps passer avant tout par ces intrigues de coming out, de *Dynasty* à *Desperate Housewives* en passant par *Ellen*, *Six Feet Under* ou *Urgences*. Dans un chapitre d'ouvrage publié en 2014, Amy Villarejo, théoricienne en études *queer*, avance l'hypothèse suivante : « TV made coming out the act of queer life in the 1970s, rather than the other way around<sup>26</sup> ». Si l'on sera amené dans cette thèse à contester la temporalité adoptée par Villarejo, le renversement de la logique qu'opère la chercheuse sera néanmoins au cœur de ce travail.

---

<sup>20</sup> « Dans "Faut qu'on parle", six grands sportifs font leur coming out », *Huffington Post* [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2021, consulté le 28 février 2022. URL : [https://www.huffingtonpost.fr/entry/dans-faut-quon-parle-six-grands-sportifs-font-leur-coming-out\\_fr\\_60ce7b98e4b02e04e28d362d](https://www.huffingtonpost.fr/entry/dans-faut-quon-parle-six-grands-sportifs-font-leur-coming-out_fr_60ce7b98e4b02e04e28d362d).

<sup>21</sup> HOUEIX, Roman, « Homophobie : le football allemand du côté de celles/ceux qui font leur coming out », *France24* [En ligne], mis en ligne le 17 février 2021, consulté le 28 février 2022. URL : <https://www.france24.com/fr/sports/20210217-lutte-contre-l-homophobie-le-football-allemand-du-c3%B4t%C3%A9-de-elles-et-ceux-qui-font-leur-coming-out>.

<sup>22</sup> « Allemagne : une centaine de catholiques LGBT+ font leur coming out et dénoncent la « discrimination et l'exclusion » qu'ils subissent au sein de l'Église », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 24 janvier 2022, consulté le 28 février 2022. URL : [https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/24/Allemagne-une-centaine-de-catholiques-lgbt-font-leur-coming-out-et-dennoncent-la-discrimination-et-l-exclusion-qu-ils-subissent-au-sein-de-l-eglise\\_6110740\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/24/Allemagne-une-centaine-de-catholiques-lgbt-font-leur-coming-out-et-dennoncent-la-discrimination-et-l-exclusion-qu-ils-subissent-au-sein-de-l-eglise_6110740_3210.html).

<sup>23</sup> Voir par exemple « Your Ultimate Coming Out Guide » publié par l'association *It Gets Better* à l'occasion du *National Coming Out Day 2021*. « It's National Coming Out Day », *ItGetsBetter.org* [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2021, consulté le 28 février 2022. URL : <https://itgetsbetter.org/blog/national-coming-out-day-2021/>.

<sup>24</sup> Voir par exemple l'article sponsorisé « Coming Out. Des personnes LGBTQI+ de toute l'Europe racontent leur coming out pour Levi's », *Têtu* [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2021, consulté le 28 février 2022. URL : <https://tetu.com/2021/10/11/coming-out-day-journee-internationale-recits-toute-europe-campagne-levis/>.

<sup>25</sup> Le terme « pinkwashing » renvoie à une stratégie commerciale par laquelle une entreprise, un parti politique ou une organisation se donne une image progressiste et engagée ou redore son image auprès des consommateurs.rice.s LGBTQ qui constituent un marché particulièrement intéressant.

<sup>26</sup> VILLAREJO, Amy, « Ethereal Queer, Notes on Method », in DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, Londres : Routledge, 2009, p. 55.

S'intéresser à l'histoire des représentations requiert d'étudier ces dernières à l'aune du contexte plus large dans laquelle elle s'inscrit, ici les États-Unis. Si comme les exemples précédemment évoqués le montrent, le question du coming out retient l'attention et occupe les esprits en Europe aussi bien qu'aux États-Unis, nous nous intéresserons plus précisément ici aux productions états-uniennes – du fait à la fois de la résonance culturelle singulière des séries américaines, largement visionnées dans le reste du monde, mais également du fait d'un ancrage spécifique du coming out comme instrument politique de visibilisation des luttes LGBTQ dans l'histoire des États-Unis.

La métaphore du placard, ainsi que la pratique du coming out constituent des discours situés, qui ne peuvent faire sens, pour des publics contemporains, que dans le cadre d'une histoire plus large des sexualités, de leur mise en discours et de leur régulation. On s'intéressera ainsi à la manière dont *l'Histoire de la Sexualité* de Michel Foucault<sup>27</sup> et les travaux des historiens constructionnistes<sup>28</sup> de la fin du XX<sup>e</sup> siècle procèdent à un travail de ré-historicisation des comportements, identités et orientations sexuelles en Occident. Ils participent d'un travail de dévoilement idéologique, en ce qu'ils permettent d'appréhender nos perceptions contemporaines de la sexualité non pas comme innées, naturelles, et de percevoir les logiques institutionnelles qui ont œuvré à donner forme à notre compréhension de la sexualité, à organiser le monde selon des rapports de pouvoir qui reposent, justement, sur la catégorisation moderne des sexualités. Les travaux de David Halperin s'inscrivent ainsi dans une démarche de questionnement de la pertinence de ces catégories<sup>29</sup>. À l'échelle des États-Unis, plus précisément, les travaux de George Chauncey sur les sous-cultures gays new-yorkaises du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup> mettent en lumière les glissements sémantiques et épistémologiques qui président à la compréhension moderne des sexualités, par un contraste frappant avec d'autres modalités de classification, d'autres stratégies de dissimulation/visibilisation opérantes jusque dans les années 1950 et pourtant rapidement tombées dans l'oubli après la Seconde Guerre Mondiale, période qui signe le début d'une campagne de persécution des gays sans précédent et entérine de fait la division nette entre hétérosexuels et homosexuels<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

<sup>28</sup> WEEKS, Jeffrey, *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, Londres ; New York : Routledge, 1989 ; FADERMAN, Lillian, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth Century America*, New York : Columbia University Press, 1991 ; et KATZ, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, New York : Plume Book, 1996 ; D'EMILIO, John, et FREEDMAN, Estelle B, *Intimate Matters: a History of Sexuality in America*, Chicago : University of Chicago Press, 1988.

<sup>29</sup> HALPERIN, David M, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. New York ; Londres : Routledge, 1990.

<sup>30</sup> CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*, New York : Basic Books, 1994.

<sup>31</sup> BÉRUBÉ, Allan, *Coming Out under Fire: The History of Gay Men and Women in World War II*, New York : Macmillan, 1990.

Le placard, le coming out et leurs représentations culturelles et médiatiques sont le fruit de ces évolutions qui relèvent à la fois de l'histoire socio-politique (de l'inclusion des thématiques gays dans la campagne de Bill Clinton<sup>32</sup> aux assauts LGBTphobes sous la présidence de Donald Trump<sup>33</sup>), juridique (selon que les lois enlèvent ou accordent davantage de droits et de protections aux personnes LGBTQ<sup>34</sup>) et économique (notamment via le développement d'un marché gay fructueux au début des années 2000<sup>35</sup>) de ces soixante-dix dernières années. Les séries, par leur recours quasi systématique à l'arc narratif du coming out, peuvent être vues comme contribuant à entériner et naturaliser les catégories identitaires arbitraires établies au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Elles peuvent aussi néanmoins, on le verra, brouiller les pistes, et montrer que d'autres classifications et d'autres appréhensions des sexualités subsistent, vestiges de catégorisations anciennes qui déstabilisent l'apparente fixité des identités. Les représentations sérielles, et leur évolution depuis les timides évocations de l'homosexualité dans les années 1960 jusqu'à la prolifération de thématiques et de personnages LGBTQ des années 2010, prennent également le pouls d'un pays en pleine mutation sur les questions LGBTQ, et permettent de constater les évolutions sociales liées aux mouvements militants documentés par Guillaume Marche dans *La Militance LGBT aux États-Unis*<sup>36</sup> ou par Sarah Schulman dans sa récente histoire du mouvement ACT-UP, *Let the Record Show*<sup>37</sup>. En même temps, la télévision et les représentations médiatiques contribuent à faire évoluer les mentalités, comme le démontrent notamment les travaux du théoricien en sciences politiques Jeremiah Garretson<sup>38</sup>, ou les études des chercheur.euse.s en *media studies* s'efforçant de démontrer l'impact des représentations sur les publics<sup>39</sup>. Cette thèse s'efforcera d'interroger ce double mouvement entre représentations

---

<sup>32</sup> GARRETSON, Jeremiah, « Chapter 4. The Capture of the Democratic Party and the Clinton Victory », in GARRETSON, Jeremiah J., *The Path to Gay Rights: How Activism and Coming Out Changed Public Opinion*, New York : New York University Press, 2018.

<sup>33</sup> MARCHE, Guillaume, et SERVEL Antoine, « La présidence Trump et les questions LGBTQ. Entre postures symboliques et implications structurelles », *IdeAs. Idées d'Amériques* [En ligne], n°12, Automne/Hiver 2018. Mis en ligne le 19 novembre 2018, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/4363>.

<sup>34</sup> Voir notamment ESKERIDGE, William N. Jr., *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

<sup>35</sup> GLUCKMAN, Amy, *Homoconomics*, New York: Routledge, 1997 ; CHASIN, Alexandra, *Selling Out. The Gay And Lesbian Movement Goes To Market*, New York: Palgrave. 2000 ; SERVEL, Antoine, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme : histoires croisées du marché gay et de l'activisme aux États-Unis*, thèse de doctorat dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2016.

<sup>36</sup> MARCHE, Guillaume, *La Militance LGBT aux États-Unis : sexualité et subjectivité*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017.

<sup>37</sup> SCHULMAN, Sarah, *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987-1993*, New York : Farrar, Straus & Giroux, 2021.

<sup>38</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit.

<sup>39</sup> HARTLEY, John, *Uses of Television*, Londres : Routledge, 1999 ; LEVINA Marine, FITZGERALD Louise F., et WALDO Craig R., « We're Here, We're Queer, We're on TV: The Effects of Visual Media on Heterosexuals' Attitudes Toward Gay Men and Lesbians », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 30, n°4 2000, pp. 738-758 ; SCHIAPPA, Edward, GREGG, Peter, B., HEWES, Dean E., « The Parasocial Contact Hypothesis », *Communication Monographs*, vol. 72, n°1, 2005, pp. 92-115 ; SCHIAPPA, HEWES, GREGG, « Can One TV Show Make a Difference? *Will & Grace* and the parasocial contact hypothesis », *Journal of Homosexuality*, vol. 51, n°4, 2006, pp. 15-37.

médiatiques et contexte américain, pour montrer comment les mises en scènes télévisuelles du coming out héritent des évolutions historiques et sociales et comment elles leur donnent forme en retour : il serait difficile de déterminer, par exemple, si la multiplication des coming out télévisuels a participé à l'acceptation croissante des personnes LGBTQ par la société américaine<sup>40</sup> ou si elle en a au contraire découlé<sup>41</sup>.

S'intéresser aux dimensions culturelles du changement social, c'est s'inscrire dans le projet mené par les *Cultural Studies*, qui proposent, pour reprendre la formule de Maxime Cervulle et Nelly Quemener, de « rendre compte de l'effet des reconfigurations des rapports sociaux sur la culture autant que des manifestations culturelles du changement<sup>42</sup> », mais aussi, en retour, d'envisager la culture comme un acteur possible du changement social. Le champ des *Cultural Studies* émerge à la fin des années 1960 au *Centre for Contemporary Studies de Birmingham*, fondé par Richard Hoggart<sup>43</sup>. Héritières de l'école de Francfort, qui a commencé à s'intéresser à la culture de masse, pour la condamner, dès les années 1940<sup>44</sup>, les *Cultural Studies* entendent néanmoins, sous la plume de Raymond Williams<sup>45</sup> notamment, procéder à une redéfinition anthropologique de la culture afin de la débarrasser du jugement<sup>46</sup>, qui consacre jusqu'alors la culture canonique digne d'être étudiée et dénigre la culture des masses, et notamment celle des classes ouvrières. Après que Stuart Hall a pris la relève d'Hoggart en 1968, le champ, bien qu'ontologiquement interdisciplinaire<sup>47</sup>, tend vers une sociologie de la communication d'inspiration post-marxiste : grâce aux travaux de Louis Althusser<sup>48</sup>, qui permettent de repenser le rapport de la base et de la superstructure marxistes dans une perspective dialectique, puis d'Antonio Gramsci, qui apporte aux *Cultural Studies* le concept d'hégémonie, il s'agit d'étudier les idéologies encodées dans les discours médiatiques et la manière dont les publics les reçoivent, les décodent et les interprètent. Pour Marx, le terme « idéologie » désigne une image du monde contrefaite, manufacturée par et pour les classes dirigeantes, dans le but de légitimer leur position et d'asseoir leur

---

<sup>40</sup> C'est la thèse défendue par Garretson, notamment. GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit.

<sup>41</sup> Jason Mittell met en garde contre une lecture trop optimiste qui verrait dans la télévision un instrument progressiste et avant-gardiste, en rappelant que la télévision, du fait des contraintes commerciales auxquelles elle répond, a suivi les évolutions plus souvent qu'elle ne les a anticipées. MITTELL, Jason, *Television and American Culture*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 349.

<sup>42</sup> CERVULLE, Maxime, QUEMENER, Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2018 (2015), p. 7.

<sup>43</sup> TURNER, Graeme, *British Cultural Studies: An Introduction*, 2<sup>e</sup> édition, New York ; Londres : Routledge, 1990, p. 6.

<sup>44</sup> Sur la télévision et sa condamnation par l'école de Francfort voir notamment ADORNO, Theodor W., « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, vol. 9, N°44-45, 1990, pp. 225-242.

<sup>45</sup> WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*, Londres : Chatto and Windus, 1958 puis WILLIAMS, Raymond, *The Long Revolution*, Londres : Chatto and Windus, 1961.

<sup>46</sup> BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

<sup>47</sup> MAIGRET, Éric, « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires. Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies », *Questions de communication*, vol. 24, 2013.

<sup>48</sup> ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État », initialement paru in *La Pensée*, n°151, juin 1970, republié in ALTHUSSER, Louis, *Positions (1964-1975)*, Paris : Les Éditions sociales, 1976.

autorité sur le prolétariat<sup>49</sup>. L'une des manières par lesquelles la télévision participe à mettre en avant une idéologie consiste à faire apparaître une idée, une valeur, une vision du monde, comme relevant du « bon sens » (« common sense ») et donc à la naturaliser. Selon Cervulle et Quemener :

L'enjeu de l'analyse des représentations est alors de saisir la production du « sens commun » - et des allants-de-soi qu'il soutient – au sein d'une certaine « grammaire idéologique » qui impose des attentes sur ce que devrait être le monde. Il s'agit en outre de prêter une attention particulière aux contre-discours, aux résistances qui mènent à la ré-articulation du langage et à la transformation des « chaînes de signification<sup>50</sup> ».

Grâce aux travaux de Gramsci, Hall développe une nouvelle théorie de la culture comme « espace de conflictualité idéologique, où le discours constituerait le moyen d'un affrontement visant le contrôle de la signification<sup>51</sup> ». La télévision, parmi d'autres objets d'étude, est alors envisagée comme l'un des lieux de cette conflictualité, entre l'idéologie dominante, encodée dans le texte par les instances productrices<sup>52</sup>, et les interprétations du texte auxquels se livrent les publics selon leur ancrage culturel ou subculturel. Hall développe ainsi un modèle de communication qui théorise trois positions potentielles depuis lesquelles les publics « décodent » les significations : la position dominante-hégémonique (les spectateur.rice.s adhèrent au codage de l'émetteur et adoptent les idéologies transmises), la position oppositionnelle (les spectateur.rice.s rejettent en bloc la lecture préférentielle du texte – celle que les instances productrices voudraient voir adoptée – et produisent leur propre interprétation en opposition à celle voulue par la classe dirigeante) et la position négociée (la position la plus commune, par laquelle les spectateur.rice.s adoptent en partie la lecture préférentielle mais sélectionnent les significations qui s'appliquent à leur propre situation). Si l'on s'interrogera dans cette thèse sur la manière dont les mises en scène du coming out s'inscrivent dans un réseau de discours susceptibles de renforcer l'idéologie dominante (cis-hétérosexuelle, blanche, patriarcale, néo-libérale et capitaliste, teintée d'homonationalisme), on ne manquera pas de s'intéresser aux potentielles lectures dissidentes (négociées, oppositionnelles) qui émergent soit au sein d'un seul et même texte, soit à l'échelle de la très large production fictionnelle audiovisuelle américaine, nécessairement vouée, ne serait-ce que par sa taille et la diversité des contenus, à produire des significations paradoxales susceptibles d'entrer en contradiction les unes avec les autres. En s'appuyant notamment sur les écrits d'Alan Sinfield en matérialisme culturel, il s'agira de repérer les « lignes de faille<sup>53</sup> », les paradoxes

---

<sup>49</sup> MARX, Karl et ENGELS, Frederick, *The German Ideology*, Part 1, New York : International Publishers, 1947 (1845-46).

<sup>50</sup> CERVULLE, QUEMENER, *Cultural Studies*, op. cit., p. 77.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>52</sup> HALL, Stuart, « Codage/Décodage », in *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°68, 1994 (1973), pp. 27-39, traduit de l'anglais par Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini. Cette affirmation sera ensuite remise en cause par Alan Sinfield, qui montre que cet encodage de l'idéologie dominante produit irrémédiablement des « lignes de failles » qui révèlent cette idéologie même. SINFIELD, Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford : Clarendon, 1992.

<sup>53</sup> SINFIELD, Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford : Clarendon, 1992.

insolubles que ne manqueront pas de révéler les textes, car c'est là le propre de toute entreprise de construction idéologique. En effet, selon Alan Sinfield :

[D]issident potential derives ultimately not from essential qualities in individuals (...) but from conflict and contradiction that the social order inevitably produces within itself, even as it attempts to sustain itself. Despite their power, dominant ideological formations are always, in practice, under pressure, striving to substantiate their claim to superior plausibility in the face of diverse disturbances<sup>54</sup>.

Parce que la catégorisation binaire des identités et des orientations sexuelles relève bel et bien d'une construction idéologique, les représentations télévisuelles du coming out seront nécessairement amenées à produire des significations contradictoires et paradoxales. Tantôt accusé de renforcer la fixité des identités et l'hétéronorme, tantôt vu comme un agent perturbateur susceptible de lever la présomption d'hétérosexualité et de jeter le trouble sur tous.tes ; tantôt célébré comme point d'orgue (ou au contraire point de départ) d'une identité *queer* fière et assumée, tantôt décrié comme rituel éculé et attendu, vidé de sa charge politique d'antan ; tantôt reconnu comme émancipateur et libérateur, tantôt dénigré comme une soumission au régime de l'aveu, le coming out reste pris en étau dans une série de paradoxes dont il s'agira d'explorer les enjeux et les implications.

Dans les années 1980, les *Cultural Studies* s'internationalisent et prennent ancrage aux États-Unis, où elles subissent des inflexions sous l'influence des théories poststructuralistes et postmodernes avec lesquelles elles sont croisées. La confrontation avec les œuvres d'intellectuels français (notamment Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Michel de Certeau<sup>55</sup>), qu'on regroupe aux États-Unis sous l'appellation « French Theory », mène au début des années 1990 à un « tournant ethnographique<sup>56</sup> » des *Cultural Studies* au sein desquelles se développe une réflexion sur le concept d'identité, en dialogue constant avec les *black studies*, les *gender studies* et études féministes, les études postcoloniales et les études *queer*<sup>57</sup>. En Angleterre, David Morley, reprenant le modèle de codage/décodage de Stuart Hall, l'approfondit en développant l'idée que les interprétations produites par les publics ne dépendent pas seulement de leur milieu social mais, pour une part de plus en plus importante, de leur identité de genre, de race<sup>58</sup>, d'âge<sup>59</sup> (bref, de leur identité incarnée sous

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>55</sup> CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2003, p. 145, cité dans VAN DAMME, Stéphane, « Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 5, n°51-4bis, 2004, pp. 48-58.

<sup>56</sup> VAN DAMME, « Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, art. cit.

<sup>57</sup> CERVILLE, QUEMENER, *Cultural Studies*, op. cit., p. 42.

<sup>58</sup> On utilise ici le terme de « race » dans son sens sociologique, tel que théorisé entre autres par Colette Guillaumin, pour rendre compte du processus par lequel les individus sont assimilés à une catégorie socialement déterminée du fait de caractéristiques physiques ou psychologiques. GUILLAUMIN, Colette, « L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel », *Collection IDERIC*, vol. 2, n°1, 1972, disponible en ligne à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/ierii\\_1764-8319\\_1972\\_mon\\_2\\_1](https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1972_mon_2_1). Consulté le 8 mai 2020.

toutes ses facettes). Ces considérations sur les interprétations divergentes d'un même texte que sont susceptibles de produire différents publics, selon qu'ils appartiennent à la classe dominante ou non, selon qu'ils soient hétérosexuels ou *queer*, selon qu'ils soient blancs ou racisés<sup>60</sup>, selon qu'ils soient urbains ou vivent en milieu rural, permettent notamment d'expliquer les paradoxes d'une réception contrastée des arcs de coming out à la télévision américaine, célébrés de manière tonitruante par les uns, décriés par les autres.

Les travaux produits par les *Cultural Studies* dès le milieu des années 1970, ceux de Hall mais aussi ceux de Raymond Williams<sup>61</sup> et de Horace Newcomb<sup>62</sup>, à l'origine des premières monographies sur la télévision, participent à la légitimation de ce média en tant qu'objet d'étude digne d'intérêt pour les universitaires. Dans la préface de *Reading Television*, publié pour la première fois en 1978, John Hartley annonce que l'ouvrage entend constituer les *TV studies* en champ disciplinaire<sup>63</sup>. À rebours d'une vision réductrice de la télévision comme simple vecteur de l'idéologie des classes dirigeantes, les chercheurs.euse.s en études télévisuelles s'intéressent aux différentes significations qui peuvent émerger du texte à travers diverses méthodes, qu'il s'agisse d'analyses de contenu ou d'études de réception.

Il faut néanmoins attendre le milieu des années 1990 pour que le champ soit réellement institutionnalisé dans les universités anglophones, principalement aux États-Unis<sup>64</sup> et en Angleterre<sup>65</sup>. Ce champ est alors caractérisé, pour reprendre les mots de Charlotte Brunsdon, à la fois par son hybridité disciplinaire (il hérite pour beaucoup des *Cultural Studies*, elles-mêmes caractérisées par leur pluridisciplinarité) et par des débats continus autour de la manière avec laquelle conceptualiser l'objet « télévision<sup>66</sup> ». Brunsdon avance :

There have been two prerequisites for the development of the primarily Anglophone discipline of television studies. The first was that television as such be regarded as worthy of study. (...)

---

<sup>59</sup> MORLEY, David, *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londres ; Routledge, 1992.

<sup>60</sup> Le terme « racisé », selon la définition du *Robert*, édition 2018, désigne une « personne touchée par le racisme, la discrimination ». Le terme apparaît pour la première fois sous la plume de la sociologue française Colette Guillaumin, et renvoie à l'individu qui subit une racisation. La racisation désigne le processus par lequel une personne est reconnue comme appartenant à une « race » socialement déterminée du fait de caractéristiques physiques ou psychologiques. GUILLAUMIN, Colette, « L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel », *art. cit.*

<sup>61</sup> WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, 2e édition, New York : Routledge, 2010 (1974).

<sup>62</sup> NEWCOMB, Horace, *TV: The Most Popular Art*, New York : Anchor Books, 1974 ; NEWCOMB, Horace, *Television: The Critical View*, 5e édition, New York : Oxford University Press, 1994 (1976).

<sup>63</sup> FISKE, John, HARTLEY, John, *Reading Television*, 2e édition, Londres ; New York : Routledge, 2003 (1978).

<sup>64</sup> NEWCOMB, *Television: The Critical View*, op. cit., p. 4.

<sup>65</sup> BRUNSDON, Charlotte, « What is the "Television" of Television Studies », in GERARGHTY, Christine, LUSTED, David (dir.), *The Television Studies Book*, Londres : Arnold, 1998, p. 96.

<sup>66</sup> *Ibid.*

The second prerequisite was that television be granted, conceptually, some autonomy and specificity as a medium<sup>67</sup>.

Si le présent travail convoque des analyses d'images, de textes et de discours, il s'agira constamment et simultanément de s'intéresser à la spécificité du médium, en étudiant le contexte industriel dans lequel émergent les arcs narratifs de coming out, et en prenant en considération les conditions de production, distribution et réception des programmes étudiés, sans oublier les profils des *showrunners*<sup>68</sup> qui les produisent et les réalisent. Il s'agira notamment de garder à l'esprit la visée avant tout commerciale de la télévision, ses liens étroits avec la publicité et les entreprises capitalistes, et la manière dont ceux-ci conditionnent le champ du dicible et du représentable<sup>69</sup>.

On prendra aussi en compte les évolutions historiques du médium, depuis l'ère des « Big Three », caractérisée par une situation de monopole des trois grands *networks* (ABC, CBS et NBC) et par une stratégie de diffusion de masse appelée *broadcasting*<sup>70</sup>, en passant par la dérèglementation des années 1980<sup>71</sup> qui permet l'émergence du câble et de contenus plus libres<sup>72</sup> et qui mène l'ensemble des chaînes à réviser leur stratégie de ciblage des publics, jusqu'à la « révolution télévisuelle<sup>73</sup> » de l'ère de la convergence<sup>74</sup>, anticipée par Amanda Lotz dès 2007, caractérisée par l'émergence des plateformes de *streaming* telles que Netflix, Hulu et Amazon Prime Video, les trois *leaders* du marché à ce jour, et les plus récentes Apple TV+ ou HBO Max, ou Disney+. Ce système de vidéo à la demande repose sur une segmentation encore plus importante des publics et sur un mode de production et de diffusion susceptibles, par les transformations que ces évolutions appellent, d'amorcer un « troisième

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Le *showrunner* est le ou la « chef d'orchestre » de la série télévisée. Il ou elle peut, mais n'est pas toujours, être le ou la créateur.rice de la série et son.sa producteur.rice exécutif. Il adopte un regard d'ensemble sur le programme et coordonne les différents acteurs pour veiller à la cohérence du projet. BARTHES, Séverine, « Production et programmation des séries télévisées », dans SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2011, p. 58.

<sup>69</sup> MITTELL, *Television and American Culture*, op. cit., p. 99.

<sup>70</sup> EDGERTON, Gary, *The Columbia History of American Television*, New York : The Columbia University Press, 2007, p. 178.

<sup>71</sup> Au contraire des chaînes du câble, les *networks* restent soumis aux règles établies par la *Federal Communication Commission* (FCC) qui leurs imposent des normes de décence (interdiction de la pornographie, de la nudité, du langage explicite, des mots grossiers, etc.), qui limitent l'éventail des représentations possibles de l'homosexualité. BARTHES, « Production et programmation des séries télévisées », *chap. cit.*, p. 51.

<sup>72</sup> Puisque les chaînes du câble sont des chaînes payantes, financées par abonnement, elles ne dépendent pas des annonceurs et sont donc libres de proposer un contenu potentiellement plus subversif et licencieux. LEVERETTE, Marc, OTT, Brian L., BUCKLEY, Cara Louise, *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*, New York ; Londres : Routledge, 2008 ; En France, voir notamment CAMPION, Benjamin, *Nudité frontale et sexe explicite dans les séries de HBO : entre beaux-arts, pornographie et cinéma d'auteur*, thèse de doctorat sous la direction de Sarah Hatchuel et Ronan Ludot-Vlasak, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2021.

<sup>73</sup> LOTZ, Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York : New York University Press, 2007.

<sup>74</sup> MITTELL, *Television and American Culture*, op. cit., pp. 10-11.

âge d'or<sup>75</sup> » de la télévision américaine<sup>76</sup>. Bien avant l'émergence des plateformes de *streaming*, les années 2000 sont déjà marquées, pour reprendre les travaux d'Henry Jenkins, par une « culture de la convergence<sup>77</sup> » qui reconfigure les rapports de pouvoir entre instances productrices et publics spectatoriels dans le processus de création des œuvres télévisuelles contemporaines. Si notre étude ne s'inscrit pas à proprement parler dans la sociologie des médias, telle qu'elle est pratiquée en France par Éric Maigret<sup>78</sup>, par exemple, et qui articulent études de l'industrie et de réception, ni dans l'étude des modes de production, on ne fera néanmoins pas l'économie d'une réflexion empruntée aux *media studies* sur les formats, les plateformes de diffusion des séries qui constituent notre corpus et les spécificités qui en découlent dans les pratiques de réception.

En France, le champ des études sérielles, tout comme celui des études télévisuelles, se développe plus timidement, du fait d'un certain mépris des intellectuels pour les industries culturelles et populaires<sup>79</sup> mais aussi d'un attachement aux disciplines traditionnelles, là où le champ des études télévisuelles est au contraire ontologiquement interdisciplinaire, reposant sur des méthodologies issues de diverses disciplines et recoupant divers champs théoriques (arts, lettres, sciences de l'information et de la communication, sociologie, civilisation américaine, études culturelles, narratologie, philosophie<sup>80</sup>...), ce qui, pour Sarah Hatchuel et Sylvaine Bataille, fait justement sa force<sup>81</sup>. Dans un article consacré aux

---

<sup>75</sup> La notion « d'âge d'or » renvoie à des périodes données (mais dont la datation est contestée) caractérisées par la « qualité » des programmes produits, du fait notamment de reconfigurations des modes de production et de différentes avancées technologiques rendant possible un renouveau esthétique, narratologique et dramaturgique des programmes. Voir notamment THOMPSON, Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York : Syracuse University Press, 1996 ; PICHARD, Alexis, *Le Nouvel Âge d'or des séries américaines*, Paris : Le Manuscrit, 2011.

<sup>76</sup> CAMPION, Benjamin, « Plateformes de SVOD : les nouveaux networks de la télévision américaine ? », *Télévision*, vol. 1, n°10, 2019, pp. 53-69 ; COUSIN, Capucine, *Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution*, Malakoff : Armand Colin, 2018 ; JENNER, Mareike, *Netflix and the Re-invention of Television*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018.

<sup>77</sup> JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Londres, New York : NYU Press, 2006.

<sup>78</sup> MAIGRET, Éric, *Sociologie de la communication et des médias*, 3<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2015 (2003).

<sup>79</sup> SAUTE-REQUIN, « La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du « tout narratif » sériel », *TV/Series* [En ligne], n°15, 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 2 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3724>.

<sup>80</sup> Pour une revue des méthodes utilisées sur le territoire français en études télévisuelles, voir BARTHES, Séverine, « Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France », *Premières Rencontres des Séries Télévisées*, France, 2004, consulté le 2 mars 2023. URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00470237>; LABORDE, Barbara, « Television Series: Inventory of Research in France », *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 3, n°2, hiver 2017.

<sup>81</sup> BATAILLE, Sylvaine, HATCHUEL, Sarah, « Préface. Les séries télévisées dans le monde : échanges, déplacements et transpositions », *TV/Series*, n°2, 2012, mis en ligne le 01 novembre 2012, consulté le 2 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1351>.

potentiels de dissidence que rend possibles l'intertextualité propre aux fictions sérielles télévisuelles, Ronan Ludot-Vlasak abonde en ce sens<sup>82</sup> :

[E]nvisager les séries télévisées comme des objets ou des champs au lieu de les transformer en discipline universitaire apparaît nécessaire, si l'on entend préserver leur puissance profanatrice ainsi que leur capacité à stimuler des dynamiques transdisciplinaires.

Accusant un certain retard par rapport au monde anglophone, les études sérielles françaises ne prennent leur envol qu'à partir des années 2000, pendant lesquelles les premières thèses<sup>83</sup> et premiers travaux visant d'abord à légitimer cet objet d'étude<sup>84</sup> voient le jour. La sérialité n'est bien entendu pas le propre de la télévision : les feuilletons littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle répondaient eux-aussi à des exigences technologiques et commerciales bien précises<sup>85</sup>. De fait, la recherche sur la sérialité n'est pas l'apanage des chercheurs travaillant sur les séries télévisées : en témoignent par exemple un numéro de la revue *Belphégor* traitant des « Sérialités » en littérature<sup>86</sup>, ou la thèse d'Anaïs Goudmand soutenue en 2018 en Sciences du littéraire<sup>87</sup> sous la direction de Raphaël Baroni et Jean-Marie Schaeffer. La télévision est néanmoins l'un des médias où la sérialité se développe et s'enrichit, explorant les potentiels féconds de la dialectique « répétition/variation<sup>88</sup> » théorisée par Umberto Eco, gagnant en légitimité à mesure que les théoriciens montrent qu'elle ne se limite pas à la répétition stérile du même mais constitue, au contraire, une matrice créative prolifique<sup>89</sup>. De la même manière, la sérialité ne saurait se réduire à la seule fiction : comme le rappelle Guillaume Soulez, « il existe depuis toujours une sérialité de l'information, une sérialité documentaire ou publicitaire<sup>90</sup> ». Pour

---

<sup>82</sup> LUDOT-VLASAK, Ronan, « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire », *TV/Series* [En ligne], n°12, 2017, paragraphe 28, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/2183>.

<sup>83</sup> BARTHES, Séverine, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, thèse sous la direction de Georges Molinié, soutenue le 13 février 2010 à l'Université Paris-Sorbonne.

<sup>84</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2007 ; COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé*, Paris : Payot, 2015.

<sup>85</sup> BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : éditions du Cefal, 2000.

<sup>86</sup> « Sérialités », *Belphégor*, n°14, 2016, consulté le 24 août 2021. URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/647>.

<sup>87</sup> GOUDMAND, Anaïs, *Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique*, sous la direction de Raphaël Baroni et Jean-Marie Schaeffer, Université Paris Sciences et Lettres, 2018.

<sup>88</sup> ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n°68, consulté le 24 août 2021. URL : [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617).

<sup>89</sup> Voir notamment les théorisations de Jean-Pierre Esquenazi sur la formule, ESQUENAZI, *Les séries télévisées, op. cit.*, p. 26 ; ou les travaux de Guillaume Soulez, qui reconnaît à la série deux répétitions, la « répétition comme reconnaissance » et la « répétition comme potentiel problématique », SOULEZ, Guillaume, « La double répétition », *Mise au point* [En ligne], n°3, 2011, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 14 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/map/979>.

<sup>90</sup> SOULEZ, Guillaume, « Sérialité : densités et singularités. Introduction », *Mise au point*, n°3, 2011, paragraphe 5, consulté le 2 mars 2022. URL : <https://journals.openedition.org/map/892>.

autant, regrette-t-il, de trop nombreux travaux contemporains sur les fictions sérielles (américaines, notamment) :

font presque l'impasse sur cette dimension [de répétition] – une fois évoquée la familiarité avec le héros principal (ou le groupe de héros) principal – au profit de travaux sur l'ingéniosité narrative (qui déjoue l'itération) ou les enjeux culturels (les séries qui abordent des tabous sociaux et politiques), comme si évoquer la répétition, pourtant fait de structure, conduisait à retomber dans l'illégitimité dont on sort à peine<sup>91</sup>.

Il s'agira alors pour nous de s'intéresser aux spécificités d'un traitement *sériel* du coming out, en se posant la question de ce que la forme sérielle « fait » au coming out, et inversement, puisque celui-ci se prête tout particulièrement – du fait qu'il doive sans cesse, dans un monde hétéronormatif, être reproduit<sup>92</sup> – à la répétition et à la « mise en série », l'une des raisons peut-être de son succès durable dans les séries américaines. On s'intéressera notamment, dans une perspective narratologique, à la tension entre épisodique<sup>93</sup> et feuilletonnant<sup>94</sup>, en prenant en compte la perméabilité entre ces frontières, qu'il convient d'envisager plutôt comme les deux pôles d'un *continuum* que comme des catégories étanches<sup>95</sup>, en témoignant notamment les travaux de Claire Cornillon qui propose une nouvelle typologie entre séries semi-feuilletonnantes épisodiques et séries semi-feuilletonnantes formulaires<sup>96</sup>, et à la complexité croissante des formats sériels, que Jason Mittell désigne par l'appellation « Complex TV<sup>97</sup> » pour montrer la manière dont les intrigues de coming out se sont

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, paragraphe 3.

<sup>92</sup> Eve Kosofsky Sedgwick et à sa suite David Halperin insistent sur la manière dont la présomption d'hétérosexualité n'a de cesse de reproduire métaphoriquement le placard. En cela, l'exercice du coming out est ontologiquement un exercice de la répétition. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California, 1990, p. 38 ; HALPERIN, David, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford : Oxford University Press, 1995, p. 34.

<sup>93</sup> Plusieurs traductions existent pour rendre compte du terme anglais « episodic ». Ainsi Jean Pierre Esquenazi a pu parler de « séries immobiles » (au contraire des séries « évolutives ») parmi lesquelles figurent les « séries nodales », les *soap opera*, et les sitcoms, alors que Soulez oppose aux séries feuilletonnantes les séries « modulaires ». Je choisis d'utiliser « épisodique » pour sa proximité immédiate avec l'anglais, et parce que le terme est intuitif : il renvoie à une structure dans laquelle l'unité narrative est bornée aux limites de l'épisode. ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 105 ; SOULEZ, « La double répétition », *art. cit.*

<sup>94</sup> « Le terme, emprunté au roman-feuilleton du XIX<sup>e</sup> siècle publié par incréments hebdomadaires qui reprennent la narration là où ils l'avaient laissée de semaines en semaines, désigne une série dans lesquelles un ou plusieurs arcs narratifs sont susceptibles d'être traités sur plusieurs épisodes, sur une saison, voire sur la série entière. BENASSI, Stéphane, « Sérialité(s) » dans SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2011, pp. 75-105. Voir aussi ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 27.

<sup>95</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 27.

<sup>96</sup> CORNILLON, Claire, « Générique. Définitions et typologie des formes de récits sériels audiovisuels », dans *Épisodique : Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, mis en ligne le 10 avril 2017, consulté le 29 mai 2020. URL : <https://episodique.hypotheses.org/> ; CORNILLON, Claire, « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'*Ally McBeal* », *TV/Series* [En ligne], n°15, 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 22 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3400> ; CORNILLON, Claire, « Le statut de l'ellipse dans quelques séries semi-feuilletonnantes formulaires », *Sens public*, 2021, mis en ligne le 15 mars 2021, consulté le 10 juin 2021. URL : <http://www.sens-public.org/articles/1467/>.

<sup>97</sup> MITTELL, Jason, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap*, n°58, 2006, pp. 29-40 ; MITTELL, Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York : New York University Press, 2015.

inscrites, ou au contraire ont résisté, aux évolutions formelles des cinquante dernières années. Cette approche narratologique sera enrichie d'une réflexion sur l'inscription de l'arc de coming out dans différents genres (des plus larges – sitcoms, séries dramatiques – aux plus précis – *supernatural drama*, *teen drama*, *procedurals* – aux plus hybrides – *comedy-drama*, *legal drama-comedy*) dans une perspective à la fois culturelle et historique (on s'intéressera par exemple aux mutations subies par l'arc de coming out dans la sitcom à l'aune du changement paradigmatique identifié par Feuer, de la politisation de la sitcom dans les années 1970 à sa dépolitisation dans les années 1980<sup>98</sup>). Les travaux de Chloé Delaporte sur une approche pragmatique du genre<sup>99</sup>, défini comme une « relation au texte<sup>100</sup> », comme une « médiation<sup>101</sup> », ainsi que ceux de Mittell<sup>102</sup>, permettent d'appréhender le genre non pas comme une catégorie neutre émergeant de caractéristiques intrinsèques au texte mais comme le fruit de pratiques discursives<sup>103</sup> qui s'inscrivent dans des systèmes de pouvoir et, en tant que telles, sont porteuses d'implications idéologiques<sup>104</sup> susceptibles de renforcer les systèmes de croyances et de valeurs des spectateur.rice.s. On s'interrogera sur la manière dont l'inscription dans un certain genre, par exemple la sitcom, influence la manière dont le coming out peut être reçu et interprété par les spectateur.rice.s, ainsi que sur le rapport qu'entretient chaque genre, dans ses codes esthétiques, narratologiques et dramaturgiques, à la dialectique secret/révélation propre à la métaphore du placard.

Outre ces considérations d'ordre formel, il s'agira également, via des micro-lectures de scènes choisies, d'emprunter aux études cinématographiques leurs outils d'analyse afin de mettre au jour les contradictions susceptibles d'émerger, les tensions entre les dialogues et les choix parfois discordants de mise-en-scène, de cadrage ou de montage des images.

C'est dans les études filmiques également que l'on retrouve les premières études en histoire des représentations LGBTQ, avec les travaux fondateurs de Richard Dyer, dans l'ouvrage *Gays and Films*, publié en 1977<sup>105</sup>, puis dans un article de la revue *Studies in Visual Communications*, dans lesquels le théoricien entend répondre à la question suivante : comment signaler qu'un personnage est LGBTQ alors que, contrairement à nombre d'identités, l'homosexualité ne comporte pas de marqueurs

---

<sup>98</sup> FEUER, Jane, « Genre Study and Television », dans ALLEN, Robert C., *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill, North Carolina : University of North Carolina Press, 2010 (1987).

<sup>99</sup> DELAPORTE, Chloé, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>101</sup> *Ibid.* Italiques dans le texte original.

<sup>102</sup> MITTELL, Jason, *Genre and Television: from Cop Show to Cartoons in American Culture*, New York ; Londres : Routledge, 2004 ; MITTELL, Jason, « A Cultural Approach to Television Genre Theory », dans EDGERTON, Gary R., ROSE, Brian G., *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005.

<sup>103</sup> MITTELL, Jason, *Genre and Television*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>105</sup> DYER, Richard (dir.), *Gays and Film*, Londres : British Film Institute, 1977.

biologiques qui permettent de la lire comme telle, à l'inverse des marqueurs de sexe ou de race<sup>106</sup> ? Dyer montre comment le cinéma puis la télévision se tournent vers des conventions représentationnelles qui, à force de répétitions, deviennent des types, voire des stéréotypes. Pour représenter l'homosexualité, on fait alors appel à un système de signes qui connotent le personnage comme LGBTQ : « There are signs of gayness, a repertoire of gestures, expressions, stances, clothing, and even environments that bespeak gayness<sup>107</sup> ». Cette pratique d'encodage plus ou moins subtil de l'identité gay (« gayness ») hérite des premières heures du cinéma<sup>108</sup> et de l'autocensure que s'imposent alors les studios hollywoodiens via le code Hays, en application de 1934 à 1966, qui interdit toute représentation de l'homosexualité<sup>109</sup>. Dans ce climat prohibitif, les références à l'homosexualité ou à l'homo-érotisme ne disparaissent pas ; elles se terrent dans des sous-entendus et dans des silences tantôt lourds de sens, tantôt si fugaces que seul.e.s les initié.e.s parviennent à les saisir<sup>110</sup> : la culture gay est, à l'écran comme elle l'a été à la ville<sup>111</sup>, une culture de la clandestinité et de la trace. Après l'abrogation du code en 1966, les représentations stéréotypées identifiées par Dyer permettent de garantir la lisibilité des identités pour un public soucieux de savoir reconnaître les « signes » de l'homosexualité. L'intrigue du coming out permet-elle alors de sortir de cette stéréotypisation abusive de la figure de l'homosexuel en disant l'homosexualité plutôt qu'en la montrant ? Ou ne représente-t-elle finalement qu'une modalité supplémentaire de la délimitation stricte des identités dans une logique binaire ?

Plusieurs ouvrages publiés à l'aube des années 2000 entendent retracer l'histoire des représentations médiatiques LGBTQ, de la quasi-invisibilité à la visibilité fulgurante des années 1990 que l'on a surnommées (de manière quelque peu précipitée, on y reviendra), les « Gay Nineties » : on citera

---

<sup>106</sup> DYER, Richard, « Seen to be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *Studies in Visual Communication*, printemps 1983, p. 2.

<sup>107</sup> DYER, « Seen to be Believed », *art. cit.*, p. 2.

<sup>108</sup> Les études des années « pré-code » révèlent qu'au début des années 1930, le cinéma était soumis à une censure moins sévère que sous la réglementation Hays, ce qui explique que quelques images de personnages homosexuels aient pu voir le jour. Ils restent néanmoins rares à l'écran jusqu'à l'abrogation du code. VIEIRA, Mark, A., *In Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York : Harry N. Abrams, 1999 ; DOHERTY, Thomas, *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York : Columbia University Press, 1999.

<sup>109</sup> CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris : CNRS Éditions, 2005 ; WHITE, Patricia, *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington : Indiana University Press, 1999.

<sup>110</sup> RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York : Harper and Row, 1987 (1981).

<sup>111</sup> Voir notamment les travaux de Chauncey sur les espaces clandestins dans lesquels se retrouvent les « fairies » et les « wolves » au début du XX<sup>e</sup> siècle, et sur les signes furtifs et le langage codé que partagent les hommes qui cherchent la compagnie d'autres hommes. CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*

notamment *Alternate Channels*<sup>112</sup> de Steven Capsuto, qui s'intéresse aux représentations télévisuelles et radiophoniques des gays et lesbiennes ; *Up from Invisibility*<sup>113</sup> de Larry Gross, consacré aux représentations médiatiques en général, de même que *All the Rage*<sup>114</sup> de Suzanna Danuta Walters. Au cours des années 2000 puis 2010, plusieurs ouvrages poursuivent les efforts amorcés par Capsuto, Gross et Walters : c'est le cas de *Gay TV and Straight America*<sup>115</sup> de Ron Becker, ou de *From Perverts to Fab Five*<sup>116</sup> de Rodger Streitmatter. À ces travaux en histoire des représentations s'ajoutent au même moment des articles universitaires prenant généralement pour objet un programme phare mettant en scène des personnages ou des problématiques LGBTQ : on pense aux travaux de Kathleen Battles et Wendy Hilton-Morrow<sup>117</sup>, qui s'intéressent au traitement de l'homosexualité dans la sitcom *Will & Grace* (NBC, 1998-2006). Plusieurs ouvrages collectifs rassemblent ces analyses ponctuelles de séries LGBTQ : *Queer TV in the 21<sup>st</sup> Century*<sup>118</sup>, édité par Kylo-Patrick Hart, *Televising Queer Women*<sup>119</sup> dirigé par Rebecca Beirne ou *Queers in American Popular Culture*<sup>120</sup>, édité par Jim Elledge. À la même période, plusieurs monographies consacrées à des séries reconnues pour leur traitement novateur de l'homosexualité féminine ou masculine voient le jour<sup>121</sup>. Notre thèse est tributaire de ces travaux, qui permettent de replacer les intrigues de coming out dans une histoire plus large de la représentation LGBTQ dans les médias, et de comprendre les conditions dans lesquelles ces représentations ont pu émerger.

On trouve peu de travaux de grande envergure concernant plus précisément la représentation du placard et du coming out à la télévision américaine : plusieurs articles ou chapitres d'ouvrages proposent néanmoins des analyses des « grands » coming out historiques, à commencer par celui du personnage éponyme d'*Ellen* (ABC, 1994-1998), qui a fait l'objet de nombreuses études dans la

---

<sup>112</sup> CAPSUTO, Steven, *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*, New York : Ballantine Books, 2000.

<sup>113</sup> GROSS, Larry, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York : Columbia University Press, 2001.

<sup>114</sup> WALTERS, Suzanna Danuta, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.

<sup>115</sup> BECKER, Ron, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick ; Londres : Rutgers University Press, 2006.

<sup>116</sup> STREITMATTER, Rodger, *From Perverts to Fab Five: The Media's Changing Depiction of Gay Men and Lesbian*, New York : Routledge, 2009.

<sup>117</sup> BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy « Gay Characters in Conventional Spaces: *Will & Grace* and the Situation Comedy Genre ». *Critical Studies in Media Communication*, vol. 19, n° 1, mars 2002.

<sup>118</sup> HART, Kylo-Patrick R., *Queer TV in the 21<sup>st</sup> Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson : McFarland, 2016.

<sup>119</sup> BEIRNE, Rebecca (dir.), *Televising Queer Women: a Reader*, New York : Palgrave MacMillan, 2008.

<sup>120</sup> ELLEDGE, Jim (dir.), *Queers in American Popular Culture*, vol. 1: Film and Television, Santa Barbara : Praeger, 2010.

<sup>121</sup> AKASS Kim, et MCCABE Janet (dir.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York : I.B.Tauris, 2000 ; AKASS Kim, et MCCABE Janet (dir.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, New York : I.B.Tauris, 2005.

décennie 2000<sup>122</sup>. Samuel Chambers produit quant à lui, dans un article publié en 2003<sup>123</sup> puis dans son ouvrage *The Queer Politics of Television*<sup>124</sup> des analyses du paradigme du placard dans *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) qui reprennent les théorisations de Eve Kosofsky Sedgwick<sup>125</sup> et de David Halperin<sup>126</sup> et conjuguent analyses de texte et micro-lectures filmiques. En 2002, Stephen Tropiano consacre *The Prime Time Closet*<sup>127</sup> à la « sortie du placard » des gays et lesbiennes à la télévision. Issu d'un impressionnant travail de recensement et de catalogage couvrant la période des années 1950 jusqu'à la date de publication, l'ouvrage, organisé en quatre chapitres génériques (*medical drama*, *law and order drama*, séries dramatiques et sitcoms), s'inscrit dans la lignée des travaux en histoire des représentations publiés à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>128</sup>. Choissant pour angle les scènes et intrigues de « sortie du placard », qu'il s'agisse d'*outing* ou de *coming out*, Tropiano retrace l'histoire de la visibilité LGBTQ en montrant les liens entre ces représentations et le contexte politique dans lequel elles sont produites (décriminalisation et dépathologisation de l'homosexualité, militantisme LGBTQ, doctrine *Don't Ask Don't Tell*, etc.). Si l'ouvrage propose une analyse des évolutions démographiques (notamment autour de l'âge des personnages et, plus rarement, de leur race) et génériques des scènes de coming out qui nous sera précieuse, il fait néanmoins l'économie de considérations d'ordre formel ou esthétiques. Il s'agira donc à la fois de poursuivre la démarche entreprise par Tropiano en la complétant de notre propre recensement des scènes et intrigues de coming out produites et diffusées ces vingt dernières années, depuis la publication de *The Prime Time Closet*, ainsi que d'enrichir les analyses par une étude des enjeux politiques, narratologiques et esthétiques inhérents à ces arcs narratifs.

Les travaux les plus récents s'intéressent à l'émergence d'une télévision dite « post-placard » (« post-closet television »), expression formulée pour la première fois par Ron Becker dans un article de la revue en ligne *Flow* en 2007<sup>129</sup>, puis affinée dans un chapitre d'ouvrage qu'il publie en 2009<sup>130</sup>. Pour

---

<sup>122</sup> DOW, Bonnie, « *Ellen*, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 18, n° 2, juin 2001 ; HERMAN, Didi, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *Sexualities*, vol. 8, n° 1, février 2005 ; PETERSON, Valerie, « *Ellen*: Coming Out And Disappearing » dans DALTON, Mary, et LINDER Laura, *America Viewed and Skewed: Television Situation Comedies*, New York : State University of New York, 2005 ; MOORE, Candace, « Resisting, Reiterating, and Dancing Through: The Swinging Closet Doors of Ellen DeGeneres's Televised Personalities », in BEIRNE, Rebecca (dir.), *Televising Queer Women: a Reader*, New York : Palgrave MacMillan, 2008.

<sup>123</sup> CHAMBERS, Samuel A, « Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of *Six Feet Under* », *The Journal of American Culture*, vol. 26, n° 1, 2003.

<sup>124</sup> CHAMBERS, Samuel A., *The Queer Politics of Television*, New-York ; Londres : I.B. Tauris, 2009.

<sup>125</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, op. cit.

<sup>126</sup> HALPERIN, *Saint Foucault*, op. cit.

<sup>127</sup> TROPIANO, Stephen, *The Prime Time Closet. A History of Gays and Lesbians on TV*, New York : Applause, 2002.

<sup>128</sup> CAPSUTO, *Alternate Channels*, op. cit. ; GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit. ; WALTERS, *All the Rage*, op. cit.

<sup>129</sup> BECKER, Ron, « Post-Closet Television », *Flow* [En ligne], mise en ligne le 16 novembre 2007, consulté le 4 mars 2022. URL : <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/>.

Becker, la télévision « post-placard » est caractérisée par un recul significatif des intrigues de coming out au profit d'autres récits : les personnages « post-placard » sont présentés d'entrée de jeu comme ouvertement gays, et la question de la dissimulation et la révélation de leur homosexualité n'est jamais posée car elle est le plus souvent renvoyée au pré-diégétique. Becker pose les premières pierres d'une réflexion sur les effets de ce changement de paradigme télévisuel, qui tendrait notamment à faire oublier l'homophobie persistante de la société américaine et à renforcer l'injonction au coming out en diabolisant tout personnage refusant de sortir du placard<sup>131</sup>. Cinq ans après Becker, Suzanna Danuta Walters sonne à son tour le glas de l'ère du placard. Elle écrit : « It is hard, in fact, to imagine another *Ellen* moment, in which the narrative revolves around the paradigms of closetedness and coming out<sup>132</sup> ». En 2020, Sébastien Mignot soutient une thèse intitulée « Identités télévisuelles post-placard<sup>133</sup> » dans laquelle il entend soumettre à l'examen et prolonger la problématisation amorcée par Becker en étudiant l'évolution des modalités de représentation des personnages gays et l'apparition de « tropes post-placard ». Dans son article de 2007, Becker précise cependant que cette ère post-placard concerne en premier lieu les hommes gays blancs (auxquels j'ajouterai le marqueur « cisgenres<sup>134</sup> ») – une focale reprise par Mignot qui, s'il s'intéresse aux masculinités gays noires dans une perspective intersectionnelle<sup>135</sup>, se consacre néanmoins exclusivement aux hommes gays cisgenres. En s'intéressant à la persistance des scènes et intrigues de coming out dans des séries contemporaines, il s'agira donc pour nous de questionner le découpage opéré par Becker et la notion même d'ère « post-placard », mais aussi de s'interroger sur les effets de sens produits par l'inclusion d'arcs de coming out classiques dans des séries qui recourent par ailleurs les caractéristiques des séries « post-placard ».

Enfin, les théoriciennes en études *queer* Lynne Joyrich et Amy Villarejo proposent toutes deux des analyses qui s'appuient sur la théorie *queer* et notamment sur la dialectique placard/révélation pour comprendre la spécificité du médium et des institutions qui le gouvernent. Dans son article « Epistemology of the Console », qui renvoie au *Epistemology of the Closet* de Sedgwick<sup>136</sup>, Joyrich propose de partir de la notion de placard pour explorer les similitudes entre le fonctionnement ambigu

---

<sup>130</sup> BECKER, Ron, « Guy Love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? » in DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009.

<sup>131</sup> BECKER, « Post-Closet Television », *art. cit.*

<sup>132</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>133</sup> MIGNOT, Sébastien, *Identités télévisuelles post-placard : États-Uniens gays en représentation(s) et politiques de visibilité*, thèse de doctorat sous la direction de Georges-Claude Guilbert, Université Le Havre Normandie, 2020.

<sup>134</sup> Le terme « cisgenre », par opposition avec « transgenre », renvoie à une personne dont l'identité de genre est en adéquation avec le genre qui lui a été assigné à la naissance.

<sup>135</sup> On reviendra à la notion d'intersectionnalité un peu plus loin.

<sup>136</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*

de cet espace liminal et la manière dont la télévision elle-même représente les sexualités. Prolongeant les travaux de Sedgwick, elle écrit<sup>137</sup> :

By both mediating historic events for familial consumption and presenting the stuff of “private life” to the viewing public, the institutional organization of U.S. broadcasting situates television precisely on the precarious border of public and private, “inside” and “outside.” Here it constructs knowledges identified as both secret (domestically received) and shared (defined as part of a collective national culture).

En faisant de la sexualité l’objet central d’un savoir à la fois insaisissable et évident, le nœud qui doit tout à la fois être dévoilé et caché, la télévision se retrouve contaminée par l’épistémologie du placard. Si, pour Joyrich, les épisodes qui parlent explicitement du placard font figure d’exception dans la vaste étendue des productions télévisuelles, le placard devient « une forme télévisuelle implicite », une logique qui gouverne la représentation des gays et des lesbiennes mais peut également être étendue à des récits qui ne comportent pas de personnages *queer*. En retour, elle postule que le fonctionnement ontologiquement « placardesque » de la narratologie télévisuelle influe sur, et transforme, notre compréhension de la sexualité : « That is, U.S. television does not simply reflect an already closeted sexuality but actually helps organize sexuality as closeted<sup>138</sup> ». On retrouve une idée similaire sur le lien entre télévision et modalités d’existence *queer* chez Amy Villarejo<sup>139</sup> :

Television (...) needs to be seen as an, if not *the*, agent of forms of queer life, for example, “coming out”, rather than seeing queer representations as mere responses to gay publicness.

Par leurs théorisations, les deux chercheuses ré-historicisent non seulement le coming out télévisuel mais surtout le processus même de coming out, dont on pourrait oublier, tant il a été naturalisé dans les représentations, qu’il découle précisément d’une catégorisation binaire arbitraire des identités entre hétérosexuels et homosexuels, catégorisation qui fonde en retour nombre d’oppositions binaires essentielles à notre compréhension du monde et à nos représentations<sup>140</sup>. Ce faisant, elles adoptent toutes deux une perspective *queer* qui naît de la rencontre de plusieurs théoriciennes en études gays et lesbiennes et en études de genre, parmi lesquelles on cite le plus souvent Eve Kosofsky Sedgwick, déjà évoquée plus haut, Judith Butler, pour ses travaux sur la performativité des identités et du genre<sup>141</sup>, et Teresa de Lauretis, pour ses théorisations du genre comme produit par diverses

---

<sup>137</sup> JOYRICH, Lynne, « Epistemology of the console », in DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV, op. cit.* p. 23. *Queer TV* republie, avec une préface rédigée par l’auteurice, l’article « Epistemology of the Console », originellement publié dans la revue *Critical Inquiry*, vol. 27, n°3, 2001.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>139</sup> VILLAREJO, Amy, « Ethereal Queer: Notes on Method », *art. cit.*, p. 55.

<sup>140</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*

<sup>141</sup> BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1999 (1990) ; BUTLER, Judith, « Imitation and Gender Insubordination », in FUSS, Diana (dir.), *Inside/Out*, New York : Routledge, 1991.

technologies sociales, parmi lesquelles le cinéma<sup>142</sup>. C'est de Lauretis qui la première invente et emploie la formule « théorie *queer* », dans un retournement de stigmaté<sup>143</sup> qu'elle emprunte aux cercles militants new-yorkais de la fin des années 1980<sup>144</sup>. Son objectif est alors triple : il s'agit d'abord de refuser d'étudier l'homosexualité comme une déviation à la norme hétérosexuelle, pour préférer adopter une approche critique des sexualités qui passe par un travail de ré-historicisation de l'hétérosexualité comme construction sociale<sup>145</sup>. En utilisant le mot *queer*, de Lauretis entend ensuite redonner leur place aux lesbiennes dont l'expérience vécue recouvrait, selon elle, une réalité diamétralement différente de celle des hommes gays<sup>146</sup>. Enfin, la théoricienne réfute l'universalité des termes « gay » et « lesbienne » en montrant notamment la manière dont la race influe à la fois sur les pratiques d'autodétermination et sur les discriminations subies par les personnes *queer* racisées<sup>147</sup>.

Le projet de la théorie *queer* est donc fondamentalement intersectionnel. Théorisée en 1989 par la juriste Kimberlé Crenshaw, l'intersectionnalité met au jour l'oppression spécifique qui découle de plusieurs identités minoritaires sujettes à des discriminations systémiques. Crenshaw l'utilise en premier lieu pour pallier une limite du droit américain qui ne permettait alors de reconnaître qu'un seul facteur de discrimination, soit la race, soit le genre. Le concept d'intersectionnalité permet à Crenshaw de désigner les oppressions spécifiques qui pèsent sur les femmes noires, susceptibles d'être victimes de discriminations relevant à la fois de la race et du genre<sup>148</sup>. Contrairement à la notion de « double jeopardy » théorisée par Frances M. Beal dans un essai publié pour la première fois en 1969<sup>149</sup>, l'intersectionnalité permet d'analyser la manière dont un individu peut subir d'une part plusieurs oppressions à la fois, et d'autre part des oppressions différenciées selon le milieu dans lequel il se situe : un jeune homme noir et *queer* pourra par exemple être tour à tour victime d'homophobie au sein de sa communauté noire rurale et victime de racisme dans les milieux gays urbains. La notion d'intersectionnalité, rapidement adoptée et utilisée dans d'autres domaines des sciences humaines, ne

---

<sup>142</sup> DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

<sup>143</sup> Le terme *queer* est originellement une injure homophobe. À l'instar d'autres termes dérogatoires (comme « dyke » par exemple), le terme est récupéré et réapproprié dans les années 1990 par une partie des militant.e.s LGBTQ.

<sup>144</sup> HALPERIN, David, « The Normalization of Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 45, 2003.

<sup>145</sup> Voir notamment KATZ, *The Invention of Heterosexuality*, *op. cit.*

<sup>146</sup> HALPERIN, « The Normalization of Queer Theory », *art. cit.*

<sup>147</sup> DE LAURETIS, Teresa, « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences*, vol. 3, n°2, 1991.

<sup>148</sup> CRENSHAW, Kimberle, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-167.

<sup>149</sup> Le texte est d'abord publié sous forme de pamphlet au sein de l'organisation *Third World Women's Alliance*, association anti-raciste, anti-sexiste et anti-capitaliste fondée par des femmes noires en 1968. L'essai de Beal est ensuite republié dans plusieurs anthologies du féminisme noir dès 1970. BEAL, Frances M., « Double Jeopardy: To Be Black and Female », in *Meridians: feminism, race, transnationalism*, vol. 8, n°2, 2008, pp. 166-176.

se limite par ailleurs pas aux seules oppressions de race et de genre, mais s'étend à toutes les formes de domination et de discrimination (LGBTphobies, validisme, classisme, etc<sup>150</sup>).

Le projet des études *queer* est éminemment lié au champ des études de genre (*gender studies*), en ce que les identités lesbienne, gay, bisexuelles ou transgenres interrogent l'alignement normatif entre sexe, genre et sexualité, et contestent les oppositions binaires entre homme et femme, masculin et féminin. Dans *Queer Theory: An Introduction*, Annamarie Jagose définit le *queer* en des termes qui rendent notamment compte du lien entre sexualité et genre<sup>151</sup> :

[Q]ueer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability – which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect – queer focuses on mismatches between sex, gender and desire.

Dans la lignée du triple objectif de la théorie *queer* posé par de Lauretis, il s'agira pour nous d'interroger la manière dont les coming out télévisuels questionnent ou au contraire renforcent des alignements normatifs sexe-genre-sexualité situés, c'est-à-dire de s'intéresser aux spécificités des coming out selon qu'ils sont effectués par des hommes, des femmes, des personnes non-binaires, des personnes blanches ou des personnes racisées, afin de mettre au jour, dans une perspective intersectionnelle, les assignations propres à chaque groupe et les manière dont les individus sont susceptibles de négocier ces assignations dans l'exercice du coming out.

Comme le révèle la citation de Jagose, l'entreprise de la théorie *queer* repose sur un double travail de déstabilisation, à la fois des identités et des certitudes épistémologiques et académiques. Les études *queer*, prolongement des études gays et lesbiennes institutionnalisées dans le monde universitaire anglophone à la fin des années 1980, s'opposent à ces dernières en plusieurs points<sup>152</sup>. Là où les études gays et lesbiennes postulaient l'existence d'identités fixes et immuables (« gay », « lesbienne », « homme », « femme »), la théorie *queer* propose une explosion postmoderne<sup>153</sup> et poststructuraliste<sup>154</sup> des catégories identitaires en opposant à l'essentialisme de ses aînés une approche constructionniste fondée sur la performance plutôt que sur l'essence, et servant une critique

---

<sup>150</sup> GAY, Amandine, « Préface », dans bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris : Éditions Cambourakis, 2015, p. 22. Traduit de l'anglais par Olga Potot. Ouvrage original : bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 1982.

<sup>151</sup> JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, Melbourne : Melbourne University Press, 1996, p. 3.

<sup>152</sup> Sur les liens entre études gays et lesbiennes et études *queer* voir notamment HALPERIN, « The Normalization of Queer Theory », *art. cit.* ; WEEKS, Jeffrey, « Queer(y)ing the Modern Homosexual », *Journal of British Studies*, vol. 51, n°3, 2012 ; LOVAAS, Karen E., ELIA, John P., YEP, Gust A., « Shifting Ground(s): Surveying the Contested Terrain of LGBTQ Studies and Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 52 n°1/2, 2006.

<sup>153</sup> KOPELSON, Karen, « Dis/integrating the Gay/Queer Binary: "Reconstructing Identity Politics" for a Performative Pedagogy », *College English*, vol. 65, n°1, septembre 2002, p. 17.

<sup>154</sup> WEEKS, « Queer(y)ing the Modern Homosexual », *art. cit.*, pp. 524-525.

de la normativité<sup>155</sup>. Dans ce contexte, la métaphore du placard et la pratique du coming out sont soumises à l'examen : il s'agit à la fois d'en étudier l'émergence et d'évaluer leur pertinence et leurs effets, c'est-à-dire les constructions épistémologiques desquelles elles découlent et qu'elles renforcent en retour. En s'appuyant notamment sur les travaux de Michel Foucault autour de la mise en discours confessionnelle des sexualités<sup>156</sup>, des théoriciennes telles que Sedgwick<sup>157</sup>, Butler<sup>158</sup> ou encore Diana Fuss, qui coordonne un ouvrage collectif intitulé *Inside/Outside*<sup>159</sup>, interrogent la perméabilité des espaces et la fixité des identités proclamées dans l'acte du coming out.

Hormis les travaux susmentionnés de Joyrich et de Villarejo, peu d'études s'intéressent à la question du coming out télévisuel dans une perspective *queer*, c'est-à-dire pour interroger les idéologies qui sont transmises quant au genre et à la sexualité dans les nombreuses intrigues de coming out proposées par la télévision américaine, et qui participent nécessairement de notre compréhension contemporaine des sexualités (hétérosexualité incluse). Les théoricien.ne.s *queer* se détournent notamment des problématiques et personnages LGBTQ, au profit de l'étude de ce qui peut constituer une *queerness* de la forme et du médium<sup>160</sup> (tendance dans laquelle s'inscrivent par ailleurs Joyrich et Villarejo). Dans leur introduction à l'ouvrage *Queer TV* publié en 2009, Glyn Davis et Gary Needham déplorent en effet que les quelques travaux produits en études *queer* de la télévision se soient souvent inscrits dans une démarche évaluative qui s'apparente à une « politique moraliste de la représentation<sup>161</sup> » consistant à déterminer si un arc ou un personnage donnés constituent des représentations « positives » ou « négatives » de l'homosexualité, susceptibles de faciliter l'assimilation et la tolérance ou au contraire de les empêcher<sup>162</sup>. Dans cette thèse, nous entendons revenir à une étude portée sur des intrigues et personnages LGBTQ (puisque l'on s'intéressera pour la plus grande partie aux coming out de personnages *queer*), tout en gardant à l'esprit le prisme de la théorie *queer*. Il ne s'agira donc pas d'adopter une démarche évaluative qui viserait à décréter une

---

<sup>155</sup> WARNER, Michael, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2000.

<sup>156</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, op. cit.

<sup>157</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, op. cit.

<sup>158</sup> BUTLER, « Imitation and Gender Insubordination », *art. cit.*

<sup>159</sup> FUSS, Diana (dir.), *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Londres : Psychology Press, 1991.

<sup>160</sup> Voir notamment DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009 ; VILLAREJO, Amy, *Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire*, Duke University Press, 2014 ; JOYRICH, Lynne, « Queer Television Studies: Currents, flows and (main)streams », *Cinema Journal*, vol. 53, n°2, 2014. Voir aussi la section spéciale « Queer TV » dans le dernier numéro de la revue en ligne *JumpCut* et coordonnée par Joëlle Rouleau. ROULEAU, Joëlle, « Goopy connections: a little detour en route », in « Special Section: Queer TV », *JumpCut* [En ligne], n°60, 2021, consulté le 7 mars 2022. URL : <http://ejumpcut.org/currentissue/Rouleau-QueerTVsection/index.html>.

<sup>161</sup> Je traduis ici « moralist politics of representation ». HANSON, Ellis (dir.) *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 1999, p. 5.

<sup>162</sup> DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary, « Introduction: the pleasures of the tube », DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV*, op. cit., p. 1.

représentation comme « positive », « négative », réaliste ou non, mais plutôt d'adopter une approche épistémologique visant à s'interroger sur les savoirs que les coming out télévisuels construisent et font circuler au sujet de la sexualité. Pour Joyrich, qui s'interroge en 2014 sur l'avenir des études *queer* de la télévision, il existe une contradiction de principe entre la télévision, médium *mainstream* susceptible de transmettre des idéologies dominantes, et le *queer* qui, par définition, subvertit la norme<sup>163</sup> :

As a "mainstream" medium, TV tends to reflect, refract, and produce dominant ideologies, which tend to be the focus of television studies. Queer studies, in contrast, are committed to challenging and troubling ideological norms, offering powerful sites of cultural and political resistance.

En s'appuyant sur les concepts de lectures oppositionnelles et négociées théorisées dans les *Cultural Studies* et sur celui de « lignes de faille » avancé par Sinfield, on tentera notamment de localiser dans les intrigues de coming out télévisuelles des contradictions internes, des moments de disruption idéologique susceptibles de relever du *queer*. Il s'agira de répondre à la question suivante, en apparence paradoxale : le coming out (télévisuel) peut-il jamais être *queer* ?

Si l'image d'Épinal du coming out fait coïncider l'acte avec l'affirmation d'une identité définie, par exemple dans l'énoncé « je suis lesbienne », la révélation peut également passer par des signaux plus ou moins subtils, qu'ils soient verbaux (« j'aime les filles ») ou non verbaux (un t-shirt à message, un pin's, ou d'autres accessoires ou vêtements<sup>164</sup> qui signalent l'homosexualité). Sont donc inclus dans le corpus des scènes et arcs narratifs dans lesquels les personnages ne se revendiquent pas d'une identité, mais qui relèvent tout de même du coming out en ce qu'ils révèlent aux autres personnages de la diégèse une identité *queer*<sup>165</sup> : c'est le cas par exemple de l'arc narratif de Willow dans *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy contre les vampires*, The WB ; UPN, 1997-2003), dans laquelle la jeune fille ne se réclame pas d'une identité lesbienne ou bisexuelle (ce qui empêche, de fait, une assignation du personnage à une identité fixe), mais qui fonctionne tout de même comme un coming out. Jusque-là présumée hétérosexuelle (elle sort notamment avec l'un de ses camarades de classe dans la saison précédente), Willow (Alyson Hannigan) rencontre Tara (Amber Benson) au début de la saison 4 et lie rapidement avec elle des liens qui dépassent la simple amitié. Elle finit par se confier à demi-mot à Buffy (Sarah Michelle Gellar), qui réagit d'abord avec surprise et une forme de gêne, avant de relire l'identité *queer* de son amie à l'aune de ses propres relations « hors-normes » et de présenter ses

---

<sup>163</sup> JOYRICH, « Queer Television Studies: Currents, flows and (main)streams, *art. cit.*, p. 134.

<sup>164</sup> Walters évoque dans *The Tolerance Trap* la pléthore d'objets et d'accessoires susceptibles de signaler une identité *queer* de manière plus ou moins subtile. WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>165</sup> L'association de la notion d'« identité » à l'adjectif *queer*, qui repose notamment sur un refus des catégorisations identitaires, peut sembler maladroite ici. Par « identité *queer* » je tente de traduire le substantif anglais « *queerness* » : le terme « identité » n'est donc pas ici à entendre dans le sens étroit d'une étiquette fixe, mais plutôt comme « le fait d'être *queer* ».

excuses pour sa réaction initiale. Dans un exemple plus récent, dans la série comique *VEEP* (HBO, 2012-2019), Catherine Meyer (Sarah Sutherland), la fille de la présidente des États-Unis, annonce à sa mère sa relation avec une autre femme, sans pour autant se dire lesbienne ou bisexuelle. La scène fonctionne comme un coming out en ce que la révélation est rendue problématique<sup>166</sup> (Catherine appréhende de parler à sa mère ; la révélation est sans cesse repoussée par des éléments extérieurs), qu'elle constitue la première annonce d'une relation non-hétérosexuelle, et qu'elle repose enfin sur une forme de révélation à soi-même, perceptible dans le bilan qu'opère Catherine de ses relations amoureuses dysfonctionnelles avec les hommes qu'elle a côtoyés – un passé malheureux qui, on le comprend, est imputé au fait que Catherine, même si elle l'ignorait, a toujours été lesbienne.

Sont enfin également inclus dans le corpus principal des arcs narratifs qui relèvent du fonctionnement du coming out (car ils sont fondés sur une dialectique dissimulation/révélation) mais qui opèrent un déplacement du secret révélé par l'annonce (on pense par exemple au coming out, en tant que chasseuse de vampire, de Buffy à sa mère). Cet élargissement de la focale nous permettra à la fois de montrer la malléabilité du concept et la centralité de la métaphore dans les représentations d'identités et d'existences jugées hors-normes, honteuses, voire répréhensibles.

Lors des premières recherches visant à opérer un recensement des coming out télévisuels, je me suis heurtée à une définition nébuleuse du terme dans la presse américaine et britannique, et notamment dans la presse spécialisée. Il arrivait fréquemment, en effet, qu'un article fasse état du coming out d'un personnage qui selon moi n'en constituait pas un. Un exemple flagrant a été la découverte, sur le site dédié à la culture lesbienne *Autostraddle*, d'une compilation des meilleurs coming out télévisuels. Ceux-ci incluaient notamment celui de Lara (Lauren Lee Smith) dans *The L Word* (Showtime, 2004-2008), décrit ainsi<sup>167</sup> :

Lara (...) comes out to Dana in the sweetest way possible: by kissing her against the lockers after Dana secures the Subaru sponsorship.

L'inscription de la série dans un contexte homosocial supprime pourtant à mon sens la présomption d'hétérosexualité qui opère hors du monde diégétique, de sorte que le baiser de Lara à Dana (Erin Daniels), s'il signale bien un intérêt et une attirance homoérotique, ne problématise pas la révélation

---

<sup>166</sup> Par la notion de « problématisation », j'entends évoquer les séries et les arcs dans lesquelles, au contraire des récits post-placard théorisés par Becker, l'orientation ou l'identité sexuelle d'un personnage « fait problème », pose question, interroge les suppositions initiales et les certitudes des spectateur.rice.s ou des autres personnages de la diégèse. Le « problème » constitué par la révélation n'est pas nécessairement négatif. L'orientation ou l'identité sexuelle est « problématisée » lorsque son évocation est porteuse d'enjeux pour le personnage ou constitue un élément perturbateur du récit ; elle ne l'est pas lorsque l'homosexualité ou la transidentité d'un personnage est connue d'emblée par les spectateur.rice.s et par les personnages de la série.

<sup>167</sup> Natalie, « Autostraddle March Madness – Best Coming Out: Classic », *Autostraddle* [En ligne], mis en ligne le 25 mars 2019, consulté le 8 mars 2022. URL : <https://www.autostraddle.com/march-madness-best-coming-out-classics-region/>.

de l'homosexualité de Lara : il ne constitue pas à mon sens une scène de coming out. De la même manière, j'ai choisi d'exclure du corpus principal des programmes dans lesquels la révélation de l'homosexualité d'un personnage n'est faite qu'au public extradiégétique – les autres personnages de la diégèse semblant déjà au fait – dans un commentaire fugace, ou dans un baiser rapide avec un conjoint, par exemple, moments que certains articles de presse qualifient pourtant de « scènes de coming out ». Dans la série *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999-), l'homosexualité du Dr. George Huang (BD Wong), personnage pourtant présent depuis dix saisons, est révélée pour la première fois au public dans un commentaire furtif juste avant son départ de la série<sup>168</sup> :

HUANG : Pseudoscience like this insults my intelligence as a psychiatrist and my humanity as a gay man.

La qualification de la scène comme coming out par le magazine spécialisé britannique *Attitude*<sup>169</sup> est à mon sens abusive : l'information est ici délivrée en passant et ne provoque aucune réaction des membres de l'équipe de Huang, dont on peut donc supposer qu'ils savent déjà tous qu'il est gay. Dick Wolf, le *showrunner* de la franchise *Law & Order* (NBC, 1990-), est apparemment coutumier de ces révélations subites mais peu problématisées de l'homosexualité d'un personnage, comme en atteste un exemple plus ancien de 2005, dans lequel Serena Southerlyn (Elisabeth Röhm) s'exclamait, après avoir été renvoyée par le procureur : « Is it because I'm a lesbian ? », alors qu'aucune mention de son homosexualité n'avait été faite par le passé<sup>170</sup>. L'imputation du licenciement à son orientation sexuelle suppose néanmoins que le procureur ait été au courant de l'homosexualité de Serena. Après son renvoi, le personnage disparaît de la série, de sorte que cette révélation semble plutôt relever d'un twist narratif final opportuniste visant à créer un choc plutôt que comme une réelle intrigue de coming out. Si l'on peut m'opposer que, dans un contexte hétéronormatif, toute révélation de l'homosexualité d'un personnage, même quand elle est extra-diégétique et ne s'adresse qu'au public, constitue une forme de coming out, il me semble que ces scènes ponctuelles, parce qu'elles ne problématisent ni l'identité *queer* ni sa mise au jour dans la diégèse, appartiennent au contraire aux récits « post-placard » théorisés par Becker<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> « Hardwired », S11E05, *Law & Order: Special Victims Unit*, NBC, première diffusion le 21 octobre 2009.

<sup>169</sup> « BD Wong on “cheap” *Law & Order* coming out », *Attitude* [En ligne], mis en ligne le 6 mars 2019, consulté le 8 mars 2022. URL : <https://attitude.co.uk/article/bd-wong-says-it-felt-cheap-when-his-law-order-svu-character-came-out/20446/>.

<sup>170</sup> « Ain't No Love », S15E13, *Law & Order*, NBC, première diffusion le 12 janvier 2005.

<sup>171</sup> BECKER, « Post-Closet Television », *art. cit.*

Le substantif « coming out », qui provient du verbe anglais « to come out », est entré dans le langage commun en français<sup>172</sup>, le plus souvent dans l'expression complète « faire son coming out ». On perd malheureusement dans la transposition française la valeur de la terminaison -ING qui indique en anglais une focalisation sur le processus, sur l'action à mesure qu'elle se déroule plutôt que sur une action définie dans le temps et isolée, comme le suggère l'usage du singulier dans la locution française. Pourtant, comme le rappelle la définition de Garnets et d'Augelli, il convient d'appréhender le coming out davantage comme une « séquence complexe d'évènements<sup>173</sup> », par lesquels un individu se reconnaît puis s'affirme comme *queer*, que comme un évènement unique. Si dans ses premières heures le coming out télévisuel se limite à quelques scènes isolées, contenues dans les bornes d'un épisode unique et performées par un personnage voué à disparaître sitôt le coming out accompli, il s'étend bientôt pour couvrir parfois plusieurs épisodes voire des saisons entières. Dans l'optique de rendre compte du processus de coming out dans toute la complexité que lui offre la forme sérielle, on s'intéressera donc non pas aux scènes ou aux épisodes de coming out mais plutôt aux arcs narratifs<sup>174</sup>, qu'on pourrait définir avec Michael Newman comme les trajectoires individuelles des personnages : « Arc is to character as plot is to story. Put slightly differently, arc is plot stated in terms of character. An arc is a character's journey from A through B, C, and D to E<sup>175</sup> ».

C'est cette perspective macroscopique qui préside à l'organisation de la base de données (présentée en annexe) créée pour le recensement et le traitement statistique des coming out qui constituent notre corpus : chaque entrée correspond à un personnage donné, pour lequel sont précisés ensuite, parmi d'autres informations, les numéros d'épisodes permettant la progression de l'arc vers son aboutissement, c'est-à-dire le plus souvent un ou plusieurs coming out et les conséquences immédiates de celui-ci sur les relations et la vie du personnage. Figurent dans la base de données l'ensemble des textes qui constituent le corpus principal de la thèse, c'est-à-dire tous les arcs narratifs de coming out diffusés entre 1997 et mars 2022 en prime-time à la télévision américaine et, depuis 2013, sur les plateformes de *streaming*.

---

<sup>172</sup> Pour un historique de l'adoption du terme « coming out » en français et les nuances de sens entre l'anglais et le français voir SAGUY, Abigail, STAMBOLIS-RUSTORFER, Michael, « How to Describe It? Why the Term "Coming-Out" Means Different Things in the US and France », *Sociological Forum*, vol. 29, n°4, 2014.

<sup>173</sup> Je traduis là « a complex sequence of events ». GARNETS, D'AUGELLI, « Empowering Lesbian and Gay Communities », *art. cit.*

<sup>174</sup> Michael Newman distingue trois unités narratives fondamentales dans les séries contemporaines : le *beat*, qu'il distingue de la scène de cinéma du fait des impératifs publicitaires et commerciaux auxquels l'unité répond, l'épisode, au sein duquel sont initiées puis dénouées une ou plusieurs intrigues, puis enfin l'arc narratif. NEWMAN, Michael Z., « From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative », *The Velvet Light Trap*, n°58, 2006.

<sup>175</sup> NEWMAN, « From Beats to Arcs », *art. cit.*, p. 24.

La borne chronologique de début correspond au coming out devant un public de 42 millions de personnes<sup>176</sup> d'Ellen Morgan (incarnée par Ellen DeGeneres, qui sort elle aussi du placard en 1997) dans la série éponyme (*Ellen*, ABC, 1994-1998). Il constitue le premier coming out d'un personnage principal d'une série diffusée en prime-time, et dont le retentissement est palpable à la fois dans les productions critiques et académiques autour de la série et dans les échos qu'il trouve jusque dans des séries contemporaines. Parce qu'il ouvre la voie à un traitement exponentiel de la question du coming out à la télévision américaine, le coming out d'Ellen nous semble donc être la pierre fondatrice de notre analyse. La borne chronologique de fin, quant à elle, correspond à une contrainte d'ordre technique : la fin de la rédaction de la présente thèse. Si ce travail a en effet été amorcé en 2017, il nous a semblé pertinent de chercher dans les fictions post-2016 les traces éventuelles de l'onde de choc causée par l'élection de Donald Trump, et du *backlash* LGBTQphobe qui s'est libéré durant sa présidence. Les séries les plus récentes du corpus, diffusées en 2022, résonnent de la polarisation encore accrue de la société américaine.

Si les *soap opera* diffusés en après-midi comportent bien leur lot de coming out mélodramatiques, j'ai néanmoins choisi de me limiter aux séries diffusées en prime-time, c'est-à-dire sur la tranche horaire 20h-23h, en raison du rayonnement culturel de ces programmes. Mittell affirme, en effet : « the wide reach of both prime time cable and network programming still makes it the most culturally prominent form of television<sup>177</sup> ». La multiplication des séries produites et diffusées sur les grandes plateformes de vidéo à la demande à l'impact culturel croissant, ainsi que la prolifération des intrigues de coming out sur ces plateformes, ont rendu absolument nécessaire l'intégration de ces arcs dans le corpus principal.

Dans son panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France, Séverine Barthes regrette que la plupart des études sur les séries s'appuient sur un corpus trop vaste, ce qui démontre à son sens au mieux une volonté de prouver la légitimité de la recherche sur les séries dans un travail titanesque, au pire une absence de problématisation du corpus<sup>178</sup>. Si j'ai fait le choix de tendre à l'exhaustivité dans le corpus principal, c'est essentiellement car la problématique l'imposait : puisqu'il s'agit en premier lieu de discuter l'affirmation de Becker selon laquelle la télévision serait entrée dans une phase post-placard, un recensement aussi exhaustif que possible des arcs narratifs de coming out à la fois sur les grands *networks*, sur les chaînes du câble et sur les plateformes de *streaming* était nécessaire. La grande diversité d'époques, de genres télévisuels et d'identités affirmées dans le coming out permet d'appréhender à la fois la complexité et la variété qui caractérise les arcs narratifs

---

<sup>176</sup>STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, *op. cit.*, p. 106..

<sup>177</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>178</sup> BARTHES, Séverine, « Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France », *art. cit.*

de coming out, souvent réduits à un trope éculé, et l'évolution de ces intrigues à l'aune des évolutions politiques, médiatiques et technologiques des deux dernières décennies. Il s'agit aussi de ne pas se livrer à une démarche évaluative en ne sélectionnant que des séries relevant de la « *Quality TV*<sup>179</sup> », mais bien au contraire de s'intéresser aux grandes tendances représentationnelles afin de mettre en lumière les idéologies et les significations paradoxales susceptibles d'émerger d'un programme en apparence peu complexe, voire de la contradiction entre plusieurs programmes traitant de la problématique du coming out. Les travaux menés sur les coming out télévisuels jusqu'alors me paraissent lacunaires en ce qu'il se focalisent le plus souvent sur un seul programme (ou au mieux quelques programmes choisis selon des critères qualitatifs), tirant des conclusions générales d'un échantillon qui ne saurait être représentatif. Si j'ai tenté, via un travail de veille au long de ces cinq dernières années, de tendre à l'exhaustivité, j'ai bien sûr conscience que certains arcs, certaines séries, ont pu échapper à ma vigilance. Il me semble néanmoins que l'étendue du corpus principal analysé permet de tirer des conclusions fortes que ne sauraient infirmer quelques exceptions.

Le corpus principal est complété par un corpus secondaire qui, quant à lui, ne vise pas à l'exhaustivité, mais sert à contextualiser nos analyses. Dans ce corpus secondaire figurent notamment une vingtaine d'arcs – mais il serait plus juste de parler d'épisodes ici, puisque le coming out y est toujours contenu dans les bornes d'un épisode unique – pré-*Ellen*, sélectionnés parmi les exemples recensés par Stephen Tropiano, s'étendant de la période 1967 à 1997, et recouvrant une large variété de genres (sitcoms, série dramatique, *medical drama*, *legal drama*) et de chaînes (du fait de la période choisie, les trois grands *networks* NBC, ABC et CBS sont proportionnellement plus représentées, mais le recensement inclut des arcs diffusés sur FOX et sur la chaîne du câble Showtime). Figurent également une quinzaine d'intrigues « post-placard », dans lesquels un personnage se révèle être gay au cours de la série sans que sa sexualité ne soit problématisée dans une intrigue de coming out. Ces arcs, de même que les épisodes de coming out diffusés avant *Ellen*, sont intégrés à la base de données présentée en annexe et différenciés visuellement du corpus principal par un code couleur permettant de les distinguer. Dans la lignée des tendances récentes des études *queer* de la télévision, on s'intéressera également à certaines séries qui ne présentent pas d'intrigue autour de la sexualité d'un personnage (voire qui ne présentent pas du tout de personnage LGBTQ) mais dont la logique narrative repose sur un mécanisme qui évoque la dialectique placard/coming out, parmi lesquelles on analysera tout particulièrement *Lost* (ABC, 2004-2010), *Dexter* (Showtime, 2006-2013) et *Batwoman* (The CW,

---

<sup>179</sup> Le terme « Quality TV » renvoie à un ensemble de programmes dont les qualités esthétiques et narratologiques les démarquent du reste de la production télévisuelle. Ces considérations sur les qualités intrinsèques au programme se redoublent par ailleurs de considérations sociologiques sur la supposée « qualité » du public de ces programmes en termes de classe sociale et de niveau d'éducation. Voir THOMPSON, *Television's Golden Age*, op. cit., pp. 13-16, McCABE, Janet, AKASS, Kim (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres : I.B. Tauris, 2007.

2019-). Enfin, on intégrera une poignée de films traitant en leur cœur de la question du coming out dans une perspective de comparaison susceptible de nous éclairer sur les spécificités télévisuelles et sérielles du trope : seront notamment évoqués *In & Out* (Frank Oz, 1997), *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999), *Love, Simon* (Greg Berlanti, 2018), *Alex Strangelove* (Craig Johnson, 2018) et *Happiest Season* (Cléa DuVall, 2020).

Cette thèse part ainsi d'un étonnement, d'une interrogation, face à ce qui constitue un paradoxe : d'une part, à partir des années 2000 et *a fortiori* dans les années 2010, se multiplient les annonces de la disparition du placard, de la récession du trope du coming out, et de l'avènement d'une ère « gay chic » puis « post-gay » qui rendrait éculé, voire caduc, l'exercice du coming out. De l'autre, le foisonnement éditorial, médiatique et télévisuel autour du sujet atteste de l'omniprésence du coming out non seulement dans la culture *queer* mais aussi dans la culture populaire à plus large échelle. La présente thèse se propose donc de prendre le contrepoint d'une affirmation de la télévision comme post-placard afin de s'interroger sur les raisons susceptibles d'expliquer la subsistance des intrigues de coming out sur le petit écran.

La première partie de ce travail s'attache à interroger conjointement la thèse d'une Amérique post-gay et celle d'une télévision post-placard, dans l'objectif de démontrer qu'en dépit des avancées légales, sociales et politiques d'une part, et de l'émergence de nouveaux récits et modes de représentation LGBTQ à la télévision d'autre part, la métaphore du placard et le rituel du coming out restent des mécanismes centraux à la compréhension, à l'organisation et aux représentations des identités et des sexualités dans la culture états-unienne contemporaine.

Le chapitre 1 propose de retracer l'histoire du coming out, de la genèse du terme dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à son acception contemporaine, dans le but de démontrer que le concept est consubstantiel à notre appréhension moderne des sexualités. On s'intéressera ainsi au contexte dans lequel la notion émerge, aux raisons susceptibles d'expliquer la cristallisation de la métaphore de la sortie du placard plutôt que d'une autre métaphore de la dissimulation et de la révélation, ainsi qu'aux conséquences idéologiques qui découlent de la compréhension binaire des sexualités consacrée dans la dialectique placard/coming out. Dans ce chapitre, il s'agira également d'étudier les contraintes politiques, juridiques et sociales qui expliquent et justifient, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à la fois le maintien des parois du placard, la nécessité pour les gays et lesbiennes de s'y réfugier, et l'émergence du coming out comme arme militante et politique, à la ville mais également à l'écran. On s'interrogera enfin sur la pertinence de la locution « post » appliquée à la question LGBTQ dès le début des années 2000, et relayée par la généralisation à la télévision de représentations célébrant la « normalisation »

de l'homosexualité. Il s'agira notamment, bien qu'on n'entende pas nier les progrès considérables en matière de droits et d'évolution des mentalités, de nuancer un recensement trop optimiste et linéaire des avancées significatives du début du XXI<sup>e</sup> siècle en rappelant d'abord la persistance des discriminations homophobes à l'encontre d'une partie au moins des personnes *queer*, et en analysant ensuite l'accroissement des violences LGBTphobes, parmi d'autres, dans un contexte de *hate speech* décomplexé sous la présidence Trump.

Le chapitre 2 s'intéresse plus frontalement à la télévision américaine, et entend contextualiser l'émergence et la cristallisation du trope du coming out dans une histoire plus large des représentations LGBTQ à l'écran, et plus particulièrement au petit écran, des années 1950 aux années 2020. En adoptant une perspective diachronique, j'entends proposer une chronologie de l'ère du placard, matérialisée par des représentations codées et timides de l'homosexualité, puis de la sortie du placard, symbolisée par une prolifération des intrigues de coming out, et enfin de sa fin annoncée. Il s'agit, par le biais de ce panorama, de réinscrire l'arc de coming out dans son contexte de production médiatique, en étudiant notamment les liens entre émergence d'un marché gay, évolutions technologiques du médium, bouleversements des stratégies marketing des chaînes, et sorties fracassantes du placard des personnages des fictions sérielles. Dans la dernière partie du chapitre, on soumettra à l'examen la thèse d'une disparition du coming out au petit écran en s'intéressant à l'émergence progressive voire à la généralisation d'autres récits susceptibles d'annoncer l'avènement d'une ère post-placard. Il s'agira alors de dessiner les contours de cette télévision dite post-placard afin de montrer que, si d'autres récits émergent, ils sont néanmoins circonscrits à certains personnages tandis que perdurent les histoires de coming out dans les séries contemporaines.

La deuxième partie de ce travail propose d'explorer un nouveau paradoxe : comment expliquer la persistance des arcs narratifs de coming out télévisuels alors même que la télévision elle-même défend volontiers dans ses programmes l'idée d'une Amérique progressive libérée de l'homophobie ? Comment les séries négocient-elles la contradiction entre l'affirmation d'une Amérique post-gay et le développement d'intrigues pourtant toujours axées sur les appréhensions et réticences à dire sa sexualité ? Comment tentent-elles de rendre le coming out nouveau, intéressant, alors même qu'elles affirment sa caducité ?

Le chapitre 3 entend rendre compte des évolutions des arcs de coming out dans les séries états-uniennes contemporaines. Dans le contexte des récentes évolutions sociales, politiques et juridiques sur les questions LGBTQ, le trope subit nécessairement des modifications : on s'intéressera donc aux déplacements parodiques, temporels et/ou géographiques et identitaires qui permettent à la télévision de réactualiser l'exercice. Si cet élargissement de la focale procède de raisons

narratologiques et commerciales, il permet néanmoins de donner corps et voix aux cheminements identitaires singuliers de personnages longtemps absents des écrans, à commencer par les personnes *queer* racisées, et de réinterroger de manière réflexive ce que le coming out continue de représenter pour des pans entiers de la population américaine.

Le chapitre 4 s'intéresse plus avant à la malléabilité du concept, entendu dans son sens large comme révélation de tout secret concernant l'identité et susceptible d'être perçu comme honteux. On étudiera notamment comment le coming out, appréhendé comme une modalité d'énonciation des secrets propres à une époque, permet de prendre le pouls d'une Amérique rythmée par des temps forts marqués du sceau des scandales et secrets sexuels, de la crise du SIDA, qui sort violemment du placard nombre de gays dans les années 1980, au scandale de l'affaire Weinstein et des révélations post-#MeToo dès 2017, en passant par la liaison adultérine et inavouable du président Bill Clinton et de Monica Lewinski au milieu des années 1990. La réactualisation du trope, sa réadaptation aux angoisses et interrogations propres à chaque époque réaffirme la force individuelle mais aussi collective du coming out, véritable outil de libération et d'*empowerment*<sup>180</sup> de communautés longtemps réduites au silence et à la honte. La deuxième partie du chapitre s'intéresse aux effets produits par ces réactualisations du trope et plus largement par la répétition sérielle, qu'elle soit intra-diégétique, intertextuelle ou extra-diégétique, de coming out littéraux ou métaphoriques.

La troisième partie de la thèse propose une exploration des enjeux esthétiques et politiques des mises en scène du coming out dans une approche générique. Il s'agit alors de se détacher de considérations d'ordre quantitatif portant sur le contenu (qui fait son coming out ? quels sont les secrets qui sont révélés dans le coming out ?) pour s'intéresser aux idéologies et aux significations transmises dans les dialogues et les choix de mise en scène, à travers des analyses textuelles et filmiques. On entend trouver dans la richesse des interprétations et dans la diversité des représentations une explication supplémentaire de la popularité du coming out à la télévision américaine.

Le chapitre 5 s'intéresse aux coming out dans les séries comiques, historiquement lieu privilégié de l'introduction de sujets et thématiques protant à controverses. On s'intéressera notamment aux raisons qui expliquent que le coming out voit d'abord le jour dans les sitcoms, en s'interrogeant notamment sur la manière dont le coming out, révélation d'une identité *queer* dans un format défini

---

<sup>180</sup> Le terme « empowerment » désigne une « démarche d'autoréalisation et d'émancipation des individus, de reconnaissance des groupes ou des communautés ». Je fais le choix ici de ne pas traduire le terme, parfois traduit par « pouvoir d'agir », « autonomisation », « émancipation ». Comme le soulignent Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener dans l'ouvrage qu'elles ont consacré à cette notion, les traductions les plus communément proposées ne permettent pas de rendre compte de l'articulation à laquelle l'*empowerment* procède entre pouvoir et processus par lequel ce pouvoir est acquis. BACQUÉ, Marie-Hélène, et BIEWENER, Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris : La Découverte, 2013, p. 6.

par des règles rigoureuses, peut introduire du « trouble dans le genre », entendu à la fois dans le sens anglophone de *gender* et de *genre*.

Le chapitre 6 propose quant à lui une exploration de la complexité offerte par les intrigues de coming out des séries dramatiques, de leurs représentations littérales du placard à la mise en scène de l'expérience de celui ou celle qui l'habite. On s'intéressera, dans une perspective épistémologique qui emprunte à Sedgwick, à la manière dont ces séries reflètent mais surtout produisent des savoirs situés sur la sexualité et le genre. On se penchera sur la tension entre l'obsessionnelle « volonté de savoir » des personnages hétérosexuels, qui menace à tout instant d'enfoncer la porte du placard, et l'émergence d'une épistémologie *queer* qui se révèle dans les négociations habiles de l'espace liminal du placard et dans les silences que seuls d'autres personnes *queer* sont susceptibles de lire. On s'intéressera enfin à la manière dont la dialectique placard/coming out contamine la narration des séries dramatiques pour s'étendre à tout secret susceptible, par sa révélation, de produire du récit.

La quatrième et dernière partie de la thèse s'intéresse enfin à l'adéquation entre forme sérielle, médium télévisuel et arcs de coming out, dans une perspective qui prendra en compte à la fois la spécificité de la forme, celle du médium, et celle du contexte historique et militant comme autant de façons d'expliquer l'émergence puis la généralisation du trope de coming out comme mode de représentation privilégié des identités LGBTQ à la télévision (tous genres confondus) au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.

Le chapitre 7 entend explorer la convergence entre la forme sérielle et le dispositif du coming out, afin d'étudier la manière dont la série, plus que d'autres formats fictionnels, sert l'intrigue de coming out en permettant de le déployer et d'en complexifier l'apparente linéarité, mais aussi comment, réciproquement, l'arc narratif sert les intérêts de la série, à la fois par les opportunités narratologiques et dramaturgiques qu'il offre, et à la fois en ce qu'il permet au médium l'adoption d'une posture progressiste perceptible dans le discours métaréflexif proposé par la télévision.

Le chapitre 8 propose enfin d'interroger l'affirmation télévisuelle d'un progressisme des arcs narratifs de coming out en confrontant les critiques *queer* du coming out comme outil assimilationniste dépolitisé à l'enthousiasme des publics *queer* pour ces mêmes intrigues. On s'intéressera aux tropes alternatifs de la représentation LGBTQ à la télévision, mais aussi à la manière dont les arcs narratifs de coming out des séries ultra-contemporaines proposent une interrogation ciblée, et à l'occasion politique, du militantisme LGBTQ actuel, entre politiques identitaires et critiques radicales *queer*.



## Partie 1 : Une télévision post-placard ?

Dans les premières pages de son ouvrage *The Tolerance Trap: How God, Genes and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality* (2014), Suzanna Danuta Walters avance la théorie suivante :

Most gays and their allies believe that access to marriage and the military are the brass ring of gay rights and that once we have achieved these goals we will have moved **into a post-gay America**. Most gays and their allies believe that gays are “born that way” and that proving biological immutability is the key to winning over reluctant heterosexuals and gaining civil rights. **Most gays and their allies believe that the closet is largely a thing of the past** and that we have entered a new era of sexual ease and fluidity. Most gays and their allies think that we have essentially won the culture wars and that gay visibility in popular culture is a sign of substantive gay progress. (...) These people are wrong<sup>181</sup>.

Un an après la publication de l'ouvrage, le 26 juin 2015, la Cour suprême statue sur le mariage pour tous.tes (*Obergefell v. Hodges*) et autorise les couples de même sexe à s'unir sur l'ensemble du territoire. Cette décision historique signe-t-elle l'avènement d'une ère post-gay, caractérisée par une disparition de la nécessité du placard, par une normalisation de l'homosexualité dans la société américaine ? L'homosexualité est-elle alors devenue banale ? Sa révélation ou sa dissimulation ne sont-elles plus un enjeu, au XXI<sup>e</sup> siècle, pour ceux qui la vivent et ceux qui la côtoient ?

Plusieurs études en sciences sociales tendent à démontrer la disparition progressive du placard à partir du début des années 2000. Dans *Beyond the Closet*<sup>182</sup> (2002), le sociologue Steven Seidman explique que de nombreux individus ne perçoivent plus le placard et le coming out comme des éléments définitionnels de leur identité et de leur expérience<sup>183</sup>. Dans son ouvrage *The New Gay Teenager* (2005), le psychologue Ritch C. Savin-Williams explique que le terme « gay » ne fonctionne plus comme une catégorie effective dans le processus d'identification des adolescents<sup>184</sup>. Ce discours est également relayé par la presse. Ainsi dans le *Boston Globe*, en 2007, Alison Lobron décrit comment les adolescents qui choisissent de dévoiler leur homosexualité à leurs camarades ne souffrent plus discriminations et stigmatisations qui accompagnaient la révélation d'une identité *queer* quelques

---

<sup>181</sup> Je souligne. WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.*, p. 2.

<sup>182</sup> SEIDMAN, Steven, *Beyond the Closet*, New York ; Londres : Routledge, 2002.

<sup>183</sup> GUITTAR, Nicholas A., *Coming Out: The New Dynamics*, Boulder, Colorado : First Forum Press, Lynne Rienner Publishers, Inc., 2014, p. 8.

<sup>184</sup> SAVIN-WILLIAMS, Ritch C., *The New Gay Teenager*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2005, p. 1.

générations plus tôt<sup>185</sup>. Dès 2001, dans un article éloquent intitulé « They're Here, They're Queer, We're Used to It », Simon Dumenco affirme que pour les gays de New York, la porte du placard est désormais dégonflée (« *entirely off its hinges* »), et précise que les banlieues de New York et du New Jersey ne sont pas en reste dans la course à la tolérance<sup>186</sup>. Ce discours émerge aussi, de manière plus surprenante peut-être, au sein du milieu académique et universitaire queer<sup>187</sup>, qui célèbre alors une plus grande fluidité des identités, une variété de comportements et de styles libérés des injonctions de genre et de l'hétéronorme<sup>188</sup>.

On peut légitimement s'attendre à ce que cette normalisation apparente de l'homosexualité dans la société américaine se ressente dans sa culture. Si l'homosexualité est devenue banale, il devient inutile, voire démodé, de la problématiser à l'écran. Dans un chapitre de l'ouvrage *Queer TV: Theories, Histories, Politics*<sup>189</sup> (2009), Ron Becker s'intéresse à la représentation de l'homosexualité (en particulier masculine, la représentation des lesbiennes accusant toujours un retard par rapport aux hommes gays) à la télévision américaine dans une ère dite post-gay :

As important as *how* gay men have been represented is the seemingly unproblematic presence of openly gay men and gay male characters on TV. In the mid-1990s, the debate over whether gays should be seen on American television was a highly charged political issue. Since the late 1990s, however, gay men (and perhaps to a lesser extent lesbians) have been integrated into the landscape of US television with little fanfare and perhaps even less resistance. (...) Also noteworthy is the fact that most of these gay men are openly gay; they are rarely caught up in the kind of closeted or coming out narrative that defined much of the gay-themed programming from previous eras. Being openly gay is often the starting point for their stories, not the end point. As a result, the presence of openly gay men on television has become virtually banal<sup>190</sup>.

Becker liste, par la suite, de nombreux titres de séries et de programmes qui présentent des personnages LGBTQ la découverte de l'orientation sexuelle desquels n'est pas problématisée dans le texte. Il semblerait alors, en effet, que la télévision, imitant la société (ou serait-ce l'inverse ?), soit entrée dans une phase post-gay. Post-placard, également, puisque comme Becker le souligne, beaucoup de ces personnages sont ouvertement gays. Ils échappent alors au récit éculé du coming out qui caractérisait les décennies précédentes, tandis que les arcs narratifs s'orientent vers ce que Becker

---

<sup>185</sup> LOBRON, Alison, « Easy Out », *The Boston Globe* [En ligne], mis en ligne le 11 novembre 2007, consulté le 3 avril 2020. URL : [http://archive.boston.com/bostonglobe/magazine/articles/2007/11/11/easy\\_out/](http://archive.boston.com/bostonglobe/magazine/articles/2007/11/11/easy_out/).

<sup>186</sup> DUMENCO, Simon, « They're Here, They're Queer, We're Used to It », *New York*, mis en ligne le 5 mars 2001, consulté le 3 avril 2020. URL : <https://nymag.com/nymetro/urban/gay/features/4432/>. Il reconnaît néanmoins quelques lignes plus bas, de manière paradoxale : « so many gays are still in the closet at work and 29 percent of gays aren't out to their families ».

<sup>187</sup> Walters cite notamment HALBERSTAM Jack, *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston : Beacon Press, 2012. Voir WALTERS. *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>188</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>189</sup> DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV*, *op. cit.*

<sup>190</sup> BECKER, « Guy Love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », *chap. cit.*, p. 126.

nomme des récits post-placard (« post-closet TV narratives<sup>191</sup> »). Cinq ans plus tard, Walters avance à son tour que la production télévisuelle a, au moins en partie, dépassé l'intrigue du coming out, comme l'illustre selon elle le passage de *Ellen* à *Modern Family* (ABC, 2009-). Alors qu'en 1997 le coming out d'Ellen dans la série éponyme secoue le pays, en 2009, lorsque l'Amérique rencontre Mitch et Cameron, le couple de même sexe de *Modern Family*, leur homosexualité est établie d'entrée de jeu. Le même procédé est à l'œuvre dans *True Blood* (HBO, 2008-2014), *Happy Endings* (ABC, 2011-2013), mais aussi *Brothers and Sisters* (ABC, 2006-2011), pour ne citer que quelques exemples<sup>192</sup>.

On ne manque donc pas, semble-t-il, de références quand il s'agit de citer des arcs et intrigues qui s'écartent effectivement du coming out pour présenter des récits télévisuels post-placard. Notre première partie propose néanmoins d'interroger à la fois l'affirmation d'une Amérique post-gay et l'idée, formulée chez Becker et Walters, que la télévision contemporaine s'est vraiment affranchie de l'intrigue du coming out, et qu'elle ne problématise plus l'homosexualité de ces personnages.

Il s'agit ainsi d'étudier les arcs de coming out sériels à l'aune du contexte historique, politique, social, mais aussi représentationnel dans lequel ils s'inscrivent. Le premier chapitre propose donc de retracer la genèse et les évolutions du concept (et de son corolaire, le placard) dans l'Amérique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, afin de mettre en lumière la centralité de la métaphore du coming out dans notre compréhension contemporaine des sexualités, mais aussi de montrer que le concept reste opérant et ce malgré les avancées politiques, juridiques et sociales gagnées par les personnes LGBTQ depuis les cinquante dernières années. Le deuxième chapitre propose, dans une même perspective historique, de procéder à une histoire du coming out télévisuel, de son apparition à sa cristallisation, et d'explorer la piste d'une disparition du trope au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>191</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>192</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.* pp. 37-38.



## Chapitre 1 : L'Amérique et le placard

L'idée d'une Amérique post-placard repose sur l'existence d'une rupture entre une ancienne Amérique, intolérante mais révolue, dans laquelle l'enfermement dans le placard était nécessaire et légitime, et une Amérique contemporaine plus ouverte, qui annule de fait l'utilité du placard. Dans ce premier chapitre, il s'agira de s'intéresser dans un premier temps à l'apparition de la métaphore du placard et de la pratique du coming out, étudiées dans le contexte d'une Amérique qui condamne l'homosexualité. Dans un second temps, nous étudierons les évolutions qui ont pu pousser certains commentateurs à déclarer l'Amérique post-placard, avant de nous interroger sur la pertinence d'une telle affirmation.

### I. Apparition et développement du placard et du coming out.

Bien que la métaphore du placard soit devenue centrale dans notre manière de conceptualiser l'homosexualité en Occident, elle découle en réalité de catégorisations relativement récentes, comme l'ont montré les travaux d'historiens culturels du XX<sup>e</sup> siècle tels que George Chauncey<sup>193</sup>. Les termes de placard et de coming out recouvrent des réalités différentes selon les époques et les contextes dans lesquels ils sont utilisés. Nous entreprenons ici de retracer leur apparition et l'évolution de leurs usages.

#### I. 1. Sortir de l'isolement, entrer dans le monde

Si on considère aujourd'hui le coming out et le placard comme intimement liés (lorsque qu'on fait son coming out, on sort du placard<sup>194</sup>), le coming out n'a à l'origine aucun rapport avec le dévoilement d'une identité préexistante masquée aux yeux de tous. Initialement, comme Chauncey l'explique, on ne sort pas (« come out ») d'un placard. Le coming out réfère, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'entrée d'un homme gay dans la société, souvent à l'occasion de bals *drag* organisés à New York mais aussi Chicago, la Nouvelle Orléans, Baltimore et dans d'autres grands centres urbains aux États-Unis. Le terme est emprunté dans un jeu *camp* par rapport aux bals de débutantes, qui marquent l'entrée des jeunes

---

<sup>193</sup> CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*

<sup>194</sup> Si l'expression existe en français, l'anglais, duquel le terme « coming out » provient, rend mieux la dépendance des deux termes dans l'expression : « to come out of the closet ».

filles dans la bonne société. Par parenté, le coming out des jeunes gays et lesbiennes ne désigne donc pas originellement une sortie du placard, mais bien une entrée dans le monde (« coming out *into the gay world*<sup>195</sup> ») et s'apparente à un rite d'initiation.

Le terme renvoie alors à un processus éminemment (homo)social<sup>196</sup>, puisqu'il marque l'entrée d'un individu dans la communauté homosexuelle. Cette dimension sociale apparaît également dans l'usage, qui veut qu'un membre de la communauté introduise le nouveau venu. Avant la guerre, on parle d'ailleurs plutôt d'être « amené » dans le monde (« being brought out »), une formulation qui souligne le rôle de l'initiateur. Cette dimension est progressivement perdue dans les années 1940, à partir desquelles on considère que ce sont les circonstances ou le destin qui jouent le rôle d'agent initiateur.

Si l'on s'imagine souvent la vie des gays et lesbiennes d'avant-guerre comme une vie d'isolement dans un placard qui les aurait maintenus à l'écart de la société et forcés à la dissimulation permanente de leur sexualité, Chauncey dépeint au contraire le portrait d'une sociabilité homosexuelle bouillonnante dans le New York d'avant-guerre, dans laquelle le monde gay était non seulement bien visible, mais intégré au monde hétérosexuel<sup>197</sup>. Alors qu'on a longtemps considéré que le monde et la culture gays étaient nés quasiment *ex nihilo* après les émeutes de Stonewall en 1969, plusieurs travaux d'historiens<sup>198</sup> ont montré qu'il existait déjà, dès les années 1920, une communauté gay dans les grands centres urbains aux États-Unis. C'est dans cette communauté que se développent et s'inscrivent, en premier lieu, les pratiques de coming out. Les jeunes gays et lesbiennes entrent alors dans des espaces de visibilité homosexuelle mais aussi hétérosexuelle, puisque les bals *drag* du début du siècle pouvaient rassembler plusieurs centaines de spectateur.ice.s gays, lesbiennes et hétérosexuel.le.s venu.e.s admirer les costumes et danses des participant.e.s<sup>199</sup>.

À partir des années 1950, le terme « coming out » revêt un sens nouveau. On l'utilise désormais souvent, au sein du monde gay, pour faire référence à sa première expérience sexuelle<sup>200</sup>. Il faut attendre les années 1970 pour que le terme recouvre la signification qui nous est la plus familière aujourd'hui. Le terme renvoie alors le plus souvent à l'annonce de son homosexualité à sa famille et ses amis hétérosexuels. Ainsi, Chauncey écrit : « the critical audience to which one came out had shifted from the gay world to the straight world<sup>201</sup> ». Selon une entrée rédigée par Rachel Wexelbaum

---

<sup>195</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.* p. 7.

<sup>196</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>197</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>198</sup> On peut notamment citer D'EMILIO et FREEDMAN, *Intimate Matters*, *op. cit.*

<sup>199</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>200</sup> HUMPHREYS, Laud, *Out of the Closets: The Sociology of Homosexual Liberation*, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1972 ; JAY, Karla, et YOUNG, Allen (dir.), *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, New York : New York University Press, 1992 (1972), cités dans ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>201</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 8.

dans *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States*, l'acceptation contemporaine du terme apparaît à la fin des années 1960, et est propagé, si ce n'est inventé, par le *Gay Liberation Front* (GLF) qui enjoint alors les clients des bars gays à sortir du placard<sup>202</sup>. Ce changement d'investissement sémantique laisse apparaître une dimension militante inexistante jusqu'alors. De la même manière, pour Walters, le récit de coming out émerge dans un contexte post-Stonewall<sup>203</sup>. Elle note :

Coming out as a representational form — as a genre and a tellable tale — really only emerges with the development of a movement for which coming-out has salience. For example, the spate of coming out films in the post-Stonewall period is predicated on that « post-» — on the assertion of a gay and lesbian identity as distinct, as narratively interesting, as a story to be told<sup>204</sup>.

Si le coming out existe avant Stonewall, pour Walters, il n'est pas encore une histoire digne d'être racontée — « a tellable tale ». Il n'acquiert donc son acceptation et sa valeur de récit contemporaines qu'au début des années 1970, vingt ans seulement avant les premières séries de notre corpus.

Le deuxième élément mis en évidence par la citation de Walters, et sur lequel il convient de réfléchir, est que le coming out tel qu'on l'entend à partir des années 1960 suppose l'existence d'identités gay et lesbienne distinctes de l'identité hétérosexuelle. Pour pouvoir faire son coming out, il faut d'abord qu'un ou plusieurs éléments de nos pratiques soient envisagés comme des marqueurs d'une identité qui dévierait de la norme que constituerait l'hétérosexualité. Or, à l'instar des métaphores du coming out et du placard, les identités que ceux-ci sont censés dévoiler ou dissimuler sont des conceptions relativement nouvelles. Chauncey note ainsi le caractère arbitraire du choix du genre du partenaire comme marqueur identitaire :

The belief that one's sexuality is centrally defined by one's homosexuality or heterosexuality is hegemonic in contemporary culture: it is so fundamental to the way people think about the world that it is taken for granted, assumed to be natural and timeless, and needs no defense<sup>205</sup>.

Or, l'enjeu du travail de Chauncey et d'autres historiens culturels<sup>206</sup> est de mettre en lumière le caractère construit des identités sexuelles<sup>207</sup>, établies à partir d'un réseau de discours cléricaux, médicaux et légaux.

---

<sup>202</sup> WEXELBAUM, Rachel, « Coming Out Narratives, Gay Males », in NELSON, Emmanuel S., *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States*, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford : ABC-CLIO, 2009, p. 144.

<sup>203</sup> Voir aussi D'EMILIO, FREEDMAN, *Intimate Matters*, *op. cit.*

<sup>204</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>205</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>206</sup> Voir notamment les travaux fondateurs de SMITH-ROSENBERG Carol, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1985 ; D'EMILIO, FREEDMAN, *Intimate Matters*,

Les réalités que désignent aujourd'hui les termes « homosexuel » et « hétérosexuel » ne sont en effet fixées qu'à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Si on trouve dans la littérature le terme « homosexuel » dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>208</sup>, il n'est initialement utilisé que pour des hommes qui présentent une inversion générale des normes de genre, c'est-à-dire, qui revêtent des comportements et des attitudes qu'on considère propres au féminin. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un homme qui présente les attributs de la masculinité traditionnelle mais qui entretient des relations sexuelles avec des hommes efféminés (les *fairies*, selon la catégorisation de l'époque, terme justement utilisé pour mettre l'accent sur la féminité<sup>209</sup>) n'est donc pas considéré comme « homosexuel<sup>210</sup> ». Au début des années 1970, les catégorisations ont suffisamment changé pour que le même homme soit perçu comme incapable de reconnaître ou d'accepter sa « vraie nature<sup>211</sup> ». Pour que de mêmes pratiques signifient, à quelques décennies d'écart seulement, deux marqueurs identitaires différents, il a fallu que s'opère un changement paradigmatique de la figure de l'homosexuel.

Comme le souligne David Halperin, lui-même grandement influencé par les écrits de Chauncey, c'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que s'opère la cristallisation d'un discours qui fait du genre du partenaire choisi la ligne de démarcation entre des identités sexuelles distinctes. Comme il le souligne dans *One Hundred Years of Homosexuality*<sup>212</sup>, la préférence sexuelle pour une personne de même sexe n'était jusqu'alors qu'un élément d'un ensemble de pratiques et d'attitudes non-conformes aux normes de genre établies. Ainsi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne distingue pas l'attirance pour une personne de même sexe d'autres formes de variation ou déviation à la norme, telles l'adoption de codes vestimentaires du genre opposé<sup>213</sup>, ou, comme le remarque Halperin avec humour, l'aspiration politique ou professionnelle chez une femme, ou l'affection trop prononcée pour les chats chez un homme, vues

---

*op. cit.* ; WEEKS, *Sex, Politics, and Society*, *op. cit.* ; FADERMAN, *Odd Girls and Twilight Lovers*, *op. cit.* ; et KATZ, *The Invention of Heterosexuality*, *op. cit.*

<sup>207</sup> BOURCIER, Sam, *Queer zones*, vol. 1 *Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Éditions Amsterdam, 2011, p. 138. Ces historiens s'inscrivent dans la lignée des travaux fondateurs de MCINTOSH Mary, « The Homosexual Role », *Social Problems* n°16, 1968, pp. 182–193 ; et FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

<sup>208</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistémologie du placard*, traduit de l'anglais et préfacé par Maxime CERVILLE, Paris : Éditions Amsterdam, 2008, p. 23-24. Sedgwick s'appuie sur les travaux de Michel Foucault, qui recherche dans *Histoire de la sexualité* à retracer le changement paradigmatique qui mène à notre acception contemporaine de l'homosexualité. Foucault date la naissance de l'homosexualité « telle que nous la connaissons aujourd'hui » en 1870. Voir SEDGWICK, *Epistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>209</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>212</sup> HALPERIN, *One Hundred Years of Homosexuality*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>213</sup> Une pratique que la loi qualifie alors de *cross-dressing*, déjà en vogue avant la guerre de Sécession ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, pp. 20-27.

comme autant de symptômes d'une condition pathologique déviante<sup>214</sup>. Sedgwick relève elle aussi l'imposante taxinomie des sexualités établie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par Freud, et liste nombre de pratiques ou déviations à la norme qui auraient pu être retenues pour définir et circonscrire différentes identités sexuelles<sup>215</sup>.

Si l'attribution de la paternité et la date exacte de l'apparition du terme « homosexuel » semblent être discutées<sup>216</sup>, il n'en reste pas moins qu'on assiste durant la première partie du XX<sup>e</sup> siècle à un foisonnement de discours médicaux, légaux et institutionnels, visant à nommer et catégoriser une sexualité qui articule à la fois identité de genre et choix d'objet, et qui donne naissance aux concepts d'homosexualité et d'hétérosexualité tels qu'on les connaît aujourd'hui<sup>217</sup>. De nombreuses études, dont celle de Michel Foucault, trouvent dans ces discours la cause du changement de paradigme évoqué plus haut.

Le terme « homosexuel » apparaît pour la première fois dans la langue anglaise en 1892 sous la plume de Charles Gilbert Chaddock, dans une traduction de *Psychopathia Sexualis*, manuel médical établi par le proto-sexologue et psychiatre allemand Richard von Krafft-Ebing en 1886<sup>218</sup>. Néanmoins, sous la plume de Krafft-Ebing, le terme « homosexuel » renvoie à une inversion des normes de genre plutôt qu'au genre du partenaire choisi. On l'utilise de manière interchangeable avec le désormais désuet « inverti » (« invert »). En 1900, Les travaux de Havelock Ellis reprennent et diffusent les conclusions de Krafft-Ebing sur l'« inversion sexuelle<sup>219</sup> ». On trouve bien sous la plume des sexologues américains, simplifiant les travaux de leurs homologues européens, un rapprochement entre inversion sexuelle et tendance homoérotique dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>220</sup>, cependant il faut attendre la fin de la Première

---

<sup>214</sup> HALPERIN, *One Hundred Years of Homosexuality*, op. cit., p. 16.

<sup>215</sup> SEDGWICK, *Epistémologie du Placard*, op. cit., p. 30.

<sup>216</sup> Ainsi Foucault renvoie à un article de Westphal daté de 1870 sur les « sensations sexuelles contraires » (WESTPHAL, « Contrary Sexual Feeling », *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, vol. 2, Berlin, 1870), FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, p. 59. Wexelbaum renvoie, elle, à Karl-Maua Kertbeny, un auteur hongrois, qui aurait utilisé le terme dans ses correspondances privées dès 1869, voir WEXELBAUM, Rachel, « Coming Out Narratives, Gay Males », art. cit., pp. 143-146. Halperin attribue la paternité du terme à Krafft-Ebing (KRAFFT-EBING, Richard Von, *Psychopathia Sexualis*, Munich : Matthes & Seitz, 1993 (1886)), voir HALPERIN, *One Hundred Years of Homosexuality*, op. cit., p. 15.

<sup>217</sup> Eve Sedgwick met à juste titre en garde contre des lectures trop simplistes qui résument « l'homosexualité telle que nous la connaissons aujourd'hui » à un bloc monolithique qui ne rend pas compte de la diversité des points d'identification et des pratiques (voir SEDGWICK, *Epistémologie du placard*, op. cit., p. 63). Je fais ici recours à ce terme pour des raisons de concision, sans ignorer pour autant les remarques de Sedgwick, que j'aurai l'occasion d'explorer plus en détail dans une partie ultérieure.

<sup>218</sup> HALPERIN, *One Hundred Years of Homosexuality*, op. cit., p. 15.

<sup>219</sup> ELLIS, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 2, *Sexual inversion*, Philadelphia, F.A. Davis Co., 1901-1928.

<sup>220</sup> « Dr. George Beard wrote in 1884 that when people's "sex is perverted, they hate the opposite sex and love their own; men become women and women men, in their tastes, conduct, character, feelings and behavior. », BEARD, George, *Sexual Neurasthenia*, New York : E.B. Treat, 1884, p. 106-107, cité dans ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 22.

Guerre mondiale, qui avait multiplié les possibilités et les espaces d'intimité entre hommes, pour voir s'accroître des craintes liées plus particulièrement à l'homoérotisme<sup>221</sup>. Le succès des théories freudiennes, popularisées aux États-Unis dans les années 1910, fait entrer dans l'imaginaire commun l'idée de l'« homosexualité » comme attraction pour une personne de même sexe<sup>222</sup>. En effet Freud introduit la notion d'orientation sexuelle comme constitutive de l'identité d'une personne. Le développement normal de l'orientation sexuelle mènerait à l'hétérosexualité, tandis que l'« homosexualité » serait le fruit d'un développement émotionnel et sexuel anormal, interrompu (« arrested ») qui mènerait l'individu à une orientation « perverse », dont la forme la plus commune serait l'homosexualité<sup>223</sup>. Cette orientation anormale, pathologique, pourrait alors être traitée<sup>224</sup>.

La multiplication de discours médicaux portant sur une dérogation aux normes sexuelles et de genre découle d'inquiétudes sociales croissantes autour de ces mêmes normes, menacées de déséquilibre par les événements et préoccupations de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>225</sup>. En effet la Première Guerre mondiale offre aux femmes plus d'opportunités sociales et économiques en dehors de l'espace domestique et donne de la force à un mouvement féministe en plein essor. La Seconde Guerre mondiale reproduit cet ébranlement des normes en mobilisant les femmes hors du foyer. Ce bouleversement contribue en retour, dans un souci de contrôle, à un renforcement des démarcations et des rôles genrés. Au sortir de la guerre, quatre millions de femmes perdent leur emploi, et on assiste au développement d'un culte de la domesticité<sup>226</sup> sans précédent, soutenu par des campagnes de publicité qui célèbrent l'image traditionnelle de la femme au foyer et des rôles de genre stricts. D'autres facteurs rentrent également en jeu au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment l'industrialisation croissante de la société américaine, ainsi que le développement d'une société de loisirs faisant peser la menace d'un potentiel amollissement<sup>227</sup> de la masculinité, du moins pour la classe moyenne. Si la déstabilisation des lignes de genre provoquée par ces événements historiques mène pour les femmes

---

<sup>221</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 37.

<sup>222</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>223</sup> *Ibid.* Eskeridge cite ici FREUD, Sigmund, *Three Essays on Sexuality*, Londres : Verso, 2017 (1905) et « The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman » (1960), reproduit dans FREUD, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres : Vintage, 2001 (1966).

<sup>224</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 50.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>226</sup> L'historienne Elaine Tyler May parle de la période comme d'un « endiguement domestique » (*domestic containment*), en référence à la stratégie de politique étrangère adoptée par les États-Unis visant à stopper l'extension de la zone d'influence soviétique au début de la Guerre Froide. On envisage alors la maison comme un espace où les angoisses et aspirations de l'après-guerre peuvent être apprivoisées et contenues. Voir MAY, Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York : Basic Books, 1998, pp. 1-14.

<sup>227</sup> Ces menaces mettent alors en danger les distinctions binaires sur lesquelles s'appuient la construction de genre entre masculin et féminin : « entre fort et faible, grand et petit, lourd et léger, gros et maigre, tendu et relâché, *hard* et *soft*, etc. », BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 2002 (1998), p. 166.

à un culte de la domesticité, son pendant masculin se manifeste dans un culte de la virilité – soit un durcissement de la masculinité hégémonique – documenté par Chauncey<sup>228</sup>.

Les concepts de perversion et d'inversion sexuelle font alors écho aux angoisses des hommes comme des femmes quant aux lignes mouvantes du genre, et à la remise en cause de rôles stables pour chacun. Ainsi l'homosexualité, en tant que concept, naît au début du XX<sup>e</sup> siècle comme classification scientifique mais surtout comme catégorie sociale distincte qui vient répondre à un besoin de contrôle face à des anxiétés particulières<sup>229</sup>.

La période marque également l'avènement de campagnes de protection des enfants, dont on craint qu'ils soient victimes d'adultes pervers. Il devient urgent d'identifier les potentiels prédateurs : la société et la loi s'empressent de représenter l'homosexuel comme un agresseur d'enfant (alors même que, comme William Eskeridge le rappelle, la plupart des agressions sexuelles sur enfant étaient le fait d'hommes hétérosexuels sur des petites filles<sup>230</sup>). Cette focalisation sur la figure de l'homosexuel donne à la police mais aussi aux médecins, à la famille et même à de parfaits inconnus, le pouvoir de surveiller et contrôler les homosexuels présumés.

On voit alors apparaître, comme le souligne Foucault, une « chasse nouvelle aux sexualités périphériques<sup>231</sup> », qui se manifeste, dans le discours, par l'apparition de catégories de personnes que la population voit d'un mauvais œil. Eskeridge en dresse une liste non exhaustive : « the sodomite, the sexual invert, the homosexual – who fit into yet broader stigmatized groups- the heretic, the degenerate, the psychopath<sup>232</sup> ». Bien que cette traque ne révèle en rien l'apparition de nouvelles pratiques – puisque celles-ci existaient bien avant qu'on ne les nomme en droit ou en psychiatrie – la manière dont on en parle évolue au tournant du XX<sup>e</sup> siècle pour les constituer en marqueurs d'une identité distincte. Alors que le discours de régulation des sexualités avait jusque-là émané de l'institution religieuse, ce rôle est transféré à la fin du XX<sup>e</sup> siècle à la médecine, qui s'intéresse d'abord à l'« inversion sexuelle », puis s'attache à circonscrire les lignes d'une orientation sexuelle déviante<sup>233</sup>. Se développe alors un discours essentialisant autour des pratiques sexuelles qui fait de l'acte un marqueur caractéristique de l'individu. Jeremiah Garretson résume ce changement de paradigme sous la formule suivante : « A homosexual act, which had been considered a short-term moral lapse, had

---

<sup>228</sup> CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, « Chapter 4: The Forging of Queer Identities and the Emergence of Heterosexuality in Middle-Class Culture », pp. 99-127.

<sup>229</sup> MCINTOSH, Mary, « The Homosexual Role », dans STEIN Edward (dir.), *Forms of Desire*, New York : Garland Publishing, Inc., 1990, p. 27-28 (première publication *Social Problems*, 1968, *art. cit.*).

<sup>230</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.* p. 4.

<sup>231</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *op. cit.*, p. 59.

<sup>232</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, p. 18.

<sup>233</sup> *Ibid.*

now morphed conceptually into evidence of a “homosexual” identity<sup>234</sup> ». On peut compléter cette formule avec celle, antérieure, de Foucault : « 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<sup>235</sup> ». En un sens, l’ « homosexuel moderne » naît de la superposition et de la fusion en une seule catégorie des figures de « l’inverti » et du « sodomite » dans le terme englobant d’ « homosexuel<sup>236</sup> », pour reprendre la liste établie par Eskeridge. C’est donc bien l’imbrication de discours réglementaires à la fois sur le genre et sur la sexualité qui donne naissance au changement de paradigme dont résulte notre conception moderne de l’homosexualité.

De là est né aussi le concept d’hétérosexualité. En effet, si une fois de plus la datation est matière à débat, les historiens s’accordent pour dire que l’hétérosexualité voit le jour, pour reprendre la formule d’Halperin, « comme Ève de la côte d’Adam<sup>237</sup> ». Bien que le terme « homosexualité » précède le terme « hétérosexualité » de huit<sup>238</sup> à onze ans<sup>239</sup> dans le monde occidental, la première est, dès le début, considérée comme secondaire par rapport à la seconde<sup>240</sup>. Nous aurons l’occasion de revenir plus loin sur les implications d’une telle dialectique. L’invention de l’hétérosexualité, à l’instar de l’homosexualité, répond aux angoisses et inquiétudes propres à la période. Ainsi, Chauncey voit dans la défense de l’hétérosexualité une autre modalité de réponse à la crise de la masculinité du début du XX<sup>e</sup> siècle. Puisque la virilité ne peut plus s’exprimer, pour les hommes de la classe moyenne, par la force brute, elle trouve une nouvelle voie dans l’expression d’un désir exclusivement tourné vers les femmes. L’hétérosexualité offre alors aux hommes de la classe moyenne une manière nouvelle de démontrer leur masculinité. Chauncey note : « It was as if they had decided that no matter how much their gender comportment might be challenged as unmanly, they were normal men because they were heterosexual<sup>241</sup> ». L’hétérosexualité devient alors le marqueur principal de la masculinité hégémonique.

---

<sup>234</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 70.

<sup>235</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, vol 1, op. cit., p. 59.

<sup>236</sup> Pour reprendre la liste établie par ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 13.

<sup>237</sup> HALPERIN, *One Hundred Years of Homosexuality*, op. cit., p. 17.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> FUSS, *Inside/out*, op. cit., p. 4.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, op. cit., p. 117.

Reprenant la formule de Foucault, Diana Fuss souligne le paradoxe qui fait que la première apparition de l'homosexualité comme « espèce » plutôt que comme un « relaps » marque aussi le moment de sa disparition – dans le placard<sup>242</sup>. C'est aussi le sens de la formule de Walters évoquée plus haut, qui fait de l'établissement de l'homosexualité comme identité la condition *sine qua non* du placard et de fait, du processus de coming out. On a exploré plus haut les différents sens que revêt la locution « coming out » au début du XX<sup>e</sup> siècle et démontré comment l'introduction du placard, en relation avec l'idée de coming out, change le sens de la locution. D'une expérience homosociale (entrée dans le monde), voire intime (quand il renvoie à la première expérience sexuelle), le coming out devient une expérience de l'isolement et de confrontation à l'altérité dès lors qu'on lui associe la métaphore du placard.

Si le terme de placard est aujourd'hui communément associé à l'identité sexuelle, Barbara Hunt Lazerson souligne que les premières occurrences de l'utilisation du terme pour distinguer les activités publiques et les activités privées apparaissent dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>243</sup>. En effet, Alan Stewart explique qu'on retrouve la métaphore du placard dès 1623 dans les écrits de Joseph Hall : « there are stage-sins and there are closet-sins<sup>244</sup> ». Comme le souligne Stewart dans la suite de l'article, l'usage symbolique du terme en vient à signifier de manière quasi exclusive, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un dispositif central de la vie gay et lesbienne.

Les premières associations du placard et de la vie gay et lesbienne sont recensées par Eskeridge<sup>245</sup>, qui mentionne notamment un roman de John Horne de 1949 intitulé *Lucifer with a Book*, dans lequel la sexualité ambiguë d'un professeur, Guy Hudson, est révélée grâce à la reproduction d'une peinture érotique de la Renaissance qu'il cache dans le placard de son dortoir. Dans le roman, les autres personnages s'immiscent dans ce placard pour pouvoir avoir accès au secret de Guy Hudson. Ces indiscretions mèneront finalement au renvoi de Hudson de l'institution pour laquelle il travaille. On peut songer également au *Portrait de Dorian Gray* qui lie, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de la fascination homoérotique à celui du secret (le tableau) dissimulé, enfermé dans une pièce à l'abri des regards<sup>246</sup>. Aux États-Unis, selon Eskeridge, c'est dans les années 1940 que le placard émerge comme métaphore

---

<sup>242</sup> FUSS, *Inside/out*, op. cit., p. 4.

<sup>243</sup> HUNT LAZERSON, Barbara, « In and Out of the Closet », *American Speech*, vol. 56, n°4, hiver 1981, pp. 274-277.

<sup>244</sup> HALL, Joseph, *The Works of Joseph Hall*, Oxford, D.A. Talboys, 1837-1839, cité dans STEWART, Alan, « The Early Modern Closet Discovered », *Representations*, n°50, printemps 1995, pp. 76-100.

<sup>245</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 57-58.

<sup>246</sup> WILDE, Oscar, *The Portrait of Dorian Gray*, Londres : Penguin Books, 2003 (1891).

du secret. On en retrouve l'usage dans l'expression populaire « to have a skeleton in the closet ». La connexion explicite entre l'homosexualité et le placard est établie dans les années 1950<sup>247</sup>.

Cela ne signifie pas qu'avant les années 1940 ou 1950, l'homosexualité était vécue au grand jour par les gays et lesbiennes et tolérée par la population et les institutions. Si les études de Chauncey attestent bien d'une foisonnante sociabilité homosexuelle au début du XX<sup>e</sup> siècle, il n'en reste pas moins que cette sociabilité se développe dans des lieux abrités, qui n'échappent pas pour autant toujours aux contrôles policiers. Ainsi, Chauncey documente les nombreuses campagnes de purification des villes, et en particulier celle de New York, entreprises dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle par des groupes dédiés à la moralisation de la société. La sociabilité homosexuelle repose alors sur un accord implicite, une entente tacite, qui suppose que chacun agisse de manière discrète. Les bains, les bars et restaurants qui servent une clientèle homosexuelle le font à couvert, dans de savants jeux de dissimulation<sup>248</sup>.

La métaphore la plus communément utilisée jusqu'alors – et qui perdure jusque dans les années 1950 – pour désigner le secret autour du genre et de la sexualité est celle de la mascarade, ainsi que le rapportent Chauncey<sup>249</sup> et Eskeridge<sup>250</sup>. Une femme lesbienne ou un homme gay diront alors volontiers qu'ils « portent un masque » ou « portent le masque » avec leur famille, leurs collègues ou leurs amis hétérosexuels, mais le laissent tomber quand ils sont en présence d'autres membres du monde gay. Chauncey relève également d'autres métaphores pour désigner la « double-vie<sup>251</sup> » menée par les gays d'avant-guerre, notamment celle de relever ses cheveux ou de les détacher (« to wear their hair up or let it down<sup>252</sup> »). Chauncey souligne avec justesse qu'au contraire de la métaphore du placard, tous ces termes suggèrent non pas l'isolement mais plutôt le besoin et la capacité de naviguer entre différentes présentations de soi (Chauncey utilise le terme de « *persona* »). Le placard n'est donc pas la seule formule qui a pu être utilisée pour décrire des formes historiques de dissimulation de l'homosexualité. Si les distinctions relevées plus haut apparaissent plus pertinentes pour rendre compte du secret de l'homosexualité au début du XX<sup>e</sup> siècle, une reconfiguration des discours sur les identités sexuelles lors de l'entre-deux guerres a conduit à ce que, dans les années 1950 et 1960, la métaphore du placard soit devenue la plus pertinente pour parler de la dissimulation de l'homosexualité.

---

<sup>247</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, p. 58.

<sup>248</sup> CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, p. 356.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>250</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, chapitre 1, « Masquerade and the Law, 1880-1946 », pp. 17-56.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 52 ; CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, p. 6.

<sup>252</sup> CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, p. 6.

Dans *Gaylaw*, Eskeridge rappelle que, pour Chauncey, ce sont les campagnes anti-homosexuelles entreprises après 1935 qui ont rendu possible l'émergence du placard. Eskeridge conteste cette datation, en rappelant que la popularité de la métaphore du masque et de la mascarade démontre bien que le secret était déjà la norme avant ces campagnes de purification<sup>253</sup>. Il soutient par ailleurs que, si la métaphore du placard émerge dans la culture populaire dans les années 1950, elle n'annule ni ne remplace celle du masque qu'à partir des années 1960<sup>254</sup>. Néanmoins, Chauncey remarque qu'un transfert du discours d'autorité sur l'homosexualité s'opère dès les années 1930. La loi supplante progressivement la médecine dans l'établissement de la norme, de sorte que la figure de l'homosexuel devient non plus un malade, mais un criminel. Si comme on l'a évoqué plus tôt, les lesbiennes et les gays avaient toujours vécu à demi-cachés, en l'échange de quoi ils profitaient d'une certaine liberté, les régulations adoptées dans les années 1930 marquent une rupture : elles transforment cette entente tacite en contrat légal, en vertu duquel les homosexuels se doivent de dissimuler leurs inclinations et activités s'ils veulent se protéger des persécutions<sup>255</sup>.

Si la tendance avait toujours été à un certain secret, il apparaît néanmoins que la période de l'entre-deux guerres voit s'accroître la nervosité des Américain.e.s face à une sous-culture gay florissante dans les villes, amplement documentée par John D'Emilio<sup>256</sup>. La population se tourne alors vers l'État pour réguler et contenir l'homosexualité. L'État assure désormais des missions visant à réprimer la visibilité publique de l'homosexualité : il s'agit de limiter les possibles lieux de rencontre, alors très nombreux (parcs, rues, cafés, toilettes publiques, YMCAs, théâtres, *diners*...), d'organiser des raids policiers dans des institutions réputées pour servir une clientèle homosexuelle, ou de censurer des ouvrages homoérotiques ou présentant l'homosexualité comme normale<sup>257</sup>. Alors que la Seconde Guerre mondiale multiplie à nouveau les occasions d'intimité de même sexe, l'État lance une campagne d'investigation des orientations sexuelles sans précédent<sup>258</sup>.

Cette répression s'intensifie après la guerre, avec le tournant à droite de la politique américaine lors des élections de 1946. Une période de grande anxiété se dessine pour les Américain.e.s, en proie à des menaces protéiformes. On a mentionné plus haut la déstabilisation des normes de genre entraînée par les deux guerres. L'homosexuel en vient à représenter, dans la culture populaire comme dans la psychiatrie, une menace pour le mariage, la famille, et pour la civilisation elle-même<sup>259</sup>. Le discours

---

<sup>253</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>256</sup> D'EMILIO, John, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

<sup>257</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.* "Suppressing Homosexuality in the Modern Regulatory State", pp. 40-52.

<sup>258</sup> BÉRUBÉ, *Coming Out under Fire*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>259</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, p. 26.

médical développé autour des perversions sexuelles donne lieu, en 1952, à l'inscription de l'homosexualité sur la liste des maladies mentales par l'*American Psychiatric Association*. Elle y restera pendant plus de vingt ans<sup>260</sup>. Le discours médical se fait alors l'écho d'un discours religieux qui lui avait préexisté. Garretson rapporte les effets de l'agencement de ces deux discours sur la perception de la figure de l'homosexuel :

As new medical notions of the homosexual as a distinct type of person started to take root in the public mind, they became connected to previous notions of homosexuality as sinful and immoral. Although many in the medical profession believed homosexuals were ill and thus in need of treatment, not sinners in need of punishment, the majority of the public came to believe that a whole class of individuals who were inherently degenerate or immoral existed<sup>261</sup>.

Aux préoccupations relatives à la famille et à la moralité s'ajoutent également des inquiétudes politiques, avec la montée de la menace soviétique au sortir de la guerre<sup>262</sup>. La panique illustrée par la Peur Rouge réduit la tolérance sociale. Seidman rapporte : « Dissent and nonconventional lifestyles were associated with political subversion<sup>263</sup> ». On assiste alors, selon la formule d'Esqueridge, à un « Kulturkampf<sup>264</sup> », une campagne nationale et étatique contre l'homosexualité qui opère à coups d'interrogations, d'investigations militaires et de raids d'agents en civil dans les bars et établissements suspectés de servir des homosexuels. Allan Bérubé, dans son ouvrage *Coming Out Under Fire*, rend compte de l'intensification des persécutions contre les gays et lesbiennes après la guerre :

[Gays came] under heavy attack during the postwar decade. (...) When arrested in gay bar raids, most people pleaded guilty, fretful of publicly exposing their homosexuality during a trial. (...) Legally barred from many forms of private and government employment, from serving their country, from expressing their opinions in newspapers and magazines, from gathering in bars and other public places as homosexuals, and from leading sexual lives, gay men and women were denied civil liberties. (...) Such conditions led to stifled anger, fear, isolation, and helplessness<sup>265</sup>.

Dans les années 1950, on rapproche homosexualité et communisme<sup>266</sup>, transformant de fait les gays et lesbiennes en « ennemi public numéro deux ». On assiste à une véritable chasse aux sorcières<sup>267</sup>, qui vise à identifier et expulser les homosexuels des services gouvernementaux et des institutions de l'État, sous la vindicte populaire qui demande à ce que l'on fasse sauter (« throw open ») la porte du placard pour purger la société de l'homosexualité<sup>268</sup>. S'instaure alors un climat de surveillance généralisée qui rend caduque la métaphore du masque, qui sous-entendait un certain contrôle de la

---

<sup>260</sup> TROPANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 2.

<sup>261</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 71.

<sup>262</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, op. cit., p. 27.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>264</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., pp. 57-59.

<sup>265</sup> BÉRUBÉ, *Coming Out Under Fire*, op. cit., p. 271.

<sup>266</sup> « After all, both communists and homosexuals had secrets to hide », relève habilement Jeremiah Garretson. GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 72.

<sup>267</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 29.

<sup>268</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., pp. 60-67.

part des homosexuels, de leur visibilité et du dévoilement de leurs identités<sup>269</sup>. Le « Kulturkampf » des années 1950 et 1960 inaugure la construction d'un nouveau régime du secret, caractérisé par la peur, l'isolement, et l'impuissance. Le placard post-guerre se présente d'emblée comme un espace instable et inégalitaire. Bien qu'il soit conceptualisé comme un espace de protection mutuelle des gays et des hétérosexuels<sup>270</sup>, il apparaît bien plus en réalité comme un espace de persécution des homosexuels, sur qui pèse toujours la menace d'une intrusion. Comme le note Eskeridge :

The postwar idea of the closet captures the intrinsic insecurity of sexual masquerade: the closet door can be opened by either the homophobe or the homosexual, and at any time anywhere<sup>271</sup>.

Alors que le placard offrait en théorie une certaine sécurité, les intrusions systématiques de l'État dans le placard des homosexuels démontrent rapidement que ce dernier n'est en rien un espace de protection, mais est, au contraire, un espace de ségrégation, utilisé à des fins normatives :

The idea of the closet, therefore, is not just the idea that deviant gender or sexuality must be secret – that was entailed in the masquerade and then the double life – but is more centrally a complex product of society and the law, which in the 1950s sought to enforce compulsory heterosexuality as a pervasive public policy. This is an “apartheid of the closet,” because it insisted on segregating and hiding one’s gender or sexual nonconformity as a condition of citizenship, freedom, and employment<sup>272</sup>.

On n'a plus désormais le loisir de porter le masque et de le tomber à sa guise. Il devient alors indispensable de cacher son homosexualité dans le placard, métaphore qui rend bien compte de la séparation des espaces alloués à l'homosexualité et à l'hétérosexualité, et qui dresse une distinction entre ce qui relève du privé, de l'invisible et de l'indicible (*don't tell*), et ce qui relève du public et du visible. Au discours régulateur de type médical développé au début du XX<sup>e</sup> siècle s'ajoute donc un discours régulateur de type légal, que l'État se charge de faire respecter. C'est dans le développement d'un arsenal légal – et dans les moyens utilisés pour le faire appliquer – qu'il faut chercher l'origine du placard comme dispositif central de l'homosexualité moderne. En effet, comme le souligne Eskeridge : « As Michel Foucault suggested, legal rules and enforcement mechanisms help create or undermine power relationships, instill or disperse categories of knowledge, and normalize or problematize patterns of discourse<sup>273</sup>. »

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>270</sup> Eskeridge parle d'un placard mutuellement protecteur (« mutually protective closet »), qui en théorie, se fonde sur un accord entre les intéressés, et qui postule que si les homosexuels restent dans l'espace privé du placard, l'État s'engage à ne pas en forcer la porte. C'est la logique à l'œuvre derrière la législation « Don't Ask Don't Tell » adoptée en 1993, et dont nous aurons l'occasion de parler plus en détail plus tard. Voir ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, p. 14.

<sup>271</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>273</sup> *Ibid.* p. 52.

En retour, la métaphore du placard façonne notre manière de penser la sexualité en général. En effet la porte censée séparer hermétiquement deux espaces distincts construit et renforce une conception binaire de la sexualité, entre homosexualité et hétérosexualité. Sur cette séparation initiale repose ensuite, selon Eve Kosofsky Sedgwick, une série d'oppositions binaires devenues centrales à la culture occidentale des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, parmi lesquelles : secret/révélation, savoir/ignorance, privé/public, majorité/minorité, communauté/isolement, fierté/répression<sup>274</sup>, etc.

Si tout l'enjeu des luttes LGBT naissantes à la fin des années 1960, et dans les années 1970, fut ensuite de faire tomber les portes du placard en recourant massivement d'abord au coming out<sup>275</sup>, puis à des tactiques plus controversées d'*outing* de personnalités politiques, celles-ci ne parvinrent pas pour autant au démantèlement du placard tel qu'il avait été établi dans les années 1950. Ainsi, il semble que les catégories identitaires homosexuel / hétérosexuel développées dans les années 1930 et 1940, ainsi que la métaphore du placard qui prend corps dans la décennie suivante, restent aujourd'hui des catégories analytiques pertinentes pour penser l'homosexualité telle qu'on se la représente communément. Bien que le développement de ces catégorisations soit antérieur aux séries de notre corpus, il semble essentiel de prendre conscience de l'historicité des concepts, souvent donnés pour naturels, anhistoriques<sup>276</sup>, sur lesquels s'appuient en retour les discours à la fois produits et relayés par la télévision quand elle traite de sexualités.

Lorsque la télévision américaine s'empare du sujet du coming out, dès les années 1980, c'est l'acceptation la plus contemporaine qu'elle relaie. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur les modalités esthétiques et narratologiques adoptées par les séries télévisées pour représenter le coming out. Nous pouvons néanmoins déjà souligner que la grande majorité des séries représente le coming out comme un processus de dévoilement de son homosexualité à ses proches, sa famille ou ses collègues, conformément à la définition donnée par Chauncey et qui prévaut à partir des années 1970. Sans distinction de date ni de genre, la plupart des séries du corpus figurent ainsi le coming out comme l'annonce de son homosexualité à un « public » hétérosexuel – à commencer par le public

---

<sup>274</sup> Sedgwick se livre à un relevé non-exhaustif des catégorisations qui sont toutes marquées par l'opposition binaire homosexualité / hétérosexualité. Elle relève par exemple encore : « masculin/féminin, majorité/minorité, innocence/initiation, naturel/artificiel, nouveau/ancien, discipline/terrorisme, canonique/apocryphe, épanoui/décadent, urbain/rural, national/étranger, santé/maladie, similaire/différent, actif/passif, intérieur/extérieur, connaissance/paranoïa, art/kitsch, utopie/apocalypse, sincérité/sentimentalité, volonté/dépendance », voir SEDGWICK, *Epistémologie du Placard*, op. cit., p. 33.

<sup>275</sup> D'EMILIO, John, *Making Trouble, Essays on Gay History, Politics, and the University*, New York : Routledge, 1992, p. xiv.

<sup>276</sup> Selon la formule de Bourdieu, « Chaque ordre établi tend à produire (à des degrés et avec des moyens très divers) la naturalisation de son propre caractère arbitraire. » voir BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Librairie Droz, 1972, cité dans CHAUNCEY, *Gay New York*, op. cit., p. 13.

assis derrière le poste de télévision. Ainsi en 1982, Steven Carrington (Al Corley) avoue-t-il enfin son homosexualité à son père, puis à toute la famille Carrington (*Dynasty*, ABC, 1981-1989). En 1997, la série *Ellen* met en scène les coming out successifs d'Ellen Morgan (Ellen DeGeneres), qui annonce son homosexualité à ses amis, puis à ses parents et enfin à son employeur. Des exemples plus récents reproduisent encore cette logique : dans *Supergirl* (CBS, 2015-2021), Alex Danvers (Chyler Leigh) dévoile avec nervosité son homosexualité à sa sœur, puis à sa mère ; dans *One Day at a Time* (Netflix, 2017-2019, Pop, 2020), la jeune Elena (Isabella Gomez) fait face aux difficultés, plus ou moins rapidement surmontées, de sa mère et de sa grand-mère à accepter son homosexualité.

On pourrait donner pléthore d'exemples permettant d'illustrer ce même point. Il existe néanmoins quelques exceptions à la règle qui nous semblent significatives. On peut citer d'abord *The L Word*, qui s'intéresse à la vie d'un groupe d'amies lesbiennes du très *gay-friendly* quartier de West Hollywood, à Los Angeles. La série présente une intrigue de coming out « classique » dans la première saison, avec le personnage de Dana Fairbanks, joueuse de tennis professionnelle, qui dissimule (puis arrive progressivement à assumer) son homosexualité dans son milieu professionnel et auprès de ses parents, très conservateurs. Néanmoins le discours de la série permet aussi d'explorer une acception plus homosociale du terme « coming out ». Lors d'un trajet en voiture vers Palm Springs, où se déroule chaque année le festival lesbien Dinah Shore, les protagonistes livrent tour à tour leur récit de coming out (« *coming out stories* »). Il ne s'agit jamais pour elles de raconter comment elles ont annoncé leur homosexualité à leurs parents ou à leurs proches, comme on pourrait s'y attendre, mais de faire le récit de leur première histoire avec une femme. Au lieu de la traditionnelle annonce d'une sexualité « hors-normes » à un auditoire hétérosexuel, au lieu même d'un processus de cristallisation d'une identité homosexuelle, le coming out semble ici faire référence aux premiers indices d'un désir pour d'autres femmes, dans une acception qui recouvre plutôt celle recensée dans les années 1950, sans se limiter pour autant à l'évènement de la première expérience sexuelle. C'est une première initiation au désir lesbien qui y est décrite. Toutes les femmes présentes au festival semblent partager cette acception. En effet, dans une scène ultérieure, Jenny Schecter (Mia Kirshner) – qui vient elle-même, au long de la première saison, de découvrir son attirance pour d'autres femmes – raconte à un parterre de femmes captivées son histoire naissante avec Marina Ferrer (Karina Lombard), retraçant les premiers signes de son attirance et leurs premières rencontres clandestines (Jenny est alors en couple avec un homme). Les autres femmes réagissent, s'exclament, esquissent des parallèles avec leur propre histoire, et font prendre conscience à Jenny qu'elle est en réalité en train de raconter son coming out<sup>277</sup> :

FEMME : Wait, so that was the first woman you were ever with?

---

<sup>277</sup> « Looking Back », S01E11, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 28 Mars 2004.

JENNY, *interloquée* : Oh my God! That's my coming out story!

On est loin ici de l'acceptation contemporaine, majoritaire, du terme. Jenny relate sa première expérience avec une femme. Ce récit s'inscrit dans un processus homosocial qui s'apparente bien à un rite d'initiation – en témoigne l'excitation de Jenny à l'idée d'avoir trouvé son histoire – et de reconnaissance par des pairs, dans une acceptation plus proche du sens originel relevée par Chauncey. On le comprend, dans *The L Word*, le coming out n'est pas tant une expérience de l'altérité que de la communauté. Ce dont on sort, dans cette acceptation, ce n'est pas du placard. Le coming out signe plutôt là, semble-t-il, une sortie de l'hétérosexualité, et une entrée dans le monde lesbien, ici représenté par les festivalières, comme il le fut par celles et ceux qui participaient aux bals *drag* dans les années 1930.

On retrouve une même exploration des différents sens donnés au terme dans la mini-série *When We Rise* (ABC, 2017), écrite par Dustin Lance Black et réalisée par Gus Van Sant. La mini-série a la particularité, parmi toutes les séries de notre corpus, de s'inscrire dans le genre du docudrame. Elle s'appuie donc sur des faits réels précis pour recréer, de manière fictionnelle, des événements factuels<sup>278</sup>. *When We Rise* retrace l'histoire de la militance LGBTQ+ aux États-Unis sur une période de 45 ans, des émeutes de Stonewall en 1969 à la bataille juridique pour l'abrogation en 2009 de la Proposition 8, qui annulait les mariages de même sexe précédemment célébrés en Californie. On y suit les destins croisés de trois activistes : Cleve Jones, jeune militant pour la paix qui quitte l'Arizona pour San Francisco ; Ken Jones, militaire déployé au Vietnam ; et Roma Guy, activiste féministe de Boston. Les deux premiers épisodes de la série voient chacun des personnages progressivement assumer et dévoiler son homosexualité, dans des milieux toujours hostiles. Ainsi, dès le premier épisode, Cleve Jones annonce son homosexualité à son père, professeur et psychiatre, qui envisage immédiatement de le « guérir<sup>279</sup> ». Ken Jones, quant à lui, est surveillé de près par l'armée après que des rumeurs d'une romance avec un autre militaire ont été rapportées. Plusieurs officiers lui conseillent, à demi-mot, de ne pas révéler ses penchants homosexuels. Il exprime plusieurs fois, lors des premiers épisodes les risques qu'il encourrait si l'armée venait à découvrir son homosexualité. Roma Guy, fraîchement rentrée d'une mission humanitaire au Togo, se heurte à l'homophobie des militantes féministes de la *National Organisation for Women* (N.O.W.) à Boston. Plusieurs épisodes seront nécessaires pour qu'elle comprenne que son histoire d'amour avec Dianne Jones, une missionnaire rencontrée au Togo, n'était pas une romance anecdotique, et donc pour qu'elle accepte de se déclarer lesbienne. La série adopte donc, dans ses premiers épisodes, une acceptation traditionnelle du placard

---

<sup>278</sup> Kaiser définit le docudrame de la manière suivante : « a dramatization of actual events using actors and actresses as opposed to a pure documentary, which uses real people and events. », voir KAISER, Ronald, "Problems of Docudrama-Legal and Otherwise", *European Broadcast Union Review*, vol. 31, n°4, 1980.

<sup>279</sup> « Part I », S01E01, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 27 février 2017.

comme expérience de la dissimulation, comme espace qui protège de l'homophobie de la société. Elle offre également des trajectoires classiques de coming out, avec une première étape d'acceptation de soi (Roma Guy), de révélation à sa famille (Cleve Jones), puis à sa communauté (Ken Jones). Dans l'épisode 4, ce dernier assiste à une réunion de crise, pendant laquelle un comité d'hommes noirs débat de l'impact possible du SIDA sur la communauté afro-américaine. Face au président de séance, qui avance qu'il n'y a pas d'homosexualité chez les hommes noirs, Ken Jones prend la parole, l'air déterminé, et annonce : « I'm standing in front of you as a proud gay black man<sup>280</sup> ». La solennité du décor et du discours inscrit cette annonce dans la tradition afro-américaine de la confession appelée « testifying<sup>281</sup> », par laquelle l'expérience personnelle est relayée et élevée au rang de vérité<sup>282</sup>. Par cette pratique, Ken Jones témoigne de sa position de sujet noir et gay, et réconcilie ces deux identités présentées comme contradictoires.

Mais la série offre en parallèle, par sa mise en scène et sa forme, un discours sur le coming out qui le rapproche davantage de son sens originel. En effet, d'abord, si lors du premier épisode on suit les cheminements des trois protagonistes indépendamment les uns des autres, ils sont rapidement amenés à se croiser, se rencontrer, puis lutter ensemble, dans les épisodes suivants. Leur coming out individuel s'accompagne donc d'une logique communautaire. Non seulement Cleve, Ken et Roma, arrivés à San Francisco, font leur entrée (*coming out into*) dans le monde gay, mais ils contribuent également à donner corps à une communauté et à l'enrichir par le croisement de leurs luttes. Alors qu'elle commence avec leur parcours individuel, la série évolue et se focalise sur les points de friction, de désaccords, d'accords et de luttes communes qui relient les trois personnages. Ainsi Ken Jones fait la rencontre de Cleve Jones dans le deuxième épisode, et c'est ce dernier qui l'amène à prendre conscience de la portée politique de son coming out individuel<sup>283</sup>. Cleve et Roma se rencontrent lors d'une manifestation de femmes, soutenue par les activistes pour la paix, dans l'épisode 2. À la fin de l'épisode 2 toujours, Roma rencontre Ken dans un bar, où celui-ci boit en compagnie de Cleve. Face à la méfiance initiale de la drag-queen afro-américaine qui tient l'établissement, Cleve défend Roma ainsi : « You can trust her. She's one of us ». La phrase, qui marque par ailleurs la fin du processus

---

<sup>280</sup> « Part IV », S01E04, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 1<sup>er</sup> mars 2017.

<sup>281</sup> « To testify » est défini de la manière suivante : « to make a solemn declaration, verbal or written, to establish some fact ; to give testimony for the purpose of communicating to others a knowledge of something not known to them; (...) to bear witness to; to support the truth by testimony », dans PRAHLAD, Anand (dir.), *African American Folklore: An Encyclopedia for Students*, Santa Barbara : Greenwood, ABC-CLIO, 2016, pp. 325-327.

<sup>282</sup> « (...) to testify is to commit oneself and to commit the narrative to others; to take responsibility – in speech – for history or for the truth of an occurrence, for something which, by definition, goes beyond the personal », FELMAN, Shoshana et LAUB, Dori, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York : Routledge, 1992, p. 204.

<sup>283</sup> « Part II », S01E02, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 27 février 2017.

d'affirmation de soi de Roma entamé plus tôt dans l'épisode, acte dans le même temps son entrée dans la communauté LGBTQ (« one of us ») dans ce bar qui leur sert de quartier général.

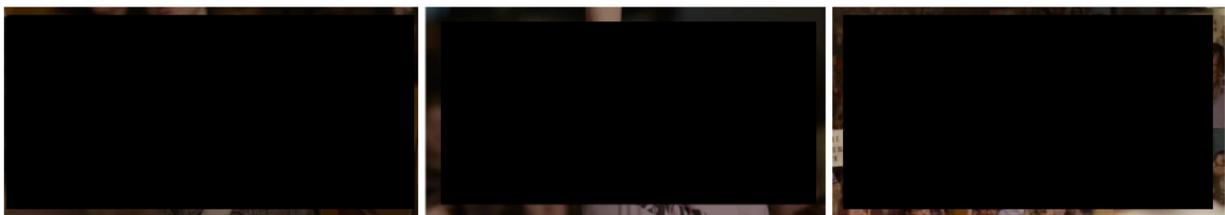
Par ailleurs, les coming out de Roma et de Ken s'inscrivent tous deux dans des actions collectives menées de concert avec d'autres membres de la communauté LGBTQ. Dans l'épisode 2, Roma se rend à la *Women's National Convention* où elle retrouve certaines des femmes croisées dans le premier épisode à Boston. Elle s'assoit dans l'assemblée et semble nerveuse, joue avec son col. On la croit initialement mal à l'aise du fait des discours homophobes rapportés dans le premier épisode. Les lumières s'éteignent alors soudainement et des cris de femmes se font entendre. On distingue des silhouettes ouvrir les portes et s'avancer dans la foule. Lorsque la lumière est rallumée, des femmes se lèvent dans le public, arborant un t-shirt violet sur lequel sont inscrits les mots « Lavender Menace », qui renvoie à l'homosexualité féminine. La caméra montre Roma, visiblement sous le choc. Une femme dans la foule se lève et s'exclame :

FEMME: Sisters! We are tired of being in the closet!

Soudain, Roma se lève, enlève sa veste, et révèle le même t-shirt que les autres femmes. Elle continue :

ROMA : We are not a menace. We are not a distraction, and we won't be silenced any longer.

Elle lève le poing en signe de résistance. La salle applaudit et l'encourage, et la caméra prend alors de la distance pour montrer Roma en plan d'ensemble, au centre de la salle, le poing levé, entourée d'autres militantes dans la même posture.



4. Roma Guy au cœur de l'action « Lavender Menace », *When We Rise*, S01E02.

C'est la première fois, depuis le début de la série, que Roma affirme ouvertement son homosexualité. Elle affirme aussi, dans le même temps, comme le révèle la mise en scène, son appartenance à une communauté, à laquelle renvoie son emploi de la première personne du pluriel (« we ») pour exprimer son refus d'un silence qui la caractérisait jusque-là. Le terme de sœurs (« sisters »), traditionnellement utilisé dans la communauté noire, naît initialement de la résistance face à l'esclavage et au racisme. Les féministes blanches se l'approprient ensuite au moment de la lutte pour les droits civiques, dans

un mouvement de résistance à la domination masculine<sup>284</sup>. Son utilisation dans cette scène oblitère la dimension raciale – puisque l’assemblée est composée d’une majorité de femmes blanches – pour se concentrer sur la communauté que sont appelées à former les féministes, dépeintes plus tôt comme lesbophobes, et les lesbiennes dont Roma se réclame.

Le même processus est à l’œuvre lors de la première affirmation publique de l’homosexualité de Ken Jones. Dans l’épisode 2, celui-ci est encouragé par Cleve à inscrire sur une pancarte son nom et sa ville d’origine pour participer au plus grand coming out de l’histoire (« it’ll be the largest coming out event in history »). À la fin de l’épisode, Ken surmonte ses réticences et brandit sa pancarte, entouré de centaines d’autres hommes et femmes reproduisant son geste. La première affirmation publique de son homosexualité se fait donc dans le cadre d’une action collective. Ce coming out visuel est alors à la fois un coming out individuel et la marque d’une appartenance à la communauté LGBTQ. Le Capitole, que l’on voit en arrière-plan dans la scène, symbolise l’enjeu politique du coming out et l’activisme de la communauté LGBTQ.



5. Ken Jones brandit un papier portant son nom en guise de coming out public devant le capitole.

Si les coming out de Roma et Ken s’accompagnent donc bien d’une sortie du placard, matérialisée par des injonctions plus ou moins explicites à se cacher, celle-ci est immédiatement doublée d’une entrée dans la communauté LGBTQ (*coming out into*). La série permet donc, par son ancrage dans le passé, mais aussi par la forme et les sujets qu’elle choisit d’adopter, d’explorer les nombreux sens et expériences que recouvrent les métaphores du placard et du coming out.

Ces séries restent, malgré tout, des exceptions. Comme le souligne Ron Becker à propos des années 1990, à la télévision américaine, les personnages LGBTQ restent le plus souvent isolés au milieu de personnages exclusivement hétérosexuels. Il semble donc peu à propos de parler de communauté,

---

<sup>284</sup> ROSEZELLE, Pat, « Sister », dans WEISS, Penny A. et FRIEDMAN, Marilyn (dir.), *Feminism and Community*, Philadelphie : Temple University Press, 1995, pp. 139-141.

grande absente des représentations télévisuelles, qui n'en font pour ainsi dire jamais mention ni ne la portent à l'écran<sup>285</sup>. Ces remarques formulées par Ron Becker sur la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle restent vraies pour la décennie suivante. À l'exception de quelques rares séries – *The L Word*, *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005) ou *When We Rise* – les personnages LGBTQ évoluent en grande majorité dans des environnements hétérosexuels. Quelques séries, il est vrai, introduisent plusieurs personnages LGBTQ, mais ne leur offrent pas le loisir de se croiser : dans *Desperate Housewives* (ABC, 2003-2012), par exemple, Andrew Van Der Kamp (Shawn Pyfrom) se révèle gay dès la première saison. Il faudra attendre la saison 6 pour que Katherine Mayfair, quant à elle, vive une romance avec une femme. Les personnages n'échangent jamais autour de leur expérience, et ne sont donc jamais présentés comme membres d'une même communauté. Ce n'est qu'à partir des années 2010 que l'on voit se multiplier les intrigues et personnages LGBTQ au sein d'une même série : ainsi les séries *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-2020), *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019) ou encore *Sense8* (Netflix, 2015-2018) mettent en scène la multiplicité des identités au sein de la communauté LGBTQ, à l'intersection d'autres marqueurs – de race, de classe, ou de genre.

## II. L'Amérique contemporaine : une société post-gay, post placard ?

Après avoir rappelé les logiques qui sous-tendent notre compréhension contemporaine de l'homosexualité, du placard, et des liens entre placard et coming out, il convient désormais de s'intéresser de plus près aux évolutions qui permettent à certain.e.s commentateur.rice.s de déclarer que les États-Unis sont entrés dans une ère post-gay et post-placard.

### II. 1. La locution « post » appliquée à la question LGBTQ

Le terme « post-gay » apparaît pour la première fois sous la plume du journaliste britannique Paul Burstn en 1994, dans un article visant à offrir une critique des politiques identitaires gays. Quatre ans plus tard, le terme est importé aux États-Unis dans un article du *New York Times* intitulé « New Ways of Being ». Le « post-gay » désigne alors l'idée selon laquelle l'orientation sexuelle ne joue plus un rôle central dans la construction identitaire des gays et lesbiennes. James Collard, alors rédacteur en chef du magazine *Out*, précise dans le même article : « we should no longer define ourselves solely in terms of sexuality – even if our opponents do. Post-gay isn't "un-gay". It's about taking a critical look at gay

---

<sup>285</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 180.

life and no longer thinking solely in terms of struggle. It's going to a gay bar and wishing there were girls there to talk to<sup>286</sup>. » Dans un monde post-gay, l'article du *New York Times* poursuit, « les homosexuels ont gagné la bataille de l'acceptation, et peuvent désormais librement faire fi des politiques identitaires<sup>287</sup> » qui avaient caractérisé, pour la plus grande partie, les luttes LGBTQ depuis les années 1970.

D'abord diffusée dans le milieu journalistique, la locution « post-gay » est rapidement reprise par les universitaires, et renvoie alors au processus d'intégration et d'assimilation croissant des LGBTQ dans la population américaine, de telle sorte que les individus évolueraient désormais, dans le monde occidental, « au-delà du placard », comme le suggère le titre d'un ouvrage de Seidman<sup>288</sup>. La thèse de l'Amérique post-gay repose sur l'idée d'une reconfiguration sociale significative après les années 1980, menant à une acceptation de l'homosexualité à grande échelle. Pourtant, en 1986, l'arrêt *Bowers v. Hardwick* rendu par la Cour suprême réaffirme le droit des États à criminaliser l'homosexualité en confirmant la constitutionnalité des lois anti-sodomie<sup>289</sup>.

Une acception concurrente, sur certains points contradictoire, du terme post-gay renvoie à l'assimilationnisme qui caractérise la majorité des mouvements LGBTQ à partir des années 1990 et a fortiori dans les années 2000. Alors que la décennie précédente avait été marquée par un militantisme agressif de la part de groupes tels qu'ACT-UP ou le *Gay Liberation Front*, les années 2000 marquent le début d'une phase de démobilisation militante alors que le mariage, envisagé à tort comme dernier obstacle à l'égalité<sup>290</sup>, est en passe de devenir une loi fédérale. Ainsi la locution « post-gay » caractérise, notamment dans les milieux universitaires *queer* qui visent à la dénoncer, cette phase de forte normalisation de l'homosexualité<sup>291</sup>, aux dépens d'une remise en question des normes qui font

---

<sup>286</sup> Rapporté dans GHAZIANI, Amin, « Post-Gay Collective Identity Construction », *Social Problems*, vol. 58, n°1, février 2011, pp. 99-125.

<sup>287</sup> « in a post-gay world, homosexuals have won their battle for acceptance, and are now free to move beyond identity politics », dans « New Way of Being », *New York Times*, 21 juin 1998, reproduit en partie à l'adresse suivante : <http://wordspy.com/words/post-gay.asp>, consulté le 17 avril 2020.

<sup>288</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*

<sup>289</sup> Ces lois, regroupées sous l'appellation lois anti-sodomie (« sodomy laws »), peuvent recouvrir une diversité de pratiques selon les États qui les adoptent et les définissent, parmi lesquelles les plus communes sont le sexe anal, le sexe oral, la bestialité, qui tombent sous le coup de l'appellation générale de sexe « contre nature ». Voir ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, pp. 24-26.

<sup>290</sup> Jusqu'au 15 juin 2020, il était encore possible d'être licencié en raison de son orientation sexuelle ou de sa transidentité. LIPTAK, Adam, « Civil Rights Law Protects Gay and Transgender Workers, Supreme Court Rules », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2020/06/15/us/gay-transgender-workers-supreme-court.html>.

<sup>291</sup> Par normalisation, j'entends le processus par lequel des individus ou une communauté font face à la stigmatisation en dissimulant le stigmate, c'est-à-dire le signe de leur différence, ici leur sexualité. GOFFMAN, Erving, *Stigma, The Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall Inc., 1963, p. 108.

de l'hétérosexualité le maître étalon de l'orientation sexuelle, et le recul du militantisme radical au profit de visées assimilationnistes<sup>292</sup>.

Pour Suzanna Walters, l'adoption de la formule « post-gay » au tout début du XXI<sup>e</sup> siècle trouve un écho dans la rapidité avec laquelle on a déclaré l'Amérique « post-féministe » au début des années 1990. Ce rapprochement me semble intéressant en ce que le terme de « post-féminisme », selon l'acception qu'on lui prête, recouvre lui aussi des réalités parfois antagonistes. Le terme post-féministe, quand il est employé par des universitaires, renvoie à une remise en cause du féminisme communément dit de troisième vague<sup>293</sup>; il souligne la nécessité d'une approche intersectionnelle, post-coloniale, qui irait au-delà de ce que le féminisme blanc et bourgeois avait accompli jusqu'alors. La deuxième acception du terme, utilisée et relayée par les médias, tend à l'inverse à véhiculer l'idée selon laquelle le féminisme a mené son œuvre à son terme et n'est désormais plus une nécessité dans une Amérique que l'on postule comme égalitaire. Cette seconde acception est aussi celle qui autorise le retour de bâton (*backlash*) conservateur, documenté par Susan Faludi dans l'ouvrage du même titre<sup>294</sup>, et qui dénonce les effets prétendument délétères des discours féministes de troisième vague pour des femmes qui croient désormais qu'elles peuvent et doivent tout avoir, entre bonheur familial et réussite professionnelle. Ce post-féminisme là s'abstrait d'une pensée sur les oppressions liées au patriarcat, mais aussi aux facteurs de race et de classe qui pèsent pourtant lourdement encore sur les femmes.

Dans leur introduction de l'ouvrage *Interrogating Postfeminism*, Yvonne Tasker et Diane Negra livrent une définition du post-féminisme tel qu'il est souvent entendu dans les médias :

Postfeminism broadly encompasses a set of assumptions, widely disseminated within popular media forms, having to do with the "pastness" of feminism, whether that supposed pastness is merely noted, mourned, or celebrated. [...] The limits of the kind of gender equality enacted within contemporary popular media culture are profound: they are marked by the valorization of female achievement within traditionally male working environments [...] such a limited vision of gender equality as both achieved and yet still unsatisfactory underlines the class, age, and racial exclusions that define postfeminism and its characteristic assumption that the themes, pleasures, values, and lifestyles with which it is associated are somehow universally shared and, perhaps more significant, universally accessible.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 66.

<sup>293</sup> Il est courant de désigner les différentes phases du féminisme occidental par le terme de vagues. Néanmoins cette désignation est remise en question par les travaux féministes récents, qui lui reprochent d'invisibiliser les mouvements protéiformes et prolixes se situant hors du féminisme blanc bourgeois. Sur ce point voir par exemple VERGES Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris : Éditions de la Fabrique, 2019.

<sup>294</sup> FALUDI, Susan, *Backlash: The Undeclared War Against Women*, New York : Crown Publishing Group, 1991.

<sup>295</sup> TASKER, Yvonne et NEGRA, Diane, *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham : Duke University Press, 2007, p. 1-2, cité dans LEFEVRE-BERTHELOT Anaïs, *Écoutez voir. Revisiter le genre par les voix des femmes dans les séries télévisées américaines contemporaines*, thèse de doctorat, dirigée par Divina Frau-Meigs, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2015.

La comparaison entre post-féminisme et post-gay me semble intéressante non seulement par la multiplicité de sens que l'on peut attribuer au préfixe « post- », qui semble pouvoir signifier une chose et son contraire selon le contexte dans lequel il est utilisé, mais aussi par la dépolitisation qui résulte de l'utilisation de terme. Ghaziani définit ainsi l'identité post-gay telle qu'articulée par Seidman et Warner : « To be post-gay means to define oneself by more than sexuality, to disentangle gayness with militancy and struggle, and to enjoy sexually mixed company<sup>296</sup>. »

Qu'il soit possible, dans les États-Unis de la fin des années 1990, et *a fortiori* aujourd'hui, de débarrasser l'identité LGBTQ de sa dimension militante et de ses luttes repose sur l'idée que l'égalité tant recherchée est enfin atteinte. Pourtant Walters elle-même souligne, lorsqu'elle fait le lien avec le post-féminisme, une tendance générale dans le monde occidental en général et chez les Américain.e.s en particulier à déclarer qu'une ère est « post » avant même que la ligne d'arrivée n'ait été franchie. En témoigne aussi, selon elle, l'adoption de la locution « post-racial<sup>297</sup> », qui laisse volontiers croire que l'élection d'un président noir en 2008 signifie la disparition des problèmes raciaux et du racisme aux États-Unis<sup>298</sup>. Pourtant, les luttes qui divisent le pays autour du mouvement Black Lives Matter à l'été 2020, les très fortes inégalités économiques entre la population blanche et la population noire, ou encore l'importante différence d'impact du Covid-19 sur les deux populations montrent que les discriminations racistes constituent un problème systémique aux États-Unis<sup>299</sup>.

En transposant les remarques de Walters aux problématiques LGBTQ, on peut donc se poser les questions suivantes : qu'est-ce qui, dans les évolutions des années 1990, permettrait d'affirmer l'accomplissement des luttes entreprises dans les années 1960 et 1970 ? Comment expliquer que les personnes interrogées par Seidman, comme il le rapporte, n'invoquent plus l'image du placard comme centrale à leur expérience de leur homosexualité ? Doit-on en conclure que le besoin de masquer sa sexualité a pour ainsi dire disparu à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle ?

---

<sup>296</sup> GHAZIANI, « Post-Gay Collective Identity Construction », *art. cit.*, p. 102.

<sup>297</sup> À ce sujet voir notamment BELTRAN, Mary, « What's at Stake in Claims of "Post-Racial" Media? », *Flow* [En ligne], mis en ligne le 3 juin 2010, consulté le 17 juin 2020. URL : <https://www.flowjournal.org/2010/06/whats-at-stake-in-claims-of-post-racial-media/> ; ONO, Kent, A, « Postracism: A Theory of the "Post-" as Political Strategy », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 34, pp. 227-233.

<sup>298</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>299</sup> ZEBALLOS-ROIG, Joseph, « The Economic Prospects of Black Americans Have Stayed Largely Unchanged for Decades. Here Are 12 Charts Demonstrating Alarming Rates of Inequality », *Business Insider* [En ligne], mis en ligne le 10 juin 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.businessinsider.fr/us/charts-black-americans-gaping-economic-inequality-white-unemployment-earnings-financial-2020-6> ; SHARKEY, Patrick, TAYLOR, Keeanga-Yamahtta et SERKEZ, Yaryna, « The Gaps Between White and Black America, in Charts », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 19 juin 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/19/opinion/politics/opportunity-gaps-race-inequality.html>.

## II. 2. La fin du placard et le développement de l'Amérique post-gay ? 1960-2015

L'ouvrage de Jeremiah Garretson, *The Path to Gay Rights: How Activism and Coming Out Changed Public Opinion* (2018), s'ouvre sur le constat d'un changement spectaculaire des mentalités quant aux questions LGBTQ à la fin des années 1980 et au début des années 1990<sup>300</sup>. D'un régime d'homophobie généralisée, on passe alors à une ère marquée par une plus grande visibilité des populations LGBTQ dans la sphère politique et publique, de sorte que le public en vient à être plus au courant de ces questions – et de fait, plus tolérant. Garretson résume le processus de la manière suivante :

As this visceral negativity towards homosexuality dissipated in the wake of increased familiarity with lesbians and gays, a marked transformation of the American public's views on gay rights started that has continued to this day<sup>301</sup>.

Ce changement de mentalité est attesté, selon Garretson, par les sondages réalisés à intervalles réguliers et interrogeant la population sur son acceptation de l'homosexualité. Garretson voit également un signe de cette évolution drastique dans la couverture médiatique plus importante des problématiques LGBTQ dans les années 1980 et 1990, notamment à travers la crise du SIDA et la campagne de Bill Clinton en 1992. Il convient alors d'interroger les facteurs qui rendent les questions LGBTQ plus centrales aux yeux des hommes politiques et du public américain. On s'interrogera également sur l'idée selon laquelle les attitudes négatives envers les LGBTQ se sont « dissipées » du fait de la visibilité accrue des questions et populations LGBTQ.

### II. 2.1. Le début du militantisme LGBTQ et la lutte pour la visibilité

Garretson voit dans les prémices du mouvement gay des années 1960 les premières causes du changement drastique des mentalités qui s'opère à partir des années 1990. Dès 1961, des individus, fatigués de la doctrine du « placard mutuellement protecteur » évoquée par Eskeridge, écrivent leur colère face à ce qu'ils vivent comme un régime injuste. Ainsi Eskeridge rapporte :

They were fed up with « this degrading of our personalities » through police harassment, job discrimination, state exclusions, and sham marriages. « Merely to live, we must assert ourselves as homosexuals, » and « accept it or not, we will force our way into open society and you will have to acknowledge us<sup>302</sup>. »

L'une des conséquences de cette colère est l'apparition puis le développement, dès le début des années 1960, de groupes homophiles dans les centres urbains où existent les communautés

---

<sup>300</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 3.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 92, rapportant KRIM Seymour, « Revolt of the Homosexual », reproduit dans *Mattachine Review*, mai 1959, pp. 4–5, 9.

homosexuelles les plus actives. On peut citer, parmi les premières, l'établissement de la Mattachine Society, ou des Daughters of Bilitis, son homologue lesbien développé au début des années 1960 à San Francisco<sup>303</sup>. Ces communautés naissantes s'organisent et réfléchissent à la condition lesbienne et homosexuelle. Les discussions qui y sont menées génèrent la prise de conscience d'une identité de groupe, centrale à l'organisation des luttes. On y développe une rhétorique qui défend les homosexuels comme une minorité aspirant et ayant droit aux mêmes droits que les autres citoyens<sup>304</sup>. Puisque le placard est l'une des modalités les plus virulentes de l'oppression, son démantèlement apparaît rapidement comme l'un des enjeux essentiels de la libération des lesbiennes et des gays.

Alors que le nombre d'adhérents à ces associations locales explose, la diversification sociale qui en résulte mène à un schisme. D'un côté, les membres les plus à gauche sur l'échiquier politique réclament – en accord avec les bases marxistes à l'origine de la création de la Mattachine Society<sup>305</sup> – un changement social radical qui s'appuierait sur la libéralisation sexuelle et une remise en cause des rôles de genre<sup>306</sup>. De l'autre, les membres les plus conservateurs souhaitent le maintien de l'ordre social existant, et défendent une position plus modérée d'intégration des homosexuels à la société<sup>307</sup>. Ils développent une rhétorique qui vise à faire des homosexuels des individus comme les autres, et à minimiser les différences pour se focaliser au contraire sur les ressemblances entre hétérosexuels et homosexuels. La victoire de cette deuxième approche sur la première<sup>308</sup> entraîne l'orientation des luttes LGBTQ majoritaires tournée vers l'égalité des droits et l'assimilation des individus LGBTQ à la population *mainstream*<sup>309</sup>. Les logiques qui sous-tendent l'Amérique post-gay sont donc mises en place dès les années 1960 et 1970.

Face à l'évolution conservatrice de la Mattachine Society, une jeune génération de militants développe un activisme plus radical dès la fin des années 1960<sup>310</sup>. Les confrontations aux autorités se multiplient, au travers de manifestations et de rébellions contre les raids policiers prenant pour cible les lieux de sociabilité LGBT. Le point culminant de cette résistance est atteint dans la nuit du 27 au 28 juin 1969. Ce soir-là, lorsque la police de New York fait une descente au Stonewall Inn, un bar situé dans le quartier du Greenwich Village, les clients, drag-queens, lesbiennes et *fairies* refusent de coopérer et

---

<sup>303</sup> D'EMILIO, John, *Sexual Politics, Sexual Communities, op. cit.* ; JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction, op. cit.*, chapitre 3 « The Homophile Movement », pp. 22-29.

<sup>304</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>305</sup> D'EMILIO, *Sexual Politics, Sexual Communities, op. cit.*

<sup>306</sup> D'EMILIO, *Making Trouble, op. cit.*, p. 27 ; ROSCOE, Will, *Radically Gay: Gay Liberation in the Words of its Founder*, Boston : Beacon Press, 1997, p. 85.

<sup>307</sup> Ils abandonnent de fait l'approche marxiste et refusent d'envisager l'homosexualité comme une minorité opprimée. À ce sujet voir SEARS, James T., *Behind the Mask of the Mattachine: The Hal Call Chronicles and the Early Movement for Homosexual Emancipation*, New York : Harrington Park Press, 2006, p. 167.

<sup>308</sup> GROSS, *Up from Invisibility, op. cit.*, p. 22 ; GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, p. 78.

<sup>309</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis, op. cit.* p. 29.

<sup>310</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, p. 80.

ripostent. Les émeutes de Stonewall sont souvent considérées comme l'acte fondateur du mouvement gay et lesbien<sup>311</sup>. Ainsi Eskeridge écrit : « Literally overnight, the Stonewall riots transformed the homophile reform movement of several dozen homosexuals into a gay liberation movement populated by thousands of lesbians, gay men, and bisexuals who formed hundreds of organizations demanding radical changes in the way gay people were treated by the state<sup>312</sup>. »

L'activisme qui se développe ensuite dans les années 1970 est marqué par une lutte accrue contre l'enfermement de l'homosexualité au placard et par une mise en avant du coming out comme arme politique de visibilisation volontaire des lesbiennes et gays contre l'invisibilisation organisée par l'État. Bien que les organisations et associations adoptent des postures très différentes les unes des autres, elles se retrouvent autour d'un point commun, résumé par Garretson : « an explicit emphasis on acknowledging one's homosexuality, taking pride in it, and coming out to others<sup>313</sup>. »

Le coming out devient alors un instrument militant et politique, « un acte fondateur consistant à se révéler publiquement homosexuel.le en dehors du monde homosexuel et à affirmer ainsi sa capacité d'action<sup>314</sup> ». On espère que la sortie du placard permettra d'amener l'homosexualité sur le devant de la scène, de sorte que les demandes et les droits des LGBTQ ne puissent plus être oubliés. On théorise la force politique du contact : si l'ensemble des Américain.e.s se rend compte que chacun connaît, dans son entourage proche, au moins une personne LGBTQ, alors les droits de ces derniers ne pourront plus être ignorés. Ce discours est notamment défendu par Harvey Milk, figure centrale du mouvement pour la lutte LGBTQ qui fut élu conseiller municipal de la ville de San Francisco. Trois semaines avant son assassinat, en 1978, il prononce un discours qui met en lumière le coming out comme stratégie politique :

Every gay person must come out. As difficult as it is, you must tell your immediate family. You must tell your relatives. You must tell your friends if indeed they are your friends. You must tell the people you work with. You must tell the people in the stores you shop in. Once they realize that we are indeed their children, that we are indeed everywhere, every myth, every lie, every innuendo will be destroyed once and for all<sup>315</sup>.

Pour autant, ces vastes campagnes de coming out ne mettent pas fin au régime du placard. Dans un sens, elles contribuent à renforcer l'opposition binaire entre ceux qui sont dedans et ceux qui sont

---

<sup>311</sup> Garretson tempère cette affirmation en expliquant que les émeutes de Stonewall, loin d'être le point de départ d'une conscience collective lesbienne et gay, doivent plutôt être envisagées comme le résultat d'une conscience déjà aiguisée par les groupes homophiles des années 1960 et le développement d'un activisme plus radical qui prend le contrepoint des évolutions conservatrices de ces groupes. GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, p. 82.

<sup>312</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw, op. cit.*, p. 99.

<sup>313</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, p. 84.

<sup>314</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis, op. cit.*, p. 40.

<sup>315</sup> MILK, Harvey, « The Hope Speech », 1978, reproduit dans GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, p. 84.

dehors, stigmatisant comme lâches les personnes LGBTQ qui ne sortent pas du placard. Alors que le coming out est devenu une déclaration de solidarité face à l'homophobie de l'État et de la population<sup>316</sup>, ceux qui refusent de se plier à l'exercice sont accusés de faire preuve d'apathie politique<sup>317</sup>.

Sous la pression intense des activistes, l'homosexualité est retirée de la liste des maladies mentales en 1973. Les objections qui subsistent dans la société sont donc des objections d'ordre moral et non plus médical. Pour autant, elles sont loin d'être anecdotiques et donnent lieu à de nombreuses batailles juridiques, entraînant une multiplication des ordonnances et initiatives anti-gay dans le pays<sup>318</sup>. Si la militance ralentit à la fin des années 1970, avec la crise sanitaire du SIDA dans les années 1980, les problématiques LGBT reviennent sur le devant de la scène<sup>319</sup>, notamment de la scène médiatique<sup>320</sup>. Ceci se traduit dans la décennie suivante par une plus grande prise en compte des questions LGBTQ par le Parti démocrate, à partir de la première campagne présidentielle de Bill Clinton<sup>321</sup>. Ce qui avait émergé dans les années 1970 comme une question d'échelle locale, plutôt urbaine (les groupes homophiles s'étant en effet développés dans les grands centres urbains) devient un enjeu d'ordre national dans les années 1990 : la question LGBTQ devient une démarcation partisane entre le Parti démocrate et le Parti républicain, mais également entre les démocrates du Nord, plus progressistes sur les questions sociales, et les démocrates du Sud, parmi lesquels Bill Clinton, originaire de l'Arkansas. En adoptant une position progressiste sur la question LGBTQ lors de sa campagne, celui-ci parvient à emporter la nomination aux primaires démocrates<sup>322</sup>. En retour, la cristallisation des débats autour des questions LGBT contribue à rendre les populations LGBTQ plus visibles dans la sphère publique.

## II. 2. 2. Les années Clinton et *Don't Ask Don't Tell*

Après une longue phase marquée par le conservatisme, l'élection de Clinton en 1992 marque le début d'une politique plus progressiste, bien que timide, sur les questions LGBTQ. Dans la première moitié des années 1990, la politisation de l'homosexualité se déplace sur le terrain juridique et donne lieu à

---

<sup>316</sup> « Post-Stonewall, especially, coming out is celebrated not simply as a personal declaration of self-understanding but as a recognition of social solidarity in the face of both institutional and individual animus. Coming out was the antidote to self-hatred, the cure, the exit from the closet and the lie. » WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>317</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>318</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>319</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, *op. cit.* p. 30

<sup>320</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.*, p. chapitre 6 « AIDS and the Media », pp. 94-109.

<sup>321</sup> Pour plus de détails à ce sujet voir GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, « Chapter 4. The Capture of the Democratic Party and the Clinton Victory », pp. 96-122.

<sup>322</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 111-112.

des débats sur les lois anti-discrimination<sup>323</sup>. Des batailles législatives s'engagent contre la discrimination dans l'accès à l'emploi et au logement à l'échelle nationale et étatique<sup>324</sup>. Entre 1990 et 2000, vingt-et-un États légifèrent contre la discrimination en fonction de l'orientation sexuelle<sup>325</sup>.

Cette période d'ébullition politique et juridique occasionne un traitement médiatique sans précédent des questions LGBTQ dans les médias de masse et en particulier à la télévision<sup>326</sup>. Sous l'impulsion des débats autour des gays dans l'armée et des lois anti-discrimination, le nombre de reportages consacrés à des questions LGBTQ dans les journaux télévisés des trois grandes chaînes augmente en flèche<sup>327</sup>. Ces facteurs – positionnement des élites, visibilité médiatique sans précédent<sup>328</sup> – expliquent le changement progressif des mentalités que Garretson observe sur la période 1988-1996. En s'appuyant sur le « baromètre des sentiments » (« feeling thermometer ») élaboré par l'ANES (*American National Election Studies*), il montre que l'opinion publique se montre de plus en plus favorable, durant le premier mandat de Clinton, à la lutte pour les droits LGBTQ<sup>329</sup>.

Malgré la tolérance affichée dans la rhétorique de campagne de Clinton au début des années 1990, ses deux mandats restent néanmoins décevants, en termes de législation, pour les lesbiennes et les gays<sup>330</sup>. À la fin des années 1990, nombre de discriminations juridiques subsistent encore à l'égard des LGBTQ. Dans son ouvrage *Gaylaw*, publié en 1999, Eskeridge dresse une liste non-exhaustive des inégalités législatives qui persistent dans de nombreux États : l'inégalité, pour ne pas dire l'interdiction, d'accès à des postes de professeur, policier ou pompier, dans certains États ou municipalités. Au moment où il rédige son ouvrage, dix-neuf États criminalisaient encore certains actes sexuels entre adultes consentants<sup>331</sup>, ciblant implicitement une partie de la population LGBTQ. Dans le domaine de l'éducation, plusieurs États recommandaient ou exigeaient que soit enseignée à l'école la doctrine « no promo homo », qui interdit de faire la promotion de l'homosexualité ou de la défendre comme acceptable. Nombre d'États promulguaient encore des lois discriminatoires à l'encontre des LGBTQ, refusant d'accorder la garde d'un enfant à un parent LGBTQ ou refusant l'adoption à des

---

<sup>323</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 58

<sup>324</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 66 ; MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 58.

<sup>325</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 58.

<sup>326</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 40 ; GARRESTON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., pp. 92-95.

<sup>327</sup> GARRESTON, *The Path to Gay Rights*, op. cit. p. 92

<sup>328</sup> Je résume ici très sommairement les principales études de sciences politiques visant à expliquer les changements de l'opinion publique sur un sujet donné. Garretson en relève deux majeures : le positionnement des élites d'une part, et un changement de présentation du sujet dans les journaux télévisés et dans la presse. Il propose quant à lui une explication qui combine ces deux premiers facteurs dans une logique de renforcement mutuel, et leur ajoute celui d'un traitement plus fréquent de la question dans les médias de divertissement. GARRESTON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 6.

<sup>329</sup> GARRESTON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., pp. 126-137.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>331</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., pp. 24-26.

couples de même sexe<sup>332</sup>. Si le nombre de projets de loi pro-gay a augmenté de manière significative à la fin des années 1990 (de quarante-et-un en 1995 à cent vingt-huit en 1997), le nombre de mesures anti-gay proposées à l'adoption a lui aussi explosé sur la même période (soixante-quatre en 1995, cent vingt en 1997)<sup>333</sup>.

Au niveau fédéral, bien que la présidence, le Congrès et le Sénat soient aux mains des Démocrates, plusieurs lois restrictives sont adoptées lors du premier mandat de Clinton. Certes, Clinton avait fait campagne sur le très attendu *Employment Non-Discrimination Act* (ENDA), interdisant la discrimination à l'emploi sur la base de l'orientation sexuelle ou du genre ; cependant il ne parvient pas finalement à faire voter la loi au Congrès<sup>334</sup>. Il signe même le *Defense Of Marriage Act* (DOMA), qui limite le mariage aux couples de sexe opposé, en 1996, suite à la décision de la Cour suprême de l'État de Hawaii d'ouvrir le mariage au couple de même sexe<sup>335</sup> (*Baehr v. Lewin*, 1993). C'est aussi sous Clinton qu'est établie la doctrine *Don't Ask Don't Tell*<sup>336</sup> (DADT), qui représente un timide pas en avant par rapport à l'interdiction explicite des gays dans l'armée, mais ne présente dans les faits que très peu de différences avec la situation précédente<sup>337</sup>. Si le pacte d'union civile et *Don't Ask Don't Tell* sont présentés comme des compromis, ils n'assurent pas pour autant une égalité de droit des populations LGBTQ : ils entérinent des statuts spécifiques, faisant des LGBTQ des citoyens de seconde classe<sup>338</sup>. En pratique, *Don't Ask Don't Tell* renvoie bel et bien les gays et lesbiennes au placard et leur intime d'y rester cachés, sous la menace du renvoi : comme le précise Seidman, après l'adoption de *Don't Ask Don't Tell*, le nombre de lesbiennes et de gays renvoyés de l'armée a augmenté de presque 70%<sup>339</sup>.

La doctrine est si prégnante qu'elle trouve des échos dans la culture populaire qui y fait fréquemment référence, de manière métaphorique ou plus littérale. *Don't Ask Don't Tell* symbolise alors la contrainte au silence qui pèse sur les personnes LGBTQ. Ainsi, dans sa quatrième saison, *The L Word* exploite à nouveau le ressort narratif du coming out pour montrer ce que peut faire ou ne pas faire le personnage de Tasha Williams (Rose Rollins), une femme noire, capitaine dans l'armée. Une romance conflictuelle naît entre elle et Alice Pieszecki (Leisha Hailey), protagoniste au cœur de la série. Alice est blanche, bourgeoise, progressiste, démocrate, et surtout ouvertement bisexuelle (elle tient une

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>333</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>334</sup> À ce jour, l'ENDA, présenté à chaque nouvelle session du Congrès depuis 1994 hormis la 109<sup>e</sup>, n'a toujours pas été adopté.

<sup>335</sup> FASSIN, Éric, « Homosexualité et mariage aux États-Unis : Histoire d'une polémique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 125, décembre 1998, pp. 63-73. Disponible en ligne à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1998\\_num\\_125\\_1\\_3275](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1998_num_125_1_3275). Consulté le 19 mai 2020.

<sup>336</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 59

<sup>337</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>338</sup> « (...) gay people remain second-class citizens in the United States », ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>339</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, p. 8.

chronique radio sur la sociabilité lesbienne de Los Angeles). Tasha, quant à elle, est noire, conservatrice, dévouée à l'armée et tenue, selon la règle, de dissimuler son orientation sexuelle si elle tient à conserver son poste. La série explore sur plusieurs épisodes les interdictions engendrées par la règle *Don't Ask Don't Tell*. Dans le septième épisode, lorsque Alice se rend sur la base militaire pour la première fois, Tasha lui demande avec sévérité de baisser la voix et de fermer la porte de son bureau, qu'Alice avait laissée grande ouverte en entrant. Cette première scène matérialise dans l'espace l'obligation de confidentialité à laquelle Tasha est soumise. Il est peu probable que les spectateur.rice.s ne comprennent pas la raison de ce geste lors de la première diffusion. L'épisode, diffusé pour la première fois en février 2007<sup>340</sup>, s'inscrit dans le paysage politique et social de l'époque. La règle *Don't Ask Don't Tell* est alors toujours en vigueur. Alice s'exécute mais se défend tout de même, dans une première référence directe : « I'm not gonna *ask* anybody or *tell* anybody, you know ». Dans la scène suivante, Tasha lui présente quatre de ses amies, qui les accompagnent lors d'un tour en hélicoptère. Une fois dans les airs, Tasha prend la main d'Alice dans la sienne, et la place affectueusement sur sa cuisse. Alice – comme les spectateur.ice.s, on le suppose – est surprise de cette marque d'affection publique : en témoigne son regard inquiet et plein d'incompréhension vers ses genoux. La caméra panote alors sur les autres femmes dans l'hélicoptère, qui sourient et expliquent :

PILOTE : We're all family here.

TASHA, *en riant* : Yeah, and this is the *Ask and Tell* helicopter

ALICE, *les pointant du doigt* : Aaah okay... Tricky soldiers!

LES AUTRES : Woohoo (*elles rient*)

TASHA : Don't try this anyplace else on the base.



6. Tasha prend la main d'Alice devant ses collègues en hélicoptère.

<sup>340</sup> « Lesson Number One », S04E07, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 18 février 2007.

La référence explicite, mais inversée, à *Don't Ask Don't Tell* dans la réplique de Tasha suggère les entorses qui peuvent être faites à la règle et dit la joie de la transgression et de la création d'un espace communautaire. La formule codée « we're all family here », accompagnée du mouvement circulaire de la caméra, qui englobe sans coupe toutes les femmes présentes, indique de manière explicite qu'elles sont toutes elles-mêmes lesbiennes. Elle atteste de la présence de membres de la communauté LGBTQ dans l'armée et des négociations qui doivent être adoptées pour pouvoir concilier l'identité lesbienne avec celle d'officier de l'armée américaine, sous la législation *Don't Ask Don't Tell*. Le recours à un langage codé, la référence explicite à la règle à deux reprises, mais aussi le décor, révèlent les contraintes que cette législation fait peser sur les personnes LGBTQ. L'hélicoptère reproduit ici l'espace exigu du placard, qui offre un abri à ses occupantes le temps du vol. Lors de la scène, les six femmes sont sur le point de décoller de la base, suspendant de fait, pour quelques minutes, la règle *Don't Ask Don't Tell*. La dernière réplique de Tasha confirme ce statut d'exception à la règle.

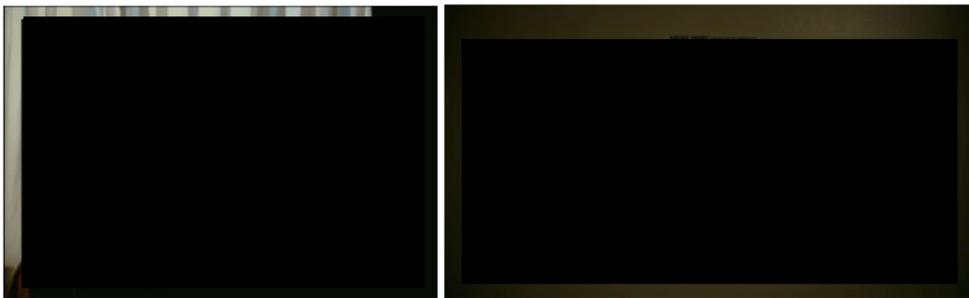
Durant la saison suivante, Tasha est dénoncée par l'un de ses collègues et jugée en cour martiale. Les preuves de son orientation sexuelle sont apportées par l'enquêtrice principale, la colonelle Davis (Kelly McGillis). Lors de son témoignage, Alice laisse entendre que Davis elle-même pourrait être lesbienne et semble frapper juste, puisque celle-ci interrompt brusquement l'audience pour s'entretenir avec elle. Les deux femmes s'isolent alors dans une petite pièce sombre – qui évoque encore la métaphore du placard – et l'on découvre que Davis craint qu'Alice ne révèle son homosexualité aux autres officiers. Elle propose alors un accord permettant à Tasha de garder son poste. Ce retournement soudain de situation permet de présenter le cas de Tasha non plus comme un cas isolé, mais comme l'une des innombrables représentations de personnes LGBTQ contraintes au silence par la loi. Elle révèle alors une violence symbolique systémique, qui s'abat sur des officiers de tout rang et de tout bord, touchant jusqu'à la personne chargée de faire appliquer la loi. Malgré l'accord proposé par Davis, Tasha choisit de professer son amour pour Alice au tribunal militaire – dans une scène qui s'apparente à un coming out, puisque c'est la première affirmation publique, dans le monde hétérosexuel, de son homosexualité – et se fait effectivement renvoyer de l'armée<sup>341</sup>. La série travaille alors sur deux saisons le processus ici éminemment politique d'affirmation d'une identité non-hétérosexuelle, dans le contexte d'une loi qui réduit les officiers LGBTQ au silence. Là où Alice risque d'être la cible des attaques homophobes de particuliers, Tasha, quant à elle, risque, au-delà de l'ébranlement de sa foi en l'institution, une « dishonorable discharge », c'est-à-dire un renvoi de l'armée pour cause

---

<sup>341</sup> « Lay Down the Law », S05E08, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 24 février 2008.

d'indignité, qui met alors en cause sa carrière, son identité professionnelle mais aussi ses droits à la retraite<sup>342</sup>.

De nombreuses autres séries font référence de manière plus anecdotique à *Don't Ask Don't Tell* pour évoquer les injonctions qui pèsent sur les personnes LGBTQ: ainsi dans la série *Greek* (ABC Family, 2007-2011), Calvin Owens (Paul James), jeune étudiant membre d'une fraternité, qui cache son homosexualité, propose pour la fête de début d'année le thème « Don't Ask Don't Tell <sup>343</sup> ». Si aucun des autres membres ne comprend le sous-texte derrière cette proposition, notre position privilégiée, en tant que spectateur.ice, nous permet de saisir l'ironie de ce choix. Plus récemment, la série *American Crime Story* (FX, 2016-) inscrit le coming out d'un de ses personnages principaux, Gianni Versace (Edgar Ramirez), en parallèle avec celui d'un jeune officier de la marine<sup>344</sup>. Le titre de l'épisode, « Don't Ask Don't Tell », renvoie de manière explicite à la loi. Mais le lien est également établi dans la narration, puisque l'arc narratif qui suit le jeune marin est étroitement lié à celui du coming out public de Versace. Les premières scènes de l'épisode montrent Gianni, annonçant à sa sœur qu'il est prêt à parler publiquement de son homosexualité. Via un flashback, le récit se tourne ensuite vers le jeune marin, Jeff Trail (Finn Wittrock). Au moment où celui-ci est finalement amené à témoigner, à visage couvert, de son homosexualité dans l'armée, on retrouve, grâce à un montage croisé, le personnage de Gianni Versace, sur le point de révéler publiquement son homosexualité à la presse. L'asymétrie du montage et de la composition des plans révèle les différents espaces dans lesquels évoluent Gianni et Jeff. Le coming out du premier, alors jeune styliste, est accueilli avec joie dans le milieu de la mode. Un plan ultérieur montre ainsi les couvertures de magazine qui encensent le créateur après sa confession. Le coming out de Jeff, au contraire, le force malgré lui à quitter sa position dans l'armée, dont il ne réussira jamais à faire le deuil.



7. Jeff reste dans l'ombre tandis que le coming out de Gianni Versace est salué par l'industrie de la mode.

Enfin en l'absence même de référence claire, on voit parfois aussi apparaître dans la diégèse des discussions qui évoquent et travaillent, bien qu'elles ne la nomment pas, la logique de la doctrine

<sup>342</sup> « LGBTQ Veteran's Issues », *JUSTIA* [En ligne], consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.iustia.com/lgbtq/military-service/veterans-issues/>.

<sup>343</sup> « Hazed and Confused », S01E02, *Greek*, ABC Family, première diffusion le 9 juillet 2007.

<sup>344</sup> « Don't Ask Don't Tell », S02E05, *American Crime Story*, FX, première diffusion le 14 février 2018.

*Don't Ask Don't Tell*. On peut citer par exemple un épisode d'*Ally McBeal* (FOX, 1997-2002), dans lequel l'avocate Ally (Calista Flockhart) doit défendre un époux qui demande l'annulation de son mariage après qu'il a découvert que sa femme était lesbienne<sup>345</sup>. Lors de l'audience, il s'agit pour les juges et la jeune avocate, assistée par son collaborateur John Cage (Peter MacNicol), de déterminer si une personne homosexuelle est légalement tenue de révéler son homosexualité à son ou sa partenaire.

ALLY : If you were gay and you told your fiancé that you were gay, and you still both agreed to get married, that's fine. But if you don't tell, that's fraud.

JUGE : What if he or she were bisexual? Still a duty to disclose?

ALLY : Well, I um, I, I, well, yes.

JUGE : So, you're suggesting to this court that, by marrying, a person should legally forfeit certain rights to privacy?

ALLY : That's not what I'm saying.

JUGE : You're either saying that, Ms. McBeal, or you're confusing this court terribly.

ALLY : You know, maybe you and I should step out and get a cup of coffee.

JUGE : How often did your client and his wife make love prior to their marriage?

ALLY : Well, I certainly don't know.

JUGE : Well, if sexual chemistry is material to the validity of the union, shouldn't you know?

ALLY : Look.

JUGE : You know what I'm talking about.

JOHN CAGE : Uh Your Honor, if I may?

ALLY : No. No. You may not. Um, i-if a person goes down the aisle, the person that he or she is marrying has the right to assume that he's straight.

JUGE : And the gay person has a legal duty to reveal his sexual preference?

ALLY : Yes.

JUGE : Okay. We understand your position. Thank you. Ms. Thomas, I don't think we need to hear from you. Do we? No. The petitioner's motion to annul the marriage is denied. We're adjourned.

Le choix de mettre en scène ce débat dans un tribunal, plutôt que dans le bureau d'Ally ou dans un lieu plus neutre, renvoie évidemment à la loi par métonymie. Ici la question du dévoilement, ou plutôt de l'aveu, de l'homosexualité s'inscrit dans le cadre d'une discussion juridique, comme en témoigne à la fois les fonctions occupées par ceux qui en discutent (un juge et une avocate), le lieu, et les termes employés : « fraud », « legally forfeit », « legal duty », etc. L'apparente confusion d'Ally, qui défend la position selon laquelle le partenaire est légalement tenu de déclarer son homosexualité, souligne la complexité de légiférer sur la question. Celle-ci tâtonne, se perd dans son raisonnement, semble empêtrée dans les contradictions de son discours qui le font paraître absurde, tandis que le juge oppose le quatrième amendement à la « déclaration homosexuelle » que réclame l'avocate. Bien qu'il ne soit pas explicitement question ici de *Don't Ask Don't Tell*, les éléments précédemment cités ne manquent pas d'évoquer la loi alors en vigueur, qui elle aussi interroge, de manière parfois contradictoire, l'obligation légale de dévoiler ou de dissimuler son homosexualité. On peut également

---

<sup>345</sup> « Pursuit of Loneliness », S03E13, *Ally McBeal*, FOX, première diffusion le 21 février 2000.

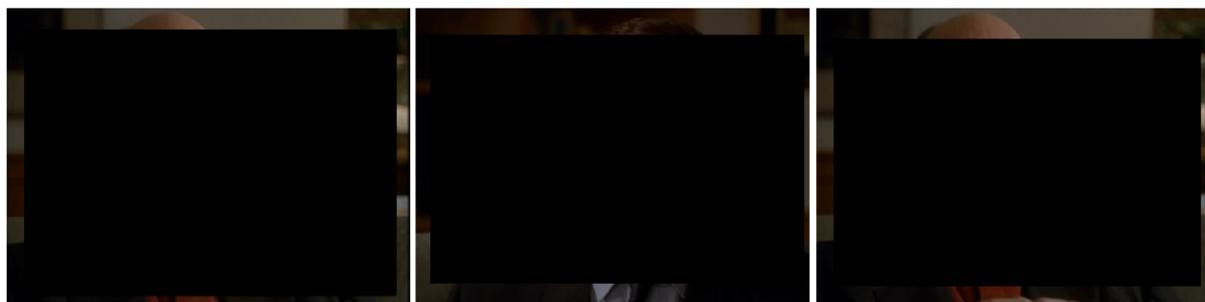
y voir une manière de remettre en cause la jurisprudence qui voulait, jusqu'aux années 1990, que les affaires de divorce du même acabit se soldent systématiquement par la défaite de la mère lesbienne, qui perdait de fait la garde des enfants, voire tout droit de visite<sup>346</sup>.

La même logique est à l'œuvre dans un épisode de la première saison de *Six Feet Under*. David Fisher (Michael C. Hall), le fils cadet de la famille, s'entretient avec l'évêque de la paroisse à propos du poste de diacre, qu'il désire occuper<sup>347</sup>. David cache alors encore son homosexualité à sa famille et au monde extérieur. Après qu'il a souligné l'orientation conservatrice de l'église Saint Bartholomew, les questions de l'évêque s'orientent vers la vie maritale de David. Celui-ci déclare avoir été fiancé mais avoir récemment rompu ses fiançailles avec la femme qu'il devait épouser, une réponse qui semble convenir à l'évêque, et qui permet aussi à David de renforcer la présomption d'hétérosexualité qui rend possible la dissimulation de son homosexualité. L'entretien se conclut sur cet échange :

ÉVÊQUE : Is there anything else you'd like to tell me about yourself?

DAVID : No sir. Is there anything specific about me that you'd like to ask?

ÉVÊQUE : No.



8. David et l'évêque s'entretiennent pour le poste de diacre.

Dans le dialogue, les deux personnages citent ici les termes de *Don't Ask Don't Tell*, en les inversant. L'utilisation du champ-contrechamp renforce l'antagonisme mais aussi la codépendance de leur position : David ne doit pas dire ; en retour l'évêque, lui, ne doit pas demander. Le contrat ne vaut que si aucun des deux ne franchit la fine limite établie par la logique *Don't Ask Don't Tell*. La doctrine est alors traduite du cadre militaire au cadre religieux. Par cette extension, on comprend que c'est sur la même logique que reposent nombre de sphères – religieuses, professionnelles, politiques – qui intiment aux LGBTQ de garder le silence. La scène illustre aussi la logique de renforcement mutuel des parois du placard<sup>348</sup>, qui naît de la frilosité des institutions, si ce n'est de l'interdiction implicite qui pèse sur elles, de poser la question ouvertement.

<sup>346</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit. pp. 139-140.

<sup>347</sup> « An Open Book », S01E05, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 1er juillet 2001.

<sup>348</sup> C'est le point que développe Samuel Chambers dans son analyse de la première saison de la série, voir CHAMBERS, Samuel A., « Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of *Six Feet Under* ». *The Journal of*

Si l'élection de Clinton à la présidence apporte avec elle l'espoir d'une plus grande considération des questions LGBTQ, les politiques menées sous ce dernier restent coercitives. Garretson constate certes une évolution globalement positive de l'opinion publique sur l'homosexualité au début des années 1990, mais des animosités subsistent encore, de sorte qu'on est loin du portrait d'une Amérique post-gay. Sur la période 1991-1998, Seidman indique que les violences à l'encontre des LGBTQ ont été multipliées par quatre<sup>349</sup>. Parmi les agressions et crimes les plus notoires figure le meurtre de Matthew Shepard, jeune étudiant gay, torturé et assassiné en octobre 1998 dans l'État du Wyoming. Son histoire, relayée par nombre de médias, émeut l'Amérique<sup>350</sup>, gagnant l'attention nationale puis internationale. Sa mort brutale révèle les dangers qui pèsent encore sur les homosexuels à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que l'Amérique progressiste se croit débarrassée de l'homophobie systémique des années 1960. Les propos du journaliste Steve Lopez l'illustrent bien quand il écrit au lendemain du meurtre : « In the weeks after Matthew Shepard's brutal murder, the nation was left "wondering what dark hole [that] kind of ugliness bubbles up out of"<sup>351</sup> ». Pourtant, des franges entières de la population américaine étaient restées farouchement opposées à la lutte pour les droits LGBTQ depuis la campagne présidentielle et sous la présidence de Clinton. Ainsi les études menées par Garretson révèlent que, pour une partie de la population, on ne repère aucune évolution significative des mentalités entre 1990 et 2000<sup>352</sup>. Les Américains les plus conservateurs sur ces questions avaient alors gonflé le rang des Républicains, opérant de fait une polarisation entre défenseurs et opposants des droits LGBTQ.

### II. 2.3. Polarisation du débat et luttes autour du mariage

Sur l'échiquier politique, l'homophobie devient en effet un marqueur d'appartenance à l'un ou l'autre des deux grands partis à partir du début des années 1990. Là où le Parti démocrate opère une transition progressive vers un soutien public des populations LGBTQ, le Parti républicain, à la même période, opère un virage à droite sur la même question, ce qui polarise de fait les deux partis majeurs autour de cette question. En 1992, la campagne pour l'investiture au Parti républicain oppose George H. W. Bush, un modéré, et Patrick Buchanan, un conservateur chevronné. Après sa défaite, Buchanan

---

*American Culture*, vol. 26, n° 1, 2003, p. 34-35. L'article est également reproduit dans son livre *The Queer Politics of Television*, New-York ; Londres : I.B. Tauris, 2009, chapitre 1 : « Telepistemology of the Closet ».

<sup>349</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>350</sup> PARROTT-SCHEFFER, Chelsey, « Matthew Shepard », *Encyclopaedia Britannica* [En ligne], mis en ligne le 25 décembre 2019, consulté le 17 avril 2020. URL : <https://www.britannica.com/biography/Matthew-Shepard>. Voir aussi BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, chapitre 1 « Straight Panic and American Culture in the 1990s », pp. 13-36.

<sup>351</sup> LOPEZ, Steve, « To be Young and Gay in Wyoming », *Time*, 26 octobre 1998, p. 39, reproduit dans BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>352</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, chapitre 7, « The Persistence of Political Conflict over Gay Rights », pp. 178-205.

est invité à donner un discours à la Convention nationale républicaine (août 1992) dans une tentative de rassembler les modérés et les conservateurs. Il s'exprime alors sur le cœur des valeurs du Parti républicain. Bush, lui, et le reste du parti, dit-il, sont unis dans leur opposition face à « l'idée amoral selon laquelle les couples gays et lesbiens devraient avoir les mêmes droits que les hommes et femmes mariés<sup>353</sup> ». C'est la première salve des « guerres pour la culture »<sup>354</sup> (« culture wars<sup>355</sup> ») qui opposent deux systèmes de valeurs opposés, incarnés par les Démocrates progressistes d'une part, et les Républicains conservateurs d'autre part, et par leurs prises de positions respectives sur l'avortement, l'homosexualité, la pornographie, la drogue, les droits des femmes, etc. La capture des Évangélistes par le Parti républicain dès la présidence de Carter en 1974<sup>356</sup> incite le parti à adopter une position socialement conservatrice dure. La question LGBTQ devient, avec la campagne de 1992, une ligne supplémentaire de démarcation partisane, scellant la polarisation des partis sur les questions sociales, permettant à Garretson de déclarer qu'il s'agit d'un point de non-retour : « From this point on, there was no going back<sup>357</sup> ». La droite radicale se définit alors, sur les questions LGBTQ, par une opposition véhémement aux droits LGBTQ, une condamnation morale de l'homosexualité et la défense de mesures pour l'endiguer, à travers les thérapies de conversion par exemple<sup>358</sup>.

Le début de la décennie suivante est marqué par les débats autour du mariage pour les couples de même sexe<sup>359</sup>. Si le président républicain George W. Bush Jr. s'oppose pendant son premier mandat au mariage gay, il surprend néanmoins la droite conservatrice en ne s'opposant pas au pacte d'union civile entre personnes de même sexe à l'échelle des États<sup>360</sup>. La question du mariage prend plus d'ampleur à partir de 2003, après que l'État du Massachusetts a reconnu le mariage entre personnes de même sexe en 2003 (*Goodridge v. Department of Public Health*<sup>361</sup>). La question devient rapidement un enjeu politique de taille et pèse en particulier dans la balance des élections présidentielles de 2004. En effet, dès janvier 2004, lors de son discours sur l'état de l'Union (*State of the Union Address*), le

---

<sup>353</sup> « [We] stand with him against the amoral idea that gay and lesbian couples should have the same standing in law as married men and women », extrait du discours de Patrick Buchanan, « Address to the Republican National Convention », cité dans GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 115. Le discours et sa transcription intégrale peuvent être trouvés à l'adresse suivante :

<https://www.americanrhetoric.com/speeches/patrickbuchanan1992rnc.htm>. Consulté le 17 avril 2020.

<sup>354</sup> Je reprends ici la traduction de FASSIN, « Homosexualité et mariage aux États-Unis », art. cit., p. 67.

<sup>355</sup> Sur ce sujet voir HUNTER, James Davison, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, New York : Basic Books, 1991.

<sup>356</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit. p. 109.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>358</sup> MARCHE, *La militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 74.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 60 et suivantes.

<sup>360</sup> « Bush amendment proposal prompts strong reaction », *CNN* [En ligne], mis en ligne le 25 février 2004, consulté le 10 mai 2020. URL : <https://edition.cnn.com/2004/ALLPOLITICS/02/24/elec04.marriage.react/index.html>.

<sup>361</sup> PINELLO, Daniel, R., *America's Struggle for Same-Sex Marriage*, New York : Cambridge University Press, 2006, chapitre 3 « Massachusetts », pp. 33-72.

président qui se présente comme un *born-again Christian* invoque la protection de la sainteté du mariage contre les assauts des tribunaux étatiques, en réaction à la décision rendue par la Cour suprême du Massachusetts l'année précédente<sup>362</sup>. Le mois suivant, alors que le maire de San Francisco, Gavin Newsom, commence à célébrer des mariages gays, George W. Bush fait la promesse de proposer un amendement constitutionnel interdisant le mariage entre personnes de même sexe<sup>363</sup>. Le jour de l'élection présidentielle de 2004, des interdictions du mariage gay sont proposées au référendum dans treize États, dans l'espoir de faire pencher la balance en faveur du candidat républicain. Ces propositions récoltent en moyenne 70% de soutien<sup>364</sup>. C'est grâce à cette stratégie, pensée par son chef de campagne Karl Rove<sup>365</sup>, que Bush aurait réussi à mobiliser trois millions d'électeurs évangéliques<sup>366</sup> qui avaient déserté les urnes en 2000. Sa prise de position conservatrice contre le mariage gay aurait alors favorisé sa victoire dans la course à la réélection<sup>367</sup>.

À l'échelle du grand public, le mariage constitue également sous sa présidence un point de tension. Si les Américain.e.s avaient, à l'instar de Clinton puis de George W. Bush, soutenu le pacte d'union civile, la question du mariage trouble et divise la population. Les sondages établis par le centre de recherche Pew révèlent qu'en 2004, 60% des Américains sont opposés au mariage gay et seulement 31% y sont favorables. Les sondages effectués sur la période montrent, selon Becker, qu'un pourcentage significatif d'Américain.e.s qui soutenaient par ailleurs la non-discrimination à l'emploi ou le service

---

<sup>362</sup> « Activist judges, however, have begun redefining marriage by court order, without regard for the will of the people and their elected representatives. On an issue of such great consequence, the people's voice must be heard. If judges insist on forcing their arbitrary will upon the people, **the only alternative left to the people would be the constitutional process**. Our nation must defend the sanctity of marriage. » Je souligne. Une transcription complète du discours est disponible à l'adresse suivante : [https://www.washingtonpost.com/wp-srv/politics/transcripts/bushtext\\_012004.html](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/politics/transcripts/bushtext_012004.html). Consulté le 19 mai 2020.

<sup>363</sup> PINELLO, *America's Struggle for Same-Sex Marriage*, op. cit., p. 20 ; HULL, Kathleen E., *Same-Sex Marriage. The Cultural Politics of Love and Law*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2006, p. 10.

<sup>364</sup> SMITH, Daniel A., DESANTIS, Matthew, KASSEL, Jason, « Same-Sex Marriage Ballot Measures and the 2004 Presidential Election », *State and Local Government Review*, vol. 38, n°2, 2006, pp. 78-91.

<sup>365</sup> SOLOMON, Marc, *Winning Marriage. The Inside Story of How Same-Sex Couples Took On the Politicians and Pundits – and Won*, Lebanon, New Hampshire : ForeEdge, 2015 (2014), p. 77.

<sup>366</sup> DAVIES, Frank, « Bush's clear vision aided reelection bid, Rove says », *Miami Herald*, 10 novembre 2004, rapporté dans SMITH, DESANTIS, KASSEL, « Same-Sex Marriage Ballot Measures », art. cit., p. 78 ; LEWIS, Gregory B., « Same-Sex Marriage and the 2004 Presidential Election », *PS: Political Science & Politics*, vol. 38, 2005, pp. 195-99.

<sup>367</sup> Des recherches tendent au contraire à remettre en cause le lien entre la réélection de Bush et les propositions étatiques d'interdire le mariage gay. Quoi qu'il en soit, le fait que Bush et son équipe aient parié sur cette stratégie met en lumière le lien qui unit alors les électeurs les plus conservateurs et traditionnalistes et le Parti républicain, dans la lignée de la fracture qui survient sur la question LGBTQ dès 1992. ABRAMOWITZ, Alan, « Terrorism, Gay Marriage, and Incumbency: Explaining the Republican Victory in the 2004 Presidential Election », *The Forum*, vol. 2, n°4, 2004 ; BURDEN, Barry, « An Alternative Account of the 2004 Presidential Election », *The Forum*, vol. 2, n°4, 2004. Voir aussi GERSTMANN, Evan, *Same-Sex Marriage and the Constitution*, 3ème édition, New York : Cambridge University Press, 2017 (2003), p. 207 et suivantes.

dans l'armée pour les gays restent fermement opposés au mariage pour les personnes de même sexe<sup>368</sup>. Le sujet révèle des fractures religieuses<sup>369</sup>, générationnelles<sup>370</sup>, et partisans<sup>371</sup>.

Les débats autour du mariage influent également sur la perception plus générale de l'homosexualité et des droits qui devraient ou non être accordés aux gays et lesbiennes dans la société américaine. En mai 2003, soit un mois avant la décision de justice *Lawrence v. Texas*, qui déclare les lois anti-sodomie anticonstitutionnelles<sup>372</sup>, les sondages montraient que 60% des Américain.e.s estimaient que les relations consenties entre adultes de même sexe devaient être légales et que seuls 35% des sondés jugeaient que ces relations devaient être interdites. En juillet de la même année, alors que la nation est aux prises avec un débat public d'envergure sur le mariage suite à la décision de la Cour suprême du Massachusetts, ils ne sont plus que 48% en faveur de la légalisation des relations homosexuelles consenties<sup>373</sup> contre 46%.

Les élections présidentielles suivantes, qui voient s'opposer Barack Obama et John McCain, sont à nouveau le lieu de batailles entre pro et anti-mariage gay. Ainsi à l'occasion de l'élection, l'État de Californie propose au référendum la Proposition 8, qui postule que seul le mariage entre un homme et une femme est valide et reconnu par l'État de Californie. La proposition est adoptée à 52% contre 48%<sup>374</sup>, et pousse de nombreux commentateurs à se demander comment une interdiction du mariage a pu être votée dans un État si progressiste<sup>375</sup>. Sont souvent mises en cause les réticences des votants noirs américains (70% de soutien à la Proposition 8) et hispaniques<sup>376</sup> (53%) face au mariage gay, qui,

---

<sup>368</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>369</sup> Voir OLSON, Laura, R., CAGE, Wendy et HARRISON, James T., « Religion and Public Opinion about Same-Sex Marriage », *Social Science Quarterly*, vol. 87, n°2, juin 2006, pp. 340-360.

<sup>370</sup> Parmi les soixante ans et plus, seulement 18% se prononcent en faveur du mariage gay. « Attitudes on Same-Sex Marriage », *Pew Research Center*, mis en ligne le 14 mai 2019, consulté le 19 mai 2020. URL : <https://www.pewforum.org/fact-sheet/changing-attitudes-on-gay-marriage/>.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> La décision de la Cour suprême invoque le 14<sup>ème</sup> amendement et annule la précédente décision *Bowers v. Hardwick* de 1986 qui criminalisait le sexe oral et anal entre adultes consentants.

<sup>373</sup> PAGE, Susan, « Americans Less Tolerant on Gay Issues », *USA Today*, 29 juillet 2003, cité dans BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>374</sup> EGAN, Patrick J., SHERRILL, Patrick, « California Proposition 8: What Happened, and What Does the Future Hold? », New York : National Gay and Lesbian Task Force Policy Institute, Janvier 2009. Disponible en ligne à l'adresse suivante : [https://www.researchgate.net/profile/Kenneth\\_Sherrill/publication/228855724\\_California's\\_Proposition\\_8\\_What\\_Happened\\_and\\_What\\_Does\\_the\\_Future\\_Hold/links/5666e78408aea62726ed96cd.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Kenneth_Sherrill/publication/228855724_California's_Proposition_8_What_Happened_and_What_Does_the_Future_Hold/links/5666e78408aea62726ed96cd.pdf), consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020.

<sup>375</sup> CILLIZA, Chris, SULLIVAN, Sean, « How Proposition 8 passed in California – and why it wouldn't today », *The Washington Post* [En ligne], mis en ligne le 26 mars 2013, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2013/03/26/how-proposition-8-passed-in-california-and-why-it-wouldnt-today/>.

<sup>376</sup> *Ibid.*

pour des raisons religieuses, condamnent fermement l'homosexualité<sup>377</sup>. Mais la victoire de la Proposition 8 tient tout autant, si ce n'est plus, à la redoutable efficacité de la campagne menée par ses défenseurs, qui ont su allier les forces d'hommes politiques proéminents (John McCain, Newt Gingrich, Mitt Romney) et de diverses organisations religieuses, face à des opposants peu formés à la stratégie politique, et dont la désorganisation et les mauvais choix de communication ont entraîné la défection d'une partie des électeurs<sup>378</sup>.

Au niveau fédéral, l'opposition au mariage reste de mise au Parti démocrate. Ainsi, lors de la campagne pour les primaires démocrates de 2008, Hillary Clinton reste fermement opposée au mariage gay<sup>379</sup>. Barack Obama fait quant à lui la promesse d'annuler le *Defense Of Marriage Act* (DOMA) et *Don't Ask Don't Tell* pendant sa campagne en 2008<sup>380</sup>, tout en réaffirmant à plusieurs occasions son opposition au mariage gay, qu'il réitérera durant les premières années de son mandat. Il faudra par ailleurs attendre 2010 pour qu'il signe l'abrogation de *Don't Ask Don't Tell*<sup>381</sup>, et 2011 pour que son administration se prononce officiellement contre *DOMA* et refuse désormais d'appliquer cette loi.

C'est à l'échelle des États que se joue alors la bataille pour le mariage gay, notamment dans le but de faire abolir la Proposition 8 en Californie. Celle-ci est finalement déclarée anticonstitutionnelle en août 2010<sup>382</sup>. Alors qu'en 2008 l'Arizona et la Floride avaient elles aussi adopté des propositions similaires à la Proposition 8, dès 2009 plusieurs États abrogent des lois interdisant le mariage gay (Iowa, Vermont, Maine, New Hampshire)<sup>383</sup>.

La position d'Obama sur le mariage et sur les questions LGBTQ évolue sensiblement durant son premier mandat : il devient en 2012 le premier président à défendre le mariage pour les couples de

---

<sup>377</sup> DIMASSA, Cara Mia, GARRISON, Jessica, « Why gays, blacks are divided on Prop. 8 », *Los Angeles Times* [En ligne], mis en ligne le 8 novembre 2008, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-nov-08-me-gayblack8-story.html>.

<sup>378</sup> CILLIZA, SULLIVAN, « How Proposition 8 passed in California », *art. cit.* ; ROKER, Raymond Leon, « Stop Blaming California's Black Voters for Prop 8 », *Huffpost* [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2008, consulté le 29 juillet 2020. URL : [https://www.huffpost.com/entry/stop-blaming-californias\\_b\\_142018](https://www.huffpost.com/entry/stop-blaming-californias_b_142018).

<sup>379</sup> GERSTMANN, *Same-Sex Marriage and the Constitution*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>380</sup> STEINMETZ, Katy, « See Obama's 20-Year Evolution on LGBT Rights », *Time* [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2015, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020. URL : <https://time.com/3816952/obama-gay-lesbian-transgender-lgbt-rights/>.

<sup>381</sup> L'abrogation est signée le 18 décembre 2010 mais la politique reste en vigueur jusqu'en septembre 2011.

<sup>382</sup> DOLAN, Maura, « Judge strikes down Prop. 8, allows gay marriage in California », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 4 août 2010, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020. URL : <https://latimesblogs.latimes.com/lanow/2010/08/prop8-gay-marriage.html>. Il faut néanmoins attendre 2013 et une décision de la Cour suprême (*Hollingsworth v. Perry*) avant que des mariages gays puissent effectivement être prononcés en Californie, à la suite de nombreuses procédures d'appel de la décision du 16 août 2010.

<sup>383</sup> « Same-sex marriage », *Encyclopaedia Britannica* [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2018, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020. URL : <https://www.britannica.com/topic/same-sex-marriage/United-States>.

même sexe après que Joe Biden, son vice-président, a annoncé son soutien au mariage gay<sup>384</sup>. Il remporte un nouveau mandat face à Mitt Romney en novembre de la même année. Lors de son discours d'investiture en janvier 2013, il confirme la tendance amorcée et défend dans une même phrase les grandes luttes féministes, anti-racistes et anti-homophobes en liant Seneca Falls, Selma et Stonewall<sup>385</sup> : « We, the people, declare today that the most evident of truths – that all of us are created equal – is the star that guides us still; just as it guided our forebears through Seneca Falls, and Selma, and Stonewall<sup>386</sup> (...) ». En 2013, *DOMA* est abrogé suite à la décision de la Cour suprême *United States v. Windsor*. Entre décembre 2013 et août 2014, quatorze tribunaux Étatiques annulent les interdictions de mariage entre personnes de même sexe, de sorte qu'à la fin de l'année 2014, trente-cinq États ont légalisé le mariage gay, soit deux fois plus qu'en janvier de la même année<sup>387</sup>. C'est enfin durant le second mandat d'Obama, le 26 juin 2015, que la Cour suprême légalise le mariage entre personnes de même sexe sur l'ensemble du territoire<sup>388</sup> (*Obergefell v. Hodges*).

Comme c'était déjà le cas pour *Don't Ask Don't Tell*, plusieurs séries de notre corpus font référence, de manière plus ou moins anecdotique, aux débats et avancées relatifs au mariage. Ainsi dans le pilote de la série *Grace and Frankie* (Netflix, 2015-2022), Robert Hanson (Martin Sheen) et Sol Bergstein (Sam Waterson), les maris des héroïnes éponymes (respectivement interprétées par Jane Fonda et Lily Tomlin), profitent d'un dîner annoncer leur homosexualité, officialiser la liaison qu'ils entretiennent depuis plus de vingt ans l'un avec l'autre et annoncer aux épouses qu'ils les quittent. Frankie leur demande ce qui les pousse à faire un coming out si tardif<sup>389</sup> :

FRANKIE : Why now?

SOL : We want to get married.

GRACE : Married?!

ROBERT: Cause we can do that now!

FRANKIE, *criant* : I know! I hosted that fundraiser!

La légalisation du mariage pour les couples de même sexe est donc le prétexte du coming out, et toute la série dépeint le bouleversement engendré par ce dernier dans la vie des deux femmes. Si la série, diffusée pour la première fois le 8 mai 2015, semble anticiper de quelques semaines la décision de la Cour suprême (*Obergefell v. Hodges*, 26 juin 2015) qui étend le droit au mariage pour les couples de

---

<sup>384</sup> STEINMETZ, « See Obama's 20-Year Evolution on LGBT Rights », *art. cit.*

<sup>385</sup> « Remembering Seneca Falls, Selma and Stonewall », *NPR*, 22 janvier 2013, consulté le 1er juin 2020. URL : <https://www.npr.org/2013/01/22/169993044/remembering-seneca-falls-selma-and-stonewall>.

<sup>386</sup> Le discours est disponible en intégralité à l'adresse suivante : <https://obamawhitehouse.archives.gov/briefing-room/presidential-actions/executive-orders>. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020.

<sup>387</sup> « Same-sex marriage », *Encyclopaedia Britannica*, *art. cit.*

<sup>388</sup> « FACTSHEET: Obama's Administration's Record and the LGBT Community », *The White House* [En ligne], mis en ligne le 9 juin 2016, consulté le 10 mai 2020. URL : <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/06/09/fact-sheet-obama-administrations-record-and-lgbt-community>.

<sup>389</sup> « The End », S01E01, *Grace and Frankie*, Netflix, première diffusion le 8 mai 2015.

même sexe à tout le territoire, notons que le mariage était déjà autorisé dans l'État de Californie (où a lieu l'intrigue), depuis l'abrogation de la Proposition 8, effective au 28 juin 2013.

Les évolutions du contexte politique et social autour de cette question, à l'échelle du pays ou à l'échelle d'un État, semblent parfois avoir soufflé l'idée d'arcs narratifs aux scénaristes de séries alors en cours de diffusion. Ainsi dans le dernier épisode de la troisième saison de *Hart of Dixie* (The CW, 2011-2015), le personnage de Crickett (Brandi Burkhardt), l'incarnation de la *Southern belle*, annonce son homosexualité alors qu'elle n'avait donné, dans les deux saisons précédentes, aucune indication d'une inclination autre qu'hétérosexuelle. La série, qui prend pour décor une ville rurale de l'Alabama, tourne autour de Zoe Hart (Rachel Bilson), jeune docteure new-yorkaise progressiste et branchée, envoyée dans le Sud conservateur des États-Unis. Au contact de la population locale, elle revient progressivement sur les préjugés qu'elle entretenait à l'égard des habitants du Sud. Crickett est un personnage relativement secondaire, une amie lointaine de Zoe. Si on la connaît peu à la fin de la troisième saison, son coming out semble pour le moins surprenant, puisqu'elle est alors sur le point de célébrer ses dix ans de mariage avec son mari, Stanley, à l'occasion desquels elle a organisé une cérémonie de renouvellement de leurs vœux de mariage sur la place publique du village<sup>390</sup>. C'est lors de cette cérémonie, au terme d'un épisode où elle prend soudainement conscience de son homosexualité, qu'elle s'exclamera finalement « I'm gay ! », sous les yeux de son mari abasourdi et du reste de l'assemblée. Si cet arc narratif semble quelque peu précipité dans l'économie de la saison, il peut néanmoins s'expliquer par les débats qui divisent alors l'Alabama sur la question du mariage depuis plusieurs mois. Au moment de la première diffusion de l'épisode, en mai 2014, l'Alabama est en effet en proie à un casse-tête juridique, autorisant alors, en théorie, les couples de même sexe à se marier, mais leur refusant, dans les faits, l'accès aux documents nécessaires. En janvier 2014, un juge de la *federal district court* déclare « anticonstitutionnelle » l'interdiction du mariage entre personnes de même sexe. La Cour suprême décide de ne pas intervenir dans la décision, autorisant de fait le mariage « gay » en Alabama. Dans la nuit précédant les premières unions, le *chief justice* de la Cour suprême de l'État d'Alabama ordonne cependant aux juges de ne pas accorder de licence de mariage aux couples de même sexe. S'ensuit alors une bataille juridique portant sur la primauté à accorder soit aux décisions fédérales, représentées par la décision de la *federal district court*, soit aux décisions étatiques, représentées par les indications du juge en chef<sup>391</sup>. Le contexte politique et social offre alors aux créateurs de la série à la fois un arc narratif et un point d'ancrage géographique et social, une plus-value bienvenue en termes d'authenticité. Le choix du lieu et de l'occasion du coming out – le

---

<sup>390</sup> « Second Chance », S03E22, *Hart of Dixie*, The CW, première diffusion le 16 Mai 2014.

<sup>391</sup> MCGAUGHY, Emily, « How Cricket's coming out on "Hart of Dixie" matches up with Alabama's current queer landscape », *AfterEllen.com* [En ligne], mis en ligne le 12 février 2015, consulté le 15 avril 2020. URL: <https://www.afterellen.com/general-news/415009-cricketts-coming-hart-dixie-matches-alabamas-current-queer-landscape>

renouvellement de vœux de mariage entre deux époux – inscrit celui-ci dans le contexte même des débats autour de l’extension du mariage, jusque-là une institution hétérosexuelle, aux couples de même sexe. Il montre également que nombre de mariages hétérosexuels n’auraient pas été célébrés, une génération plus tôt, si les couples de même sexe n’avaient pas été interdits d’accès à cette institution et invisibilisés aux yeux de la loi.

De manière générale, les références à des événements précis, datés, sont relativement rares dans les séries télévisées. On les évite en effet pour ne pas risquer de perdre un.e spectateur.ice susceptible de regarder la série des mois voire des années plus tard. L’évocation ou la mise en scène d’événements précis représentent des risques, notamment pour des séries qui visent la syndication<sup>392</sup>, et comptent sur les revenus engendrés par les rediffusions, une fois la série achevée<sup>393</sup>. Dans ce contexte, le fait que certaines séries choisissent néanmoins de faire mention plus ou moins explicite du mariage témoigne, d’une part, de la saillance de ces discussions et débats dans la société américaine au moment de la production et de la diffusion, et, d’autre part, d’une conscience de vivre des débats historiques, que la série « enregistre » et commente pour la postérité.

La centralité de la question du mariage dans les débats politiques et dans les médias entraîne un processus de conscientisation chez le public américain. La population, fréquemment consultée au moyen de référendums et de sondages, est amenée à réfléchir et à prendre position sur les grandes questions et enjeux LGBTQ<sup>394</sup>. Ainsi, sous l’impulsion de la vague de légalisation des mariages gays d’État en État à la fin de la décennie 2000, l’opinion publique tranche majoritairement en faveur du mariage<sup>395</sup>. C’est en 2011 que le pourcentage d’Américain.e.s qui soutiennent le mariage gay supplante le pourcentage d’opposant.e.s (46% contre 44%) pour la première fois<sup>396</sup>. À la fin du premier mandat d’Obama, ils sont 55% en faveur du mariage gay, et 37% contre<sup>397</sup>.

---

<sup>392</sup> Voir EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, op. cit., pp. 237-284.

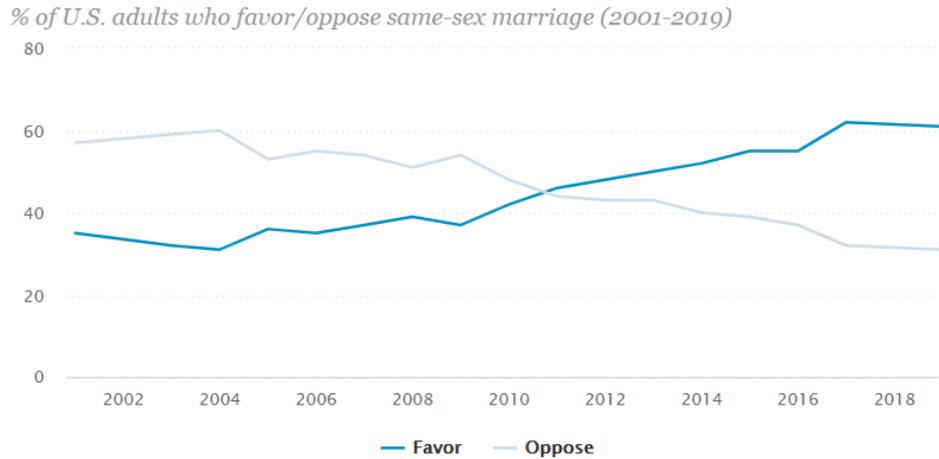
<sup>393</sup> PUGH, Tison, *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*, New Brunswick, Camden ; Newark, New Jersey ; Londres : Rutgers University Press, 2018, p. 5.

<sup>394</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit. p. 37.

<sup>395</sup> GERSTMANN, *Same-Sex Marriage and the Constitution*, op. cit., p. 208.

<sup>396</sup> « Attitudes on Same-Sex Marriage », *Pew Research Center*, art. cit.

<sup>397</sup> *Ibid.*



9. Evolution du pourcentage d'adultes opposés et en faveur au mariage gay.

Au-delà de la question du mariage, les mentalités évoluent de manière plus globale sur les questions LGBTQ. Ainsi, alors qu'une enquête menée par le *Los Angeles Times* en 2004 montrait que 47% des personnes interrogées estimaient que « l'homosexualité devrait être acceptée par la société », la même question, posée en 2013 par un sondage de l'institut Pew, rencontrait cette fois 60% de réponses positives<sup>398</sup>.

### II. 3. Persistance des violences et backlash conservateur

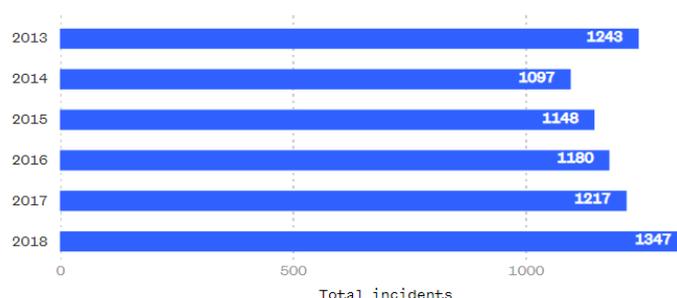
Ces évolutions favorables ne doivent pas néanmoins laisser oublier la persistance des discriminations et des violences à l'encontre des personnes LGBTQ sous la présidence de Barack Obama. Sur le plan juridique, si plusieurs décisions de justice adoptées à la fin des années 2000 et au début des années 2010 invalident une partie des discriminations subies par les populations LGBTQ, elles persistent souvent plus longtemps à l'échelle des États. Ainsi, alors qu'en 2003, la Cour suprême déclare les lois anti-sodomie anticonstitutionnelles (*Lawrence v. Texas*), quatorze États refusaient encore d'abroger ces lois en 2014<sup>399</sup>, criminalisant de fait les rapports homosexuels.

<sup>398</sup> ROTRAMEL, Ariella R, « U.S. Presidents and LGBT Policy: Leadership, Civil Rights, and Morality Claims, 1977–2015 », dans MARTIN, Janet M, et BORRELLI, MaryAnne (dir.), *The Gendered Executive, A Comparative Analysis of Presidents, Prime Ministers, and Chief Executives*, Philadelphia, Pennsylvania : Temple University Press, 2016, p. 124.

<sup>399</sup> STEMBRIDGE, Jim, « 12 states still ban sodomy a decade after court ruling », *USA TODAY* [En ligne], mis en ligne le 21 avril 2014, consulté le 16 avril 2020. URL: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2014/04/21/12-states-ban-sodomy-a-decade-after-court-ruling/7981025/>.

Si les mentalités évoluent sur les droits LGBTQ, les violences que subissent les personnes LGBTQ ne cessent pourtant pas. Les crimes homophobes atteignent un nombre record en 2011, sous le premier mandat d'Obama<sup>400</sup>. Les crimes motivés par l'homophobie connaissent un ralentissement en 2014 mais le nombre annuel d'agressions à l'encontre de la communauté LGBTQ augmente de manière significative tous les ans depuis, comme le montrent les chiffres établis par le *Federal Bureau of Investigation*, illustrés ci-dessous dans un graphique de *NBC News*<sup>401</sup>. En juin 2016, une attaque dans la boîte de nuit gay « Pulse » à Orlando, en Floride, fait quarante-neuf morts et cinquante-trois blessés, en grande majorité issus de la communauté LGBTQ<sup>402</sup>. C'est alors l'attentat le plus meurtrier aux États-Unis depuis celui des tours jumelles<sup>403</sup>.

### Total LGBT hate crime incidents



Source: FBI

Graphic: Nigel Chiwaya / NBC News

#### 10. Evolution du nombre de crimes haineux anti-LGBTQ, 2013-2018.

La même année, les élections présidentielles opposent Hillary Clinton au candidat républicain Donald Trump, qui remporte la présidence en novembre. Trump s'était lui-même toujours présenté comme « ouvert » sur les questions de société et avait entretenu depuis les années 2000 une image relativement progressiste sur les questions LGBTQ. Ainsi il avait soutenu la création d'un pacte d'union civile et s'était prononcé contre la règle *Don't Ask Don't Tell*. Pendant sa campagne pour les primaires républicaines, il avait entretenu cette image au moyen de prises de position en faveur du maintien du mariage pour tous et de la protection des populations LGBTQ, et avait même brandi un drapeau arc-en-ciel sur scène durant un meeting, ralliant de fait une partie des associations de gays conservateurs,

<sup>400</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit. p. 6-7.

<sup>401</sup> FITZSIMONS, Tim, « Nearly 1 in 5 hate crimes motivated by anti-LGBTQ bias, FBI finds », *NBC News* [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2019, consulté le 16 avril 2020. URL : <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/nearly-1-5-hate-crimes-motivated-anti-lgbtq-bias-fbi-n1080891>.

<sup>402</sup> MARTIN, Nicolas, « Tuerie d'Orlando : géométries variables » dans « La revue de presse », *France culture* [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2016, consulté le 16 avril 2020. URL : [https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-de-presse/tuerie-d-orlando-geometries-variables?fbclid=IwAR3oNINI\\_ljubp-NI\\_tgXfR7YluRUfXvTDLK03PLDFe-CARmkHlji5m2bJg](https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-de-presse/tuerie-d-orlando-geometries-variables?fbclid=IwAR3oNINI_ljubp-NI_tgXfR7YluRUfXvTDLK03PLDFe-CARmkHlji5m2bJg).

<sup>403</sup> Celui-ci sera dépassé l'année suivante par la fusillade de Las Vegas.

tels que les *Log Cabin Republicans*, ou l'organisation *Gays for Trump* créée en 2016 par Peter Boykin<sup>404</sup>. Comme le soulignent Marche et Servel, cet apparent progressisme cache en réalité une instrumentalisation des questions LGBT à des fins xénophobes et anti-immigration<sup>405</sup>. Outre la promesse de ramener des emplois dans les anciens bastions industriels frappés par des taux de chômage élevés, c'est la ligne ultra-conservatrice anti-immigration<sup>406</sup>, anti-avortement et antiféministe qui permet à Trump de remporter le vote des électeurs socialement conservateurs brigüés et cajolés par le parti Républicain depuis l'élection de 1992.

Si ses positions de campagne sur les questions LGBTQ pouvaient sembler ambiguës, la politique menée par Trump depuis son accession à la tête du pays se montre résolument conservatrice. Les décisions prises durant son mandat conduisent à une insécurité plus grande des personnes LGBTQ, en première ligne desquelles les populations transgenres. Symbole fort, l'administration Trump a rapidement supprimé du site de la Maison Blanche les promesses faites aux LGBTQ durant la campagne. Les attaques contre les droits des LGBTQ se multiplient sous la présidence Trump : citons le choix de Mike Pence comme colistier, la nomination de Jeff Sessions, ouvertement anti-LGBTQ, comme Procureur Général (« Attorney General ») de 2017 à 2018, l'annonce d'une politique d'incarcération des détenu.e.s selon leur sexe biologique plutôt que selon leur identité de genre<sup>407</sup>, les tentatives d'interdiction des personnes transgenres dans l'armée, rapidement contestées en justice<sup>408</sup>, ou encore la modification proposée à la clause de non-discrimination à l'*Affordable Care Act* pour que celle-ci ne

---

<sup>404</sup> MARCHE, Guillaume, et SERVEL Antoine, « La présidence Trump et les questions LGBTQ », *art. cit.*, p. 1.

<sup>405</sup> *Ibid.* « Dans son discours de nomination à l'investiture républicaine, D. Trump promet de protéger les LGBTQ contre les étrangers qu'une présidence d'Hillary Clinton ferait entrer sur le territoire : « As your president, I will do everything in my power to protect our LGBTQ citizens from the violence and oppression of a hateful foreign ideology » (Trump D., 2016) ».

<sup>406</sup> Une étude réalisée en 2018 montre que, plutôt que ses positions *anti-establishment*, ce sont essentiellement les prises de positions racistes et sexistes de Trump durant la campagne qui expliquent sa victoire aux élections présidentielles. HOOGHE, Marc, DASSONNEVILLE, Ruth, « Explaining the Trump Vote: The Effect of Racist Resentment and Anti-Immigrant Sentiments », *PS: Political Science & Politics*, vol. 51, n°3, juillet 2018, pp. 528-534. Consulté le 2 juin 2020. URL : [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/537A8ABA46783791BFF4E2E36B90C0BE/S1049096518000367a.pdf/explaining\\_the\\_trump\\_vote\\_the\\_effect\\_of\\_racist\\_resentment\\_and\\_antiimmigrant\\_sentiments.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/537A8ABA46783791BFF4E2E36B90C0BE/S1049096518000367a.pdf/explaining_the_trump_vote_the_effect_of_racist_resentment_and_antiimmigrant_sentiments.pdf).

<sup>407</sup> BENNER, Katie, « Federal Prisons Roll Back Rules Protecting Transgender People », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 11 mai 2018, consulté le 17 avril 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2018/05/11/us/politics/justice-department-transgender-inmates-crime-victims.html>.

<sup>408</sup> COOPER, Helene, GIBBONS-NEFF, Thomas, « Trump Approves New Limits on Transgender Troops in the Military », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 24 mars 2018, consulté le 17 avril 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2018/03/24/us/politics/trump-transgender-military.html>.

s'applique pas aux identités de genre<sup>409</sup>. Sur ce dernier point, l'administration Trump passe à l'acte en juin 2020<sup>410</sup>.

Ces mesures s'inscrivent par ailleurs dans une logique plus générale d'attaque et de remise en cause des droits acquis par les minorités depuis les années 1960, d'abord dans les discours, via l'adoption de rhétoriques de haine décomplexées qui institutionnalisent les réactions homophobes, racistes et misogynes<sup>411</sup>, mais également dans les prises de position et décisions politiques de l'administration Trump qui menacent les minorités de genre, les minorités raciales et les populations LGBTQ. On a vu se multiplier notamment ces dernières années des initiatives restreignant les droits des femmes, illustrées par exemple par la nomination du conservateur Brett Kavanaugh à la Cour suprême après un scandale juridique et médiatique qui a fait la une des journaux en septembre et début octobre 2018<sup>412</sup>. Kavanaugh reçoit le soutien sans faille du président Trump, lui-même par ailleurs accusé de harcèlement, d'agression sexuelle et de viol par vingt-cinq femmes entre 1970 et 2020<sup>413</sup>. Sur le plan législatif, citons les attaques menées contre le droit à l'avortement, à travers la suppression des financements du planning familial d'une part, et une vague de nouvelles lois limitant l'accès à l'avortement dans plusieurs États, dont l'Alabama, l'Arkansas, et la Louisiane<sup>414</sup>.

---

<sup>409</sup> MARCHE, Guillaume, et Antoine SERVEL, « La présidence Trump et les questions LGBTQ », *art. cit.*, p. 5-8.

<sup>410</sup> SANGER-KATZ, Margot, WEILAND, Noah, « Trump Administration Erases Transgender Civil Rights Protections in Health Care », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2020/06/12/us/politics/trump-transgender-rights.html>.

<sup>411</sup> On peut citer notamment les enregistrements audio d'*Access Hollywood* diffusés dans la presse lors de la campagne, dans lesquels on peut entendre Trump dire qu'il peut faire ce qu'il veut aux femmes du fait de sa célébrité, notamment : « I just start kissing them, it's like a magnet. Just kiss. I don't even wait. And when you're a star, they let you do it. You can do anything (...). Grab'em by the pussy. You can do anything. » dans « *Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women* », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 8 novembre 2016, consulté le 20 juillet 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html>

On peut également évoquer son mépris affiché et répété pour le mouvement #MeToo qui vise à dénoncer les violences faites aux femmes. KLEIN, Betsy, MALLOY, Allie, SULLIVAN, Kate, « Trump mocks the #MeToo movement at a rally, again », *CNN Politics* [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2018, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://edition.cnn.com/2018/10/10/politics/trump-rally-mocks-me-too/index.html>.

<sup>412</sup> À la suite de sa nomination, le *Washington Post* publie un article dans lequel Christine Blasey Ford, qui avait adressé une lettre à la sénatrice Dianne Feinstein, accuse Kavanaugh de l'avoir agressée sexuellement alors que les deux jeunes gens étaient au lycée. Par la suite, Deborah Ramirez, Julie Swetnick et Judy Monro-Leighton accusent à leur tour Kavanaugh de harcèlement et d'agressions sexuelles. Kavanaugh est entendu et auditionné le 27 septembre 2018, et nie toute implication dans les affaires révélées par les quatre femmes. Une enquête est ouverte par le FBI. Le 6 octobre 2018, malgré ces accusations, le Sénat confirme la nomination de Kavanaugh à la Cour suprême à 50 voix contre 48. TATUM, Sophie, « Brett Kavanaugh's nomination: A timeline », *CNN Politics* [En ligne], consulté le 2 juin 2020. URL : <https://edition.cnn.com/interactive/2018/10/politics/timeline-kavanaugh/>.

<sup>413</sup> RELMAN, Elza, « The 25 women who have accused Trump of sexual misconduct », *Business Insider*, mis en ligne le 1er mai 2020, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://www.businessinsider.fr/us/women-accused-trump-sexual-misconduct-list-2017-12>.

<sup>414</sup> LEVENSON, Eric, « Abortion laws in the US: Here are the states pushing to restrict access », *CNN* [En ligne], mis en ligne le 30 mai 2019, consulté le 17 avril 2020. URL : <https://edition.cnn.com/2019/05/16/politics/states-abortion-laws/index.html> ; La Cour suprême invalide la loi anti-avortement de l'État de la Louisiane en juin 2020,

Sur le plan ethno-racial, Trump accumule les provocations dès le début de sa campagne de 2016, assimilant à plusieurs reprises les Mexicains à des violeurs, et les Hispaniques et Afro-Américains à de dangereux criminels<sup>415</sup>. À peine investi, il donne l'ordre exécutif de fermer les frontières aux réfugiés syriens fuyant la guerre et refuse l'entrée sur le territoire aux ressortissants de six pays musulmans (Iran, Irak, Lybie, Somalie, Soudan et Yémen<sup>416</sup>). Sous sa présidence, une nouvelle vague de groupuscules suprémacistes blancs<sup>417</sup>, ouvertement racistes, se manifeste, comme l'illustre le rassemblement du 11 au 12 août 2017 à Charlottesville, en Virginie, qui regroupe des suprémacistes blancs, des nationalistes, des néo-nazis, néo-Confédérés et des membres du Ku Klux Klan<sup>418</sup>.

L'institutionnalisation de discours racistes, sexistes et homophobes entraîne mécaniquement une intensification des violences à l'égard des minorités, de sorte qu'en 2018, les meurtres motivés par des raisons raciales, religieuses, sexuelles ou de genre atteignent leur nombre le plus élevé en vingt-sept ans<sup>419</sup>. Les crimes à l'encontre des personnes transgenres connaissent alors une croissance particulièrement inquiétante<sup>420</sup>.

Sous la présidence Trump, la tolérance croissante de l'opinion publique sur les questions LGBTQ semble soudainement ralentir, voire reculer. Alors qu'en 2004, un article du journal *USA Today* rapportait une croissance radicale de vingt-et-un points dans les sondages mesurant la tolérance pour les lesbiennes et gays entre 2003 et 2013<sup>421</sup>, le même journal rapporte en 2018, une baisse de la tolérance envers les LGBTQ sur l'année 2017<sup>422</sup>. En 2016, 53% des Américain.e.s affirment ainsi être

---

pendant l'écriture de cette thèse. LIPTAK, Adam, « Supreme Court Strikes Down Louisiana Abortion Law, With Roberts the Deciding Vote », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 29 juin 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2020/06/29/us/supreme-court-abortion-louisiana.html>.

<sup>415</sup> COLLINS, Kaitlan, « Trump's candidacy and presidency have been laced with racist rhetoric », *The Washington Post* [En ligne], mis en ligne le 11 janvier 2018, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://www.washingtonpost.com/news/politics/wp/2018/01/11/trumps-candidacy-and-presidency-have-been-laced-with-racist-rhetoric/>.

<sup>416</sup> SHEAR, Michael D, COOPER, Helen, « Trump Bars Refugees and Citizens of 7 Muslim Countries », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 27 janvier 2017, consulté le 2 juin 2017. URL : <https://www.nytimes.com/2017/01/27/us/politics/trump-syrian-refugees.html>.

<sup>417</sup> WILSON, Jason, « White nationalist hate groups have grown 55% in Trump era, report finds », *The Guardian* [En ligne], mis en ligne le 18 mars 2020, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://www.theguardian.com/world/2020/mar/18/white-nationalist-hate-groups-southern-poverty-law-center>.

<sup>418</sup> FAUSSET, Richard, FEUER, Alan, « Far-Right Groups Surge Into National View in Charlottesville », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 13 août 2017, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2017/08/13/us/far-right-groups-blaze-into-national-view-in-charlottesville.html>.

<sup>419</sup> DONAGHUE, Erin, « FBI: Hate crime murder hit record in 2018; crimes targeting transgender people soar », *CBS News* [En ligne], mis en ligne le 12 novembre 2019, consulté le 16 avril 2020. URL : <https://www.cbsnews.com/news/fbi-hate-crimes-data-released-today-2019-11-12/>.

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> GROSSMAN, Cathy Lynn, « Survey: Tolerance for gays, lesbians rises rapidly », *USA Today* [En ligne], mis en ligne le 26 février 2014, consulté le 17 avril 2020. URL : <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2014/02/26/homosexuality-opinion-survey/5828455/>.

<sup>422</sup> MILLER, Susan, « Tolerance takes a hit: Americans less accepting of LGBT people in 2017, survey shows », *USA Today* [En ligne], mis en ligne le 25 janvier 2018, consulté le 16 avril 2020. URL :

« très » ou « assez » à l'aise avec des personnes LGBTQ. En 2017, ce nombre chute à 49%. En 2018, il n'est plus que de 45%<sup>423</sup>.

La vie et la santé mentale des jeunes LGBTQ pâtissent de la persistance des violences et des discriminations : sur la dernière décennie, les jeunes LGBTQ sont toujours plus susceptibles que leurs camarades hétérosexuels de faire des tentatives de suicide<sup>424</sup>, notamment du fait du harcèlement homophobe qu'ils peuvent subir à l'école ou à l'université<sup>425</sup>. Ils sont aussi représentés de manière disproportionnée parmi la population de sans-abris<sup>426</sup>, du fait notamment de l'intolérance de leurs parents : 55,3% des jeunes LGB sans domicile fixe se retrouvent à la rue après avoir été mis à la porte par leurs parents en raison de leur orientation sexuelle. Cette proportion atteint 67.1% pour les jeunes sans-domicile-fixe transgenres<sup>427</sup>.

On peut voir dans les attaques répétées contre les droits des minorités le signe d'un nouveau *backlash*, le retour de bâton théorisé par Susan Faludi en 1991<sup>428</sup>. En effet, sous l'effet de la militance accrue des années 1980 et 1990, les questions LGBTQ ont progressivement gagné une place centrale dans les débats politiques et dans la sphère publique. Comme l'explique Guillaume Marche, cette nouvelle vague de militance marque le début du troisième grand cycle des mouvements homosexuels<sup>429</sup>, caractérisé par une visibilité sociale et politique inédite, et des succès juridiques importants tels que

---

<https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2018/01/25/tolerance-takes-hit-americans-less-accepting-lgbt-people-2017-survey-shows/1062188001/>.

<sup>423</sup> SPARKS, Hannah, « LGBTQ acceptance in 'toxic' decline among young Americans: study », *New York Post* [En ligne], mis en ligne le 25 juin 2019, consulté le 17 avril 2020. URL : <https://nypost.com/2019/06/25/lgbtq-acceptance-in-toxic-decline-among-young-americans-study/>.

<sup>424</sup> KANN, Laura, OLSEN, Emily, MCMANUS, Tim, et al., « Sexual Identity, Sex of Sexual Contacts, and Health-Related Behaviors Among Students in Grades 9–12 — United States and Selected Sites, 2015 », *MMWR, Surveillance Summaries*, vol. 65, n°9, 2016.

<sup>425</sup> Afin de pallier ce problème, plusieurs plateformes de soutiens ont été fondées pour accompagner les jeunes LGBTQ. On peut notamment mentionner le projet *It Gets Better*, créé en 2010, qui diffuse des messages positifs de célébrités (dont Barack Obama) et d'adultes LGBTQ à l'attention des jeunes en difficulté, et le *Trevor Project*, un organisme de prévention du suicide des jeunes LGBTQ.

<sup>426</sup> « Homelessness & Housing », *Youth.gov* [En ligne], consulté le 16 avril 2020. URL : <https://youth.gov/youth-topics/lgbtq-youth/homelessness>.

<sup>427</sup> CHOI, Soon Kyu, WILSON, Bianca D. M., SHELTON, Jama et GATES Gary, « Serving Our Youth: Findings from a National Survey of Service Providers Working with Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Youth who are homeless or At Risk of Becoming Homeless », The Williams Institute with True Colors Fund and the Palette Fund, juin 2015, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://williamsinstitute.law.ucla.edu/wp-content/uploads/Serving-Our-Youth-Update-Jun-2015.pdf>.

<sup>428</sup> FALUDI, *Backlash*, op. cit.

<sup>429</sup> Marche identifie trois grands cycles des mouvements LGBTQ aux Etats-Unis après la Seconde Guerre mondiale : le premier est caractérisé par les mouvements homophiles des années 1950 évoqués plus haut, dans un contexte de chasse aux sorcières et de Maccarthysme. Le deuxième naît dans la deuxième moitié des années 1960 et relève d'une nouvelle dynamique contestataire, tels que l'illustrent par exemple les événements de Stonewall. Enfin le dernier cycle émerge avec la résurgence de l'activisme lié à la lutte contre le SIDA dans les années 1980, et semble trouver une forme d'achèvement dans la visibilité et les droits obtenus à partir des années 1990. Voir MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., chapitre 1 « Des homosexualités et des mouvements », en particulier pp. 29-30.

l'adoption de lois antidiscriminatoires, le droit à l'adoption, la reconnaissance des couples de même sexe. Paradoxalement, l'activisme agressif et provocateur mené par ACT-UP et Gay Lib dans les années 1980, nécessaire face à la menace du SIDA<sup>430</sup>, laisse la place à partir des années 2000 à une phase de démobilisation relative. Les visées assimilationnistes d'une partie du mouvement autour des questions du mariage et de l'adoption ne parviennent en effet pas à mobiliser toute la base militante et notamment les militants les plus radicaux<sup>431</sup>. Par ailleurs, la démobilisation peut également s'expliquer par la croyance, chez les LGBT les plus privilégiés ayant conquis les droits qui les protègent, en une Amérique post-gay dans laquelle la lutte n'est plus perçue comme nécessaire, voire légitime<sup>432</sup>, alors que l'animosité collective envers les personnes LGBTQ se serait « dissipée<sup>433</sup> ». Guillaume Marche indique que cette phase de démobilisation se poursuit encore au moment où il rédige son ouvrage, en 2017<sup>434</sup>. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette thèse.

C'est dans ce contexte de normalisation de l'homosexualité – et de démobilisation militante - que Seidman avance l'idée d'une dissolution du placard, qu'il définit strictement comme une contrainte structurelle et systémique sur la vie des LGBTQ, imposée par un État législateur qui contraint les LGBTQ à se cacher<sup>435</sup>. Comme il le souligne, on est loin, dès la fin des années 1990, du « Kulturkampf<sup>436</sup> » des années 1950 qui pourchasse tout homosexuel présumé, pèse lourdement sur les vies des LGBTQ et fait de l'enfermement dans le placard une technique de survie indispensable<sup>437</sup>. Néanmoins, malgré les évolutions politiques et juridiques des dernières décennies que nous avons retracées plus haut, il semble précipité de célébrer un « dépassement » du placard, comme le titre de son ouvrage le suggère. L'évolution des lois tant fédérales qu'étatiques dans le sens de l'égalité ne signe pas la fin du placard comme espace de protection nécessaire. Si le coût symbolique du coming out peut encore s'avérer très élevé pour les personnes vivant en milieu conservateur, le coût réel est tout aussi élevé. C'est ce que révèlent par exemple les statistiques sur les crimes à caractère homophobe évoquées plus haut. L'État ne parvient pas toujours par ailleurs à protéger les populations LGBTQ des discriminations qui pèsent encore sur eux. En effet en l'absence d'adoption de l'*Employment Non Discrimination Act*, il est encore possible de perdre son emploi du fait de son

---

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> Pour rappel, dès 2000, certains commentateurs et journalistes en appellent à démêler l'identité gay du militantisme qui l'avait caractérisée dans les décennies précédentes. Voir GHAZIANI, « Post-Gay Collective Identity Construction », *op. cit.*, p. 102.

<sup>433</sup> Je reprends ici le terme utilisé par Garretson. GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>434</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>435</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, « Introduction », pp. 1-25.

<sup>436</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, pp. 57-59.

<sup>437</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, « Introduction », pp. 1-25.

identité de genre ou de son orientation sexuelle<sup>438</sup>. L'affirmation selon laquelle le coming out ne serait plus nécessaire ni problématique procède alors d'une position de privilège (de race, de classe) de celui ou de celle qui peut se permettre de risquer de perdre son travail ou sa famille, par cet acte<sup>439</sup>.

Si le placard, et les injonctions à y rester, ont disparu, comment expliquer la réticence persistante de certain.e.s à révéler leur homosexualité ? Comment expliquer les coming out tardifs, par exemple, d'hommes politiques républicains conservateurs, qui ont parfois dédié leur vie à refuser l'égalité de droits aux personnes LGBTQ<sup>440</sup> ? De même, si le placard a disparu, pourquoi salue-t-on encore régulièrement le courage de ceux qui osent, à l'instar d'Elliot Page, annoncer non sans émotion et dans une nervosité perceptible, « I'm here today because I am gay », lors d'une conférence de la *Human Rights Campaign*, en 2014<sup>441</sup>, puis faire son coming out trans en 2020 ? Comment expliquer, plus récemment, que Brian J. Smith, l'acteur star d'une série qui célèbre pourtant la diversité des identités (*Sense8*<sup>442</sup>), ait attendu 2019 et ses 38 ans pour évoquer publiquement son homosexualité ? Ce qui lie les trajectoires d'Elliot Page, de Brian J. Smith et de nombreux autres acteurs et actrices à Hollywood, c'est la conscience qu'annoncer publiquement son homosexualité peut encore aujourd'hui signifier la fin d'une carrière, ou l'enfermement dans des rôles moins intéressants – à l'instar du personnage de Lito (Miguel Ángel Silvestre) qui, dans la série *Sense8*, ne se voit proposer que des rôles mineurs après avoir fait son coming out.

Ces quelques exemples mettent en lumière l'impossibilité de postuler que les États-Unis soient devenus post-placard et post-gay. Ils soulignent à la fois la diversité des contraintes et des marqueurs identitaires qui peuvent rendre difficile, voire impossible, la divulgation de son homosexualité, ou la possibilité même de la vivre. En 1995, au moment où apparaît pour la première fois la thèse d'une Amérique post-gay, Urvashi Vaid répond que la majorité des lesbiennes et gays ressentent toujours le

---

<sup>438</sup> HURLEY, Lawrence, CHUNG, Andrew, « U.S. Supreme Court divided on LGBT employment protection; Gorsuch could be key », *Reuters* [En ligne], mis en ligne le 8 octobre 2019, consulté le 10 juin 2020. URL : <https://www.reuters.com/article/us-usa-court-lgbt/u-s-supreme-court-divided-on-lgbt-employment-protection-gorsuch-could-be-key-idUSKBN1WNOD7> ; cette situation change en cours d'écriture de la présente thèse : le 15 juin 2020, la Cour Suprême reconnaît la protection des travailleurs LGBTQ au nom du Civil Rights Act de 1964, et interdit de fait le licenciement en raison de l'orientation sexuelle ou de la transidentité. LIPTAK, « Civil Rights Law Protects Gay and Transgender Workers, Supreme Court Rules », *art. cit.*

<sup>439</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>440</sup> Je pense en particulier ici à Aaron Schock, membre du Congrès originaire de l'Illinois depuis 2009, et connu pour ses prises de position contre le mariage et l'abrogation de *Don't Ask Don't Tell*, qui a fait son coming out en 2017 via un post instagram. Voir « Former Republican Congressman says he's gay, regrets anti-gay stances », *Los Angeles Times* [En ligne], mis en ligne le 5 mars 2020, consulté le 16 avril 2020. URL : <https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-03-05/ex-gop-us-rep-schock-says-hes-gay-regrets-anti-gay-stances>.

<sup>441</sup> « Tegan and Sara call Ellen Page “Incredibly Brave” for Coming Out », *CBC.ca* [En ligne], mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 16 avril 2020. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=H6ii7f-RkNk&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=H6ii7f-RkNk&feature=emb_title).

<sup>442</sup> La série travaille par ailleurs ce même thème dans la diégèse, puisque le personnage de Lito (Miguel Ángel Silvestre), lui aussi acteur, hésite à faire son coming out par peur des répercussions sur sa carrière.

besoin de se réfugier dans le placard, et rappelle la coexistence de deux Amériques. À la première, vision fantasmée d'une Amérique post-gay, répond la seconde :

[T]he other gay America [...] is much larger; it is the one in which most of our people live, dominated by fear, permeated by discrimination, violence, and shame. A place where people are still governed primarily by the fear of disclosure of their sexual orientation<sup>443</sup>.

L'enjeu n'est pas ici de nier les évolutions juridiques, politiques et sociales qui rendent la vie de nombre de personnes LGBTQ plus acceptable en 2020 qu'en 1950. Les critiques de la vision d'une Amérique post-gay s'accordent tou.te.s pour reconnaître la spectaculaire évolution des mentalités sur les questions LGBTQ, insistant sur la vitesse phénoménale à laquelle l'opinion publique a été transformée et acquise à la cause LGBTQ<sup>444</sup>. Pourtant, vingt ans après Urvashi Vaid, en 2014, Suzanna Danuta Walters fait sensiblement le même constat :

It may be the case that « gayness » has garnered a certain hip cachet in upper-class and urban settings, but out-of-the-ordinary sexual and gender configurations still bring on isolation and violence to most youth<sup>445</sup>.

Paradoxalement, les médias et la culture de masse ont, semble-t-il, adopté la position selon laquelle l'homosexualité ne serait désormais plus un problème dans les États-Unis contemporains. De manière symptomatique, il est difficile de trouver, dans le vaste paysage audiovisuel américain, des exemples de séries qui mettent en scène les discriminations systémiques et institutionnelles dont sont encore victimes les LGBTQ aujourd'hui : perte d'emploi, discrimination au logement, ostracisation au sein de sa communauté, éviction du domicile familial... Il est rare également de voir représentées les luttes militantes, dans un contexte qui appelle néanmoins à un réveil des consciences, alors que les nominations à la Cour suprême sous la présidence de Trump rendent les institutions d'autant plus conservatrices. Cette absence de représentations procède en partie du fait que la majorité des scénaristes et producteurs sont concentrés à Los Angeles ou New York, des enclaves urbaines progressistes, et travaillent dans des industries qui acceptent voire célèbrent la diversité. Ils produisent de fait pour la majeure partie une télévision « post-gay », ou du moins *gay-friendly*. Cela n'a pas toujours été le cas : dans les années 1950 et 1960, les gays et lesbiennes sont quasiment invisibles des écrans, du fait notamment de codes qui régissent les représentations de l'homosexualité au cinéma et à la télévision américaine, respectivement le code Hays (1930-1968) et le *Code of Practices for Television Broadcasters*. Les thèmes et personnages LGBTQ gagnent progressivement en visibilité dans les médias à partir des années 1980 et 1990, jusqu'à atteindre leur nombre le plus élevé dans la

---

<sup>443</sup> VAID, Urvashi, *Virtual Equality the Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation*, New York : Doubleday, 1995, p. 7.

<sup>444</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights, op. cit.*, chapitre 1 « A transformed society: LGBT Rights in the United States », pp. 3-33 ; WALTERS. *The Tolerance Trap, op. cit.* p. 5-6.

<sup>445</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.*, p. 48.

décennie 2010-2020. Le prochain chapitre entend retracer ces évolutions de la représentation, et montrer comment, petit à petit, les LGBTQ sortent du placard télévisuel pour inonder le petit écran.

## Chapitre 2 : Représentation LGBTQ et coming out à la télévision, un panorama

Dans *The Path to Gay Rights* (2018), Jeremiah Garretson s'interroge sur les facteurs permettant d'expliquer la spectaculaire évolution des mentalités sur la question LGBTQ de 1980 à nos jours. Il attribue ce changement à deux facteurs essentiels : d'une part, à la modification du positionnement des élites (hommes politiques, décisionnaires, etc.) sur les questions LGBTQ<sup>446</sup>, sous la pression de l'activisme des groupes militants dès les années 1980<sup>447</sup>, et d'autre part, à la présence accrue de ces questions dans les médias, et notamment à la télévision. Ce chapitre entreprend de retracer cette évolution, sur la dernière moitié du XX<sup>e</sup> et les premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle. D'une situation de quasi-invisibilité des personnes et personnages LGBTQ dans les années 1960, on s'oriente progressivement vers une télévision plus inclusive, de sorte qu'on atteint en 2020 des records de représentation, à la fois dans le nombre de personnages LGBTQ mis en scène, mais aussi dans la grande variété de profils que les fictions télévisuelles proposent. C'est dans ce contexte plus général de représentation croissante qu'il convient d'étudier l'émergence puis la cristallisation de l'arc narratif spécifique du coming out.

### I. Des années 1950 à 1990 : une visibilité croissante

À la différence de théories précédemment établies, les recherches de Garretson ne s'intéressent pas tant au traitement des LGBTQ dans les journaux télévisés<sup>448</sup>, mais plutôt dans la télévision de

---

<sup>446</sup> C'est essentiellement à partir de la crise du SIDA, puis de la campagne de Bill Clinton en 1992, que les hommes politiques sont amenés à prendre position sur les questions LGBTQ. Dans les années 1960 et 1970, le sujet reste tabou, et toute affiliation ou soutien affiché aux personnes LGBTQ est envisagée comme un handicap pour les candidats et élus. Pour une étude de la prise en compte des questions LGBTQ par la sphère politique des années 1960 à la fin des années 1990, voir CLENDINEN, Dudley et NAGOURNEY, Adam, *Out for Good: The Struggle to Build a Gay Rights Movement in America*, New York : Simon and Schuster, 1999.

<sup>447</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit. chapitre 6 « AIDS and the Media », pp. 94-109 ; GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 153.

<sup>448</sup> Pour Garretson, la piste des médias d'information ne suffit pas à elle seule à expliquer le changement des mentalités sur les questions LGBTQ. Il explique notamment que des évolutions ont pu être constatées alors même qu'une partie significative du public américain ni ne lisait la presse ni ne regardait les journaux télévisés. Il argue donc qu'il faut ajouter à ce premier facteur celui d'un changement de positionnement des élites, mais aussi – et surtout – une plus grande visibilité dans les médias de divertissement. GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 6.

divertissement<sup>449</sup>, qu'il juge être un élément essentiel de la familiarisation du public américain avec les questions LGBTQ. Ainsi, il note :

In terms of people's exposure to lesbians and gays, nothing has increased more dramatically — other than the likelihood of meeting a lesbian or gay person — than the representation of gays and lesbians on television. In the early 1980s, there were few televised portrayals of lesbians and gays or major lesbian — or gay-related plots on television. What few there were would often reinforce the negative stereotypes of lesbians and gays as being depressed or leading lonely existences<sup>450</sup>.

Si la télévision de divertissement, et en particulier les séries, a contribué à introduire les questions LGBTQ dans l'environnement familial des Américain.e.s, on peut s'interroger sur le type de représentations offert aux spectateur.ice.s, des balbutiements de la représentation à la présence avérée de personnages LGBTQ dans les fictions télévisuelles.

### *I. 1. 1950-1980 : de l'invisibilité aux premières représentations progressistes*

Plusieurs universitaires s'accordent à dire que les années 1950 à 1960 représentent une phase de quasi-invisibilité<sup>451</sup> de la question LGBTQ dans les médias, dans un contexte qui explique aisément la frilosité de la télévision ou du cinéma à aborder la question. Les studios de cinéma sont alors soumis au *Motion Picture Production Code*, ou code Hays, qui définit les règles d'éthique et de morale à respecter dans les productions cinématographiques. Rédigé en 1930, et mis en application à partir de 1934, le code Hays, censé protéger le public, proscrivait les représentations trop explicites de la violence, mais interdisait également toute référence à la « perversion sexuelle<sup>452</sup> ». Comme le souligne Patricia White, la formulation ambiguë du texte, qui ne parle pas de « référence à l'homosexualité » mais de la possibilité qu'elle soit « inférée » du texte par les spectateur.ice.s traduit une tentative de maîtriser jusqu'à la lecture faite par les publics : il s'agit d'interdire tout ce qui pourrait ne serait-ce que suggérer du contenu homoérotique<sup>453</sup>. Le code est amendé en 1961 : il est désormais permis d'évoquer les « aberrations sexuelles » pourvu que celles-ci soit « traitées avec circonspection, discrétion et retenue<sup>454</sup> ».

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>450</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>451</sup> CAPSUTO, *Alternate Channels*, *op. cit.* ; GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.* ; TROPANO, *The Prime Time Closet*, *op. cit.* ; WALTERS, *All the Rage*, *op. cit.*

<sup>452</sup> 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 dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2015, p. 42.

<sup>453</sup> WHITE, *unInvited*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>454</sup> CAÏRA, *Hollywood face à la censure*, *op. cit.*, p. 154.

À la télévision, le mot « homosexuel » est prononcé pour la première fois lors des audiences Army-McCarthy (*Army-McCarthy hearings*) de 1954, retransmises par ABC durant les huit semaines que dure la procédure<sup>455</sup>. À partir de 1952 et jusqu'en 1983, le *Code of Practices for Television Broadcasters*, ensemble de régulations adoptées par les studios pour éviter la censure, interdit toute représentation ou évocation verbale de l'homosexualité à l'écran<sup>456</sup>. Dans les années 1950 et 1960, on discute d'homosexualité à la télévision exclusivement sous un angle médical, dans des émissions qui visent à en débattre comme d'un problème à la fois de santé et de société – l'homosexualité figure encore alors sur la liste des maladies mentales de l'Association américaine de psychologie et est considérée comme une perversion<sup>457</sup>. La télévision se fait le lieu de discussions entre panélistes issus de la communauté médicale, cléricale ou juridique : on invite sur les plateaux de talk-shows des experts juridiques, des psychologues, des psychiatres, venus débattre des causes et des remèdes à l'homosexualité dans des émissions spéciales aux titres édifiants : « Homosexuals Who Stalk and Molest Children » (*Confidential File*, KTTV, 1955), « Are Homosexuals Criminal? » (WTVS-TV Detroit, 1958), etc<sup>458</sup>. Lors de rares occurrences où les concernés sont invités à s'exprimer sur la question, le ton adopté est résolument misérabiliste et anti-gay : ainsi l'un des programmes les plus regardés sur la question à la fin des années 1960 est un épisode documentaire intitulé « The Homosexuals », et diffusé sur CBS en 1967<sup>459</sup>, qui donne la parole à de jeunes hommes gays, les invitant à relater leurs expériences souvent tragiques et malheureuses, et les dépeint de manière extrêmement stéréotypée<sup>460</sup>. L'homosexualité féminine est toujours traitée comme un sujet secondaire et reste très rarement discutée<sup>461</sup>, notamment parce que l'homosexualité masculine engendre plus d'inquiétudes par rapport à de potentielles tendances pédophiles<sup>462</sup>. Le public ignore que l'écrasante majorité des enfants violés le sont par des hommes s'identifiant comme hétérosexuels.

L'homosexualité, bien que déguisée, suggérée, a toujours été présente à l'écran. Dans le documentaire *The Celluloid Closet* (1981), Vito Russo met en lumière les nombreuses évocations et allusions à l'homosexualité dans les films de l'âge d'or hollywoodien pourtant soumis à la censure du Motion Picture Code<sup>463</sup>. Il démontre qu'en réalité, les réalisateurs n'ont eu de cesse de trouver des stratégies pour sous-entendre l'homosexualité d'un personnage, au moyen de codes variés. Avec l'abrogation du

---

<sup>455</sup> « The Dark Ages », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>456</sup> *Ibid.* ; voir aussi LOBRUTTO Vincent, *TV in the USA: a History of Icons, Idols and Ideas*, Santa Barbara : Greenwood, 2018.

<sup>457</sup> Elle y restera jusqu'en 1973.

<sup>458</sup> Ces exemples sont rapportés dans TROPIANO, *The Prime Time Closet*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>459</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>460</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.*, p. 38-39

<sup>461</sup> *Ibid.*

<sup>462</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>463</sup> Voir RUSSO, *The Celluloid Closet*, *op. cit.*

code Hays en 1966, la porte du placard s'ouvre, et la représentation de personnages gays au cinéma connaît un nouvel élan dans les années 1970 avec des films qui les dépeignent à la fois de manière plus directe et plus empathique que précédemment, tel *The Boys in the Band*<sup>464</sup> (1970). Ce qui relevait précédemment de l'implicite devient dorénavant explicite.

Après Stonewall, les efforts des activistes se concentrent essentiellement sur la télévision<sup>465</sup>. Les militants LGBTQ développent alors des campagnes agressives dans le but d'obtenir un traitement médiatique plus juste. Malgré ces initiatives, dans les années 1970, la télévision reste, selon la formule d'Eskeridge, « un vaste terrain vague » pour les thèmes et personnages LGBTQ<sup>466</sup>. Si Tropiano relève dès le début de la décennie des exemples de traitement fictionnel de l'homosexualité, celle-ci est toujours abordée dans un contexte médical. Ainsi, dans les séries médicales, l'homosexuel.le est souvent un.e patient.e qui se voit diagnostiquer, voire parfois soigner<sup>467</sup>, ses tendances homosexuelles par des médecins<sup>468</sup>, selon des pratiques qui ont encore cours dans les années 1960. La série *Masters of Sex* (Showtime, 2013-2016), dont l'intrigue se déroule de 1956 à 1969, illustre les traitements administrés aux gays et lesbiennes à cette période. Dans la première saison, le doyen de la faculté de médecine, Barton Scully (Beau Bridges), tente ainsi de soigner ses tendances homosexuelles par des sessions d'électrochocs qui le laisseront désorienté, mais toujours en proie à ses démons<sup>469</sup>. Dans la dernière saison, il s'oppose au docteur William Masters (Michael Sheen) de manière virulente lorsque celui-ci entreprend de « convertir » un homme venu le consulter pour être débarrassé de son désir pour d'autres hommes<sup>470</sup>.

C'est vers les sitcoms qu'il faut se tourner dans les années 1970 pour trouver une représentation moins caricaturale de l'homosexualité dans des fictions télévisuelles<sup>471</sup>. Comme l'explique Jane Feuer, les sitcoms des années 1970 introduisent de nouveaux types de « problème du jour » dans leurs narrations et en renouvellent le contenu idéologique<sup>472</sup>. Le genre s'empare notamment de questions de société brûlantes, et permet aux auteurs d'aborder sur un mode léger les évolutions sociales et

---

<sup>464</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 121. Néanmoins de nombreux universitaires condamnent le film pour une représentation qu'ils jugent encore trop négative et stéréotypée, voir par exemple STREITMATTER, *From "Perverts" to "Fab Five"*, op. cit., p. 34 ; GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., p. 62 ; WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 134.

<sup>465</sup> ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 123.

<sup>466</sup> « (...) a vast wasteland for gay characters and issues », ESKERIDGE, *Gaylaw*, op. cit., p. 123.

<sup>467</sup> WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 60.

<sup>468</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., chapitre 1 « Diagnosis: Homosexual. Homosexuality and the Television Medical Drama », pp. 1-53.

<sup>469</sup> « Manhigh », S01E12, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 15 décembre 2013.

<sup>470</sup> « In To Me You See », S04E07, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 23 octobre 2016.

<sup>471</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., chapitre 4, « "Not That There's Anything Wrong With It": Homosexuality and Television Comedy », pp. 185-257.

<sup>472</sup> FEUER, « Genre Study and Television », chap. cit., p. 153.

politiques qui touchent alors le pays<sup>473</sup>. Ainsi *The Jeffersons* ou plus tardivement *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992) dépeignent, en pleine lutte pour les droits civiques, les tribulations de familles afro-américaines. *Maude* (CBS, 1972-1978) et *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) abordent quant à elles les transformations sociales qui découlent des combats féministes des années 1960 et 1970 en mettant en scène les aventures de femmes libérées des conventions, au fait des avancées féministes et des droits civiques de la décennie<sup>474</sup>, ou des femmes actives<sup>475</sup> (« working women »). Si ces séries reflètent des changements politiques et sociaux importants, elles dépolitisent néanmoins grandement la représentation en isolant souvent les personnages d'un environnement plus large, potentiellement hostile, par la focalisation sur l'espace domestique de la sitcom<sup>476</sup>, dont la majorité des scènes se tiennent souvent dans un salon, ou une préfiguration du salon<sup>477</sup>.

Les qualités idéologiques de la sitcom sont discutées par nombre de commentateur.rice.s qui travaillent en études du genre (*genre studies*). D'aucuns avancent que la sitcom est irrémédiablement conservatrice, en ce qu'elle adopte typiquement une structure épisodique fermée qui garantit un retour inéluctable au *statu quo*. Pour David Grote, par exemple, la forme de la sitcom en fait un objet culturel statique et conservateur (« by nature a conservative and static form »), dont l'objectif premier est de renforcer l'institution de la famille dans le discours (« to reaffirm the stability of the family as an institution<sup>478</sup> »). L'argument de Grote selon lequel la sitcom est par essence conservatrice repose sur une vision du genre filmique ou télévisuel comme vecteur d'idéologie : la sitcom permettrait, par les sujets qu'elle aborde mais aussi par ses caractéristiques formelles, de véhiculer un ensemble de valeurs.

Dans son ouvrage *The Sitcom*, Brett Mills met néanmoins en garde contre des catégorisations trop rigides du contenu formel et idéologique de la sitcom<sup>479</sup> : loin d'être un ensemble homogène, le genre est, peut-être plus que d'autres, marqué par nombre de contradictions<sup>480</sup>, qui font des programmes regroupés sous l'appellation « sitcom » un ensemble protéiforme dont les caractéristiques formelles, esthétiques et idéologiques sont variables. Il propose, conformément aux travaux de Steve Neale et

---

<sup>473</sup> FEUER, « Genre Study and Television », *chap. cit.*, p. 155.

<sup>474</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 90 ; FEUER, Jane, *Seeing Through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham : Duke University Press, 1995.

<sup>475</sup> D'ACCI, Julie, *Defining Women, Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1994.

<sup>476</sup> MILLS, Brett, *The Sitcom*, Edinburgh : Edinburgh University Press, collection TV Genres, 2008, p. 22.

<sup>477</sup> SCHULZ, « Ellen Degenarrated: Breaking the Heteronormative Contract », dans ALLRATH, Gaby, et Marion GYMNIICH (dir.), *Narrative Strategies in Television Series*, New York : Palgrave Macmillan, 2005, p. 171.

<sup>478</sup> GROTE, David, *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*, Hamden, Connecticut : Shoestring Press, 1983, p. 105, rapporté dans FEUER, « Genre Study and Television », *chap. cit.*, p. 148.

<sup>479</sup> MILLS, *The Sitcom*, *op. cit.*, p. 30. Mills rapporte les travaux de LANGFORD, Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 18 ; NEALE, Steve, *Genre*, Londres : British Film Institute, 1980, p. 48.

<sup>480</sup> MILLS, *The Sitcom*, *op. cit.*, p. 13.

Barry Langford, de définir la sitcom non pas par des critères prédéfinis<sup>481</sup>, mais plutôt en relation à d'autres textes.

Si Mills nuance les propos de Grote, il reconnaît néanmoins tout autant à la sitcom un rôle de transmission idéologique. C'est aussi la position adoptée par Feuer qui voit dans le renouveau thématique des années 1970 une plus grande flexibilité idéologique<sup>482</sup>. Le recours à des sitcoms traitant de problèmes sociaux contemporains de manière progressiste (« socially relevant sitcoms<sup>483</sup> ») aurait alors permis, dès les années 1970 d'attirer vers les chaînes un public cible de jeunes adultes urbains qui représentent un segment démographique à fort pouvoir d'achat. Les caractéristiques formelles de la sitcom permettent parallèlement d'innover sur le contenu tout en garantissant une certaine immuabilité du contenant<sup>484</sup>, et évite, de fait, de s'aliéner le public plus conservateur.

C'est dans ce contexte d'innovations idéologiques qu'apparaissent les premières représentations de l'homosexualité dans des sitcoms. La sitcom *All in the Family* (CBS, 1971-1979) est la première à brosser à la télévision un portrait sympathique – bien que fugace – d'un personnage secondaire qui se révèle être homosexuel. Un ami d'Archie (Carroll O'Connor), le patriarche de la famille, lui apprend son homosexualité dans l'épisode « Judging Books by Covers<sup>485</sup> » diffusé en février 1971<sup>486</sup>. L'homme, joueur de football, incarne une masculinité traditionnelle loin des stéréotypes d'inversion de genre qui caractérisent alors souvent la représentation des homosexuels<sup>487</sup>. Néanmoins, cette première excursion hors du placard ne rencontre que peu d'écho : il faudra attendre la fin de la décennie pour voir apparaître de nouveaux personnages gays et lesbiens dans une fiction télévisuelle<sup>488</sup>. C'est à nouveau dans une sitcom que l'on voit apparaître le premier personnage gay récurrent en prime-time, Jodie Dallas (Billy Crystal) dans la série *Soap*<sup>489</sup> (ABC, 1977-1981). Celui-ci y est dépeint comme un homme éthique, courageux, intelligent<sup>490</sup>, à l'opposé des discours précédemment tenus par la télévision sur l'homosexualité<sup>491</sup>.

---

<sup>481</sup> Mills cite MINTZ, Larry, « Situation Comedy », dans ROSE, Brian G. (dir.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1985, pp. 114-115.

<sup>482</sup> FEUER, Jane, « Situation Comedy, Part 2 » dans CREEBER, MILLER and TOLLOCH (dir.), *The Television Genre Book*, Londres : British Film Institute, 2001, p. 70.

<sup>483</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 90.

<sup>484</sup> PUGH, *The Queer Fantasies of the American Sitcom*, op. cit., p. 5 ; ATTALAH, Paul, « The Unworthy Discourse : Situation Comedy in Television », dans MORREALE, Joanne (dir.), *Critiquing the Sitcom: a Reader*, Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2003, pp. 91-115.

<sup>485</sup> GROSS, *Up From Invisibility*, op. cit., p. 81.

<sup>486</sup> « Judging Books by Covers », S01E05, *All in the Family*, CBS, première diffusion le 9 février 1971.

<sup>487</sup> STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, op. cit.

<sup>488</sup> GROSS, *Up From Invisibility*, op. cit., p. 82.

<sup>489</sup> TROPANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 242.

<sup>490</sup> CAPSUTO, *Alternate Channels*, op. cit., p. 142 ; WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 61.

<sup>491</sup> STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, op. cit., pp. 37-46.

Les personnages transgenres, grands absents de la représentation jusque-là, apparaissent la même année à la télévision dans deux sitcoms de Norman Lear, à qui l'on devait déjà *All in the Family*. Ainsi dans *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985), une ancienne amie de George Jefferson (Sherman Hemsley) ayant servi avec lui pendant la guerre de Corée vient lui rendre visite à New York. George est éberlué de retrouver, en lieu et place de son ancien camarade d'armée Eddy, une femme trans prénommée Edie Stokes (Veronica Redd), venue lui avouer sa transition. George, qui dans un premier temps ne comprend pas son amie et la fuit, en vient à l'accepter à la fin de l'épisode<sup>492</sup>. En 1975 déjà, *All in the Family* avait fait apparaître le temps d'un épisode un personnage transgenre en la personne de Beverly LaSalle<sup>493</sup> (Lori Shannon). Celle-ci réapparaît sporadiquement dans les saisons suivantes, avant d'être sauvagement assassinée au milieu de la huitième saison<sup>494</sup>. En ce sens, la représentation de Beverly obéit à un mécanisme narratif fréquemment utilisé qui consiste à faire mourir les personnages LGBTQ (« bury your gays<sup>495</sup> »). Le trope apparaît dans les médias dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et est d'abord utilisé par les auteurs gays pour représenter l'homosexualité tout en se conformant aux lois et à l'impératif social qui intiment de ne pas en faire la promotion. On en retrouve des exemples dans la littérature – *Le Portrait de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890) – au cinéma – *The Children's Hour* (Lillian Hellman, 1934) – mais aussi à la télévision, où il a encore cours aujourd'hui<sup>496</sup>.

Dans un article pour le *Times*, Susan Harris, scénariste et créatrice du personnage de Jodie dans *Soap*, écrit : « if you want to make a point about a controversial topic, it's much easier to do it in a comedy than in a drama, because a comedy is much less threatening<sup>497</sup> ». Si cette affirmation souligne le potentiel de la sitcom à neutraliser les éléments les plus controversés ou politiques de ses intrigues, elle lui reconnaît aussi une capacité à entrer en dialogue avec de nombreux discours, mouvements sociaux, historiques et politiques. Cette flexibilité idéologique<sup>498</sup> de la sitcom, qui garantit aussi la pérennité du genre, permet alors de faire entrer l'homosexualité dans le salon de l'Amérique.

---

<sup>492</sup> « Once a Friend », S04E03, *The Jeffersons*, CBS, première diffusion le 1<sup>er</sup> octobre 1977.

<sup>493</sup> « Archie the Hero », S06E04, *All in the Family*, CBS, première diffusion le 29 septembre 1975.

<sup>494</sup> « Edith's Crisis of Faith: Part 1 », S08E13, *All in the Family*, CBS, première diffusion le 18 décembre 1977.

<sup>495</sup> CAMERON, Kelsey, « Toxic regulation : From TV's code of practices to “#Bury Your Gays” », *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, vol. 15, n°1, p.10, mai 2018, consulté le 11 mai 2020. URL : <https://participations.org/Volume%2015/Issue%201/18.pdf>.

<sup>496</sup> Pour une étude extensive du trope dans plusieurs médias voir HULAN, Haley, « Bury Your Gays: History, Usage and Context », *McNair Scholars Journal*, vol. 21, n°1, 2017, pp. 17-27, consulté le 1<sup>er</sup> mai 2020. URL : <https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=mcnair>. Nous reviendrons plus en détail sur ce trope et ses liens avec le coming out dans le dernier chapitre.

<sup>497</sup> Citée dans STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, op. cit., p. 47.

<sup>498</sup> FEUER, « Situation Comedy, Part 2 », art. cit., p. 70.

Dans les années 1980, les sitcoms abandonnent un peu de leur potentiel subversif, alors qu'on voit se multiplier à nouveau des sitcoms plus familiales et conservatrices telles qu'on en trouvait dans les années 1960<sup>499</sup>. Cette évolution fait suite à la victoire de Reagan aux élections présidentielles de 1980, qui marque un retour aux valeurs traditionnelles et l'abandon d'un discours progressiste sur l'homosexualité et l'égalité des genres<sup>500</sup>. Par ailleurs comme le souligne Thompson, le début des années 1980 marque une phase de déclin pour la sitcom, qui cède de la place – du moins dans le top dix des programmes les plus regardés – à des genres nouveaux ou du moins novateurs comme le *soap opera* du soir (*Dallas*, CBS, 1978-1991 ; *Dynasty*, ABC, 1981-1989...) ou la série dramatique<sup>501</sup> (*Cagney & Lacey*, CBS, 1982-1988). Pour autant, la représentation de l'homosexualité à la télévision continue de croître : au début des années 1980, on comptait en moyenne moins d'un personnage récurrent LGBTQ par chaîne, en 1988, on en compte désormais six<sup>502</sup>. Cette augmentation est due en partie à l'activisme anti-SIDA d'organisations comme ACT-UP, qui luttent pour une meilleure visibilité des gays et lesbiennes à la télévision<sup>503</sup>. Néanmoins cette représentation reste très influencée par les discours médicaux et continue à brosser un portrait teinté de pitié envers celles et ceux qui sont en proie à cette « déviance<sup>504</sup> ».

Les intrigues de coming out, qui représentaient un mécanisme narratif de choix pour les sitcoms depuis les années 1970, s'étendent désormais à d'autres genres. Ainsi Tropiano explique que toutes les séries policières ou judiciaires des années 1980 travaillent à leur manière la question du coming out d'un policier ou d'un détective<sup>505</sup>. Il cite notamment la série *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), qui met en scène le coming out de l'officier Kate McBride (Lindsay Crouse) auprès de sa partenaire, la lieutenant Lucy Bates<sup>506</sup> (Betty Thomas).

Les représentations restent feutrées et timides, avec des personnages dont l'homosexualité se fait facilement oublier ou à l'orientation sexuelle mal assurée. C'est le cas notamment du *soap opera* du soir *Dynasty*, qui introduit au casting le personnage de Steven Carrington (Al Corley), le fils du magnat

---

<sup>499</sup> Pour plus de détails à ce sujet voir FEUER, *Seeing through the Eighties*, op. cit.

<sup>500</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 76.

<sup>501</sup> THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, op. cit., p. 43.

<sup>502</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit. p. 155.

<sup>503</sup> WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 61 ; GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit. chapitre 6 « AIDS and the Media », pp. 94-109.

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, op. cit. p. 57.

<sup>506</sup> « Look Homeward Ninja », S06E20, *Hill Street Blues*, NBC, première diffusion le 20 mars 1986.

du pétrole Blake Carrington (John Forsythe). Une première scène du pilote (en trois épisodes de 40 minutes, diffusés le même soir<sup>507</sup>) oppose Steven à son père :

BLAKE : Well how the hell can anybody respect the opinion of a man that puts his hands on another man? (*long silence. Steven semble très surpris*) I didn't mean for it to come out that way. Didn't mean for it to come out at all.

STEVEN : How did you find out? Did you use detectives?

BLAKE : I just found out, that's all.

STEVEN : You know, I wanted to tell you myself... I mean in my own way. I... I just couldn't seem to get next to you. Dad, look at me.

Dans cette scène, Blake apprend à son fils qu'il sait déjà que celui-ci est gay. Il le prive de fait de la possibilité d'annoncer lui-même son homosexualité (« I wanted to tell you myself ») dans un renversement de l'ordre du coming out ; c'est d'ailleurs de la bouche de Blake que sortent les mots « come out », et non de celle de Steven. Si Blake, parce qu'il bénéficie d'un avantage épistémologique sur Steven, domine l'échange, l'injonction exprimée par l'impératif dans la dernière réplique ouvre la voie à une inversion du rapport de pouvoir.

Dans une scène ultérieure, Steven reverse effectivement la relation en affirmant lui-même son homosexualité. S'opposant à l'accusation d'amoralité proférée par son père, il rappelle que celui-ci a fait assassiner son amant, Ted Dinard :

STEVEN : (*tenant dans ses mains un vase appartenant à son père*) Is this worth more than Ted Dinard's life?

BLAKE : Are we back to that again? You were there, you know it was an accident.

STEVEN : But my love for him wasn't. It was decent, and it was honorable. But you wouldn't accept that. No, you had to make me over, to fit your image of a Carrington.

BLAKE : I wanted you to be a man.

STEVEN (*élevant la voix*) : I am a man! Just not your kind. You know I'm finally facing up to something here. I tried to live a lie. To please you. Not anymore. From now on, I'm gonna live my life my way. I'm a homosexual, dad. I'm gay. And I want you to face it. And say it. Say it! « Steven is gay » (*il crie*) Somebody say it!

FALLON : Steven is gay.

Dans cette scène, Steven affirme d'abord que son amour pour Ted Dinard était noble, bien plus moral que l'attitude de Blake. Il déjoue ensuite les stéréotypes et les préjugés en défendant ensuite sa masculinité contre les attaques de son père, pour qui l'homosexualité de Steven lui confisque le statut d'« homme ». L'alternance rapide du champ-contrechamp, ainsi que le cadrage serré, qui les érige en portraits, matérialise l'opposition entre deux types d'homme (« just not your kind »), symbolisés d'un côté par Blake, de l'autre par Steven. Si Steven s'affirme comme un homme, il ne remplit néanmoins pas les attentes de la masculinité hégémonique : parce que Blake a fait tuer son amant, les codes de la virilité traditionnellement mise en scène dans les *soap operas* exigeraient que Steven se batte avec lui,

---

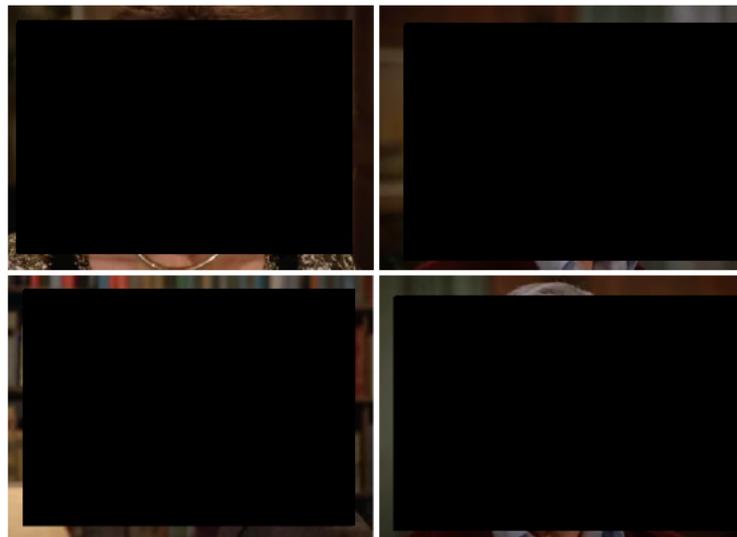
<sup>507</sup> « Oil », S01E01, *Dynasty*, ABC, première diffusion le 12 janvier 1981.

et refuse de le revoir à tout jamais. Son attitude reste alors celle d'un enfant, d'un bon garçon, plutôt que celle d'un homme comme l'entend Blake.



11. Blake et Steven confrontent leur position sur l'homosexualité de Steven.

Lorsque Steven affirme que son amour pour Ted était honorable (« decent »), sa mère et Blake détournent tous deux le regard, révélant leur malaise face à l'homosexualité de leur fils, et leur refus de reconnaître que Steven est gay. Steven les force à regarder la vérité en face (« I want you to face it »).

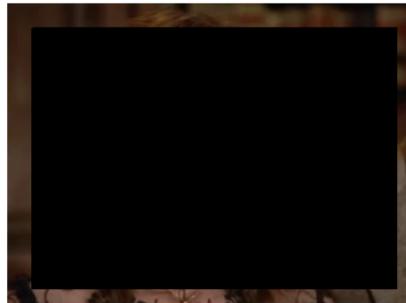


12. Les parents de Steven détournent le regard, Steven les apostrophe.

La longueur de la dernière tirade, entrecoupée par des contrechamps vers le père, qui reste interdit, indique que c'est désormais Steven qui domine et s'affirme. Il intime à son auditoire de reconnaître sa sexualité, et de la valider dans le discours. Cette réplique finale révèle l'aspect performatif de l'énoncé « Steven is gay » : en prononçant ces mots, la famille de Steven – même son père homophobe – ferait effectivement de lui un homme gay. Leur refus de prononcer ces mots manifeste, au contraire, leur déni. C'est finalement Fallon (Pamela Sue Martin), sa sœur, qui prononce enfin les mots tant attendus. Le crescendo de la musique qui accompagne cette dernière déclaration souligne la victoire de Steven et son soulagement d'être enfin reconnu.



13. La famille de Steven reste interdite face à ses revendications.



14. Fallon dit « Steven is gay ».

Steve revendique par ailleurs dans cette dernière tirade un droit à l'autodétermination en choisissant les termes de son identification. Il reprend ainsi en premier lieu la taxinomie médicale<sup>508</sup>, régulatrice et péjorative, préférée par son père (« homosexuel »), pour lui substituer dans un deuxième temps le terme « gay », dans lequel il se reconnaît. En forçant sa famille à le désigner comme tel, il performe sa nouvelle identité selon ses propres termes.

Steven est considéré comme l'un des premiers personnages gays de la télévision américaine, et le premier apparaissant dans un *soap-opera* en prime-time<sup>509</sup>. Il connaît néanmoins des fluctuations importantes dans son orientation sexuelle. Il alterne ainsi entre des phases d'homosexualité – lors desquelles il perd systématiquement ses amants dans des conditions dramatiques – et d'hétérosexualité – lors desquelles il épouse deux femmes différentes et engendre un fils<sup>510</sup>. Ces hésitations lui valent d'ailleurs, de la part de Tropiano, un surnom moqueur : « Steven – "I'm gay ; no wait I'm straight ; yup I'm Gay" Carrington<sup>511</sup> ». Si le programme et son traitement timide de l'homosexualité semblent pâlir en comparaison de séries plus récentes et bien plus osées produites

<sup>508</sup> Le doublage français de la scène fait d'ailleurs dire à Steven « je suis malade, papa ».

<sup>509</sup> WALTERS, *All the Rage*, *op. cit.*, pp. 63-65.

<sup>510</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>511</sup> TROPIANO, *The Prime Time Closet*, *op. cit.*, p. 150.

ces dernières années, il est néanmoins suffisamment affirmé pour réveiller la colère des organisations religieuses et des groupes d'intérêt conservateurs qui s'efforcent alors de faire pression sur les chaînes pour les dissuader de représenter l'homosexualité à la télévision<sup>512</sup>. Cette stratégie semble porter ses fruits auprès des annonceurs, et par ricochet auprès des décisionnaires des chaînes : entre 1990 et 1992, plusieurs annonceurs décident de retirer leurs spots publicitaires des programmes qui abordent la question LGBTQ, contribuant à instiller dans l'industrie l'idée selon laquelle l'inclusion de thèmes ou de personnages gays occasionnerait une perte d'argent pour la chaîne<sup>513</sup>.

De fait, les dirigeants des chaînes abandonnent les projets en cours centrés sur des personnages gays, de sorte qu'on assiste à un net déclin du nombre de personnages LGBTQ à la télévision entre 1991 et 1993<sup>514</sup>. Alors qu'à la fin des années 1980 on comptait en moyenne six personnages LGBTQ par chaîne, il est impossible d'en trouver un seul sur les grandes chaînes au début de l'année 1991<sup>515</sup>. Ce recul est néanmoins de courte durée puisque la saison suivante amène sans trop de controverses de nouveaux personnages gays et des intrigues qui traitent de questions LGBTQ<sup>516</sup>. La saison 1992-1993 confirme la tendance et marque un tournant dans les attitudes de l'industrie sur le contenu LGBTQ, qui s'explique en partie par la visibilité culturelle croissante allouée à ces questions lors de la campagne de Clinton et le début de son premier mandat<sup>517</sup>. La période de 1992 à 1995 représente alors une période de transition, durant laquelle le nombre de personnages et thèmes LGBTQ croît progressivement, à mesure que les chaînes comprennent que l'inclusion de contenu LGBTQ peut s'avérer un précieux outil marketing<sup>518</sup>. Dans les années 1990, le public gay devient en effet l'un des cœurs de cible du marketing de niche<sup>519</sup>. Les hommes gays, en particulier, représentent un segment lucratif de la population : surnommés DINKS (« Double Income No Kids ») par les agences marketings, les couples gays sont jeunes, sans enfants, urbains, et bénéficient de ressources supérieures au foyer moyen<sup>520</sup>. L'inclusion de personnages et de contenu LGBTQ à la télévision permet alors aux annonceurs, dont les *networks* dépendent économiquement, de toucher cette cible de grands consommateurs.

---

<sup>512</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 141.

<sup>513</sup> *Ibid.*, pp. 141-142 ; WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 65.

<sup>514</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 155 ; BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 104.

<sup>515</sup> WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 65.

<sup>516</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 144.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>519</sup> CHASIN, Alexandra, *Selling Out. The Gay And Lesbian Movement Goes To Market*, New York: Palgrave. 2000, p. 34.

<sup>520</sup> SERVEL, Antoine, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme : histoires croisées du marché gay et de l'activisme aux États-Unis*, thèse de doctorat dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2016, « L'avènement du marché gay : 1990-2000 », p. 93.

Après une brève phase de retour à des intrigues plus consensuelles dans les années 1980<sup>521</sup>, on assiste à un renouveau des sitcoms traitant de problèmes sociaux contemporains au début des années 1990<sup>522</sup>. Parmi les sitcoms « sociales » qui marquent le début de la décennie, on peut notamment citer *Roseanne* (CBS, 1988-1997), *The Simpsons* (*Les Simpsons*, FOX, 1989-) ou *A Different World*<sup>523</sup> (*Campus Show*, NBC, 1987-1993). La tendance représentationnelle amorcée dès les années 1970 atteint son apogée au milieu des années 1990, où l'on assiste à une prolifération de sitcoms orientées vers un public adulte progressiste et urbain, qui font de l'homosexualité le ressort d'arcs narratifs et de plaisanteries en tout genre<sup>524</sup>. La sitcom s'appuie notamment sur un ressort comique qui consiste à s'amuser du trouble qui pèse sur l'orientation d'un personnage<sup>525</sup> lorsque des signes viennent perturber l'assurance de son hétérosexualité<sup>526</sup>. Quand il s'agit de représenter un personnage LGBTQ, à nouveau, le coming out s'impose comme le mécanisme narratif privilégié, et constitue l'intrigue la plus fréquemment utilisée par les sitcoms<sup>527</sup>. Les sitcoms des années 1990 héritent également des innovations formelles amorcées dans les années 1980, résumées par Jane Feuer :

I would argue, however, that the sitcom has “evolved” in its brief lifetime, in the sense that it has gone through some structural shifts and has modulated the episodic series in the direction of the continuing serials<sup>528</sup>.

Ainsi, la séparation entre structure épisodique et feuilletonnante est progressivement rendue plus floue à partir de la deuxième moitié des années 1980, dans une tendance générale de la télévision vers plus de sérialisation<sup>529</sup>. Les sitcoms ne font pas exceptions à cette tendance générale et abandonnent leur structure plutôt épisodique des années 1970 en faveur d'une structure hybride. Elles articulent alors des arcs narratifs s'ouvrant et se clôturant au sein d'un même épisode à des arcs traités au long court, dans une forme que Claire Cornillon appelle le « semi-feuilletonnant formulaire<sup>530</sup> ». On retrouve à chaque épisode une même formule, constituée de personnages, de décors, mais aussi de longueur et de découpages familiaux, que Jean-Pierre Esquenazi regroupe sous le terme de « points

<sup>521</sup> FEUER, *Seeing through the Eighties*, op. cit. ; THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, op. cit., p. 38.

<sup>522</sup> FEUER, « Genre Study and Television », chap. cit., p. 155.

<sup>523</sup> *Ibid.*

<sup>524</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 101.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 185. Pour une discussion de ce que ce trope révèle sur les anxiétés face à des lignes mouvantes entre hétérosexualité et homosexualité, voir en particulier le chapitre 6, « We're Not Gay! Heterosexuality and Gay-Themed Programming », pp. 189-213.

<sup>526</sup> FEUER, Jane, « The “Gay” and “Queer” Sitcom », dans CREEBER, Glen (dir.), *The Television Genre Book*, Londres : Bloomsbury Publishing, 2015, pp. 103-105 ; WALTERS, *All the Rage*, op. cit., pp. 60-61. À ce sujet pour plus de détails voir notamment WAGG, Stephen (dir.), *Because I Tell a Joke or Two : Comedy, Politics and Social Difference*, Londres : Routledge, 1998.

<sup>527</sup> TROPANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 191

<sup>528</sup> FEUER, « Genre Study and Television », chap. cit., p. 151.

<sup>529</sup> ALLRATH, Gaby, et Marion GYMNIKH (dir.), *Narrative Strategies in Television Series*, New York : Palgrave Macmillan, 2005, p. 5 ; MITTELL, *Complex TV*, op. cit., pp. 2-4.

<sup>530</sup> CORNILLON, Claire, « Générique », art. cit. ; CORNILLON, « La forme semi-feuilletonnante formulaire », art. cit.

nodaux<sup>531</sup> ». À ces éléments formulaires s'ajoutent des éléments qui rapprochent la série du feuilletonnant, en amorçant notamment des arcs qui ne trouvent pas de résolution au sein de l'épisode, mais quelques épisodes plus tard, voire à la fin de la saison. Ainsi, si les amis de *Friends* (NBC, 1994-2004) se retrouvent invariablement dans le salon de leur appartement ou au café *Central Perk* pour débattre de leurs déboires amoureux et professionnels de la semaine, la série développe aussi des intrigues sur plusieurs épisodes, ou à l'échelle de la saison (l'histoire d'amour entre Ross et Rachel, la grossesse de cette dernière...).

La prolifération des personnages gays dans les sitcoms coïncide avec ces évolutions formelles. Néanmoins, parce qu'il ne concerne que des personnages (et donc des arcs) secondaires<sup>532</sup>, le coming out ne bénéficie pas, dans un premier temps, de ce traitement au long cours et reste confiné dans les bornes de l'épisode. Par ailleurs, bien que le retour au *statu quo* conservateur n'apparaisse plus comme une nécessité absolue, l'apparition de personnages LGBTQ dans le récit n'en reste pas moins dépolitisée. Dans les années 1990, ceux-ci se voient systématiquement relégués à la marge. Ainsi les personnages gays servent davantage de ressort à l'exploration des sentiments des personnages centraux, hétérosexuels, qu'à aborder vraiment l'expérience *queer*. Becker note à propos des années 1990 : « For the most part, gay characters, despite their increasing numbers, continued to exist solely for straight characters to react to<sup>533</sup> ». Cela est particulièrement vrai pour l'intrigue de coming out :

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. What matters, as the narrative progression, music, laugh track, and shot selection usually indicate, is how this discovery affects the heterosexual character fans have come to know because of weekly viewing<sup>534</sup>.

Puisque le personnage LGBTQ est souvent un personnage secondaire, on assiste rarement à l'exploration de ses désirs et de son identité. Au contraire, la narration se focalise sur les réactions des personnages hétérosexuels face à cette annonce, et permet au public d'en apprendre plus sur les positionnements idéologiques de ces derniers. Ainsi dans l'épisode de *All in the Family*, ce n'est pas tant le coming out de son ami que la réaction d'Archie – et les rires que celle-ci engendre – qui importent dans la révélation de l'homosexualité. C'est encore le cas dans la série *Friends* en 1994 : le coming out de Carol (Jane Sibbett) ne nous est pas montré mais simplement rapporté par Ross (David Schwimmer), de sorte que la narration se focalise sur les effets de cette annonce sur le personnage hétérosexuel.

---

<sup>531</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 105.

<sup>532</sup> TROPANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 191.

<sup>533</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 182.

<sup>534</sup> *Ibid.*

Ainsi, lorsque le personnage qui se révèle homosexuel est présent dans la scène, il n'en reste pas moins secondaire dans l'économie du récit. Dans un épisode de *Roseanne*, Nancy (Sandra Bernhard), que l'on avait préalablement connue mariée à un homme, apprend à Roseanne (Roseanne Barr) et Jackie (Laurie Metcalf) qu'elle a commencé une nouvelle relation<sup>535</sup> :

JACKIE : So, come on, tell us about the guy. What's his name?

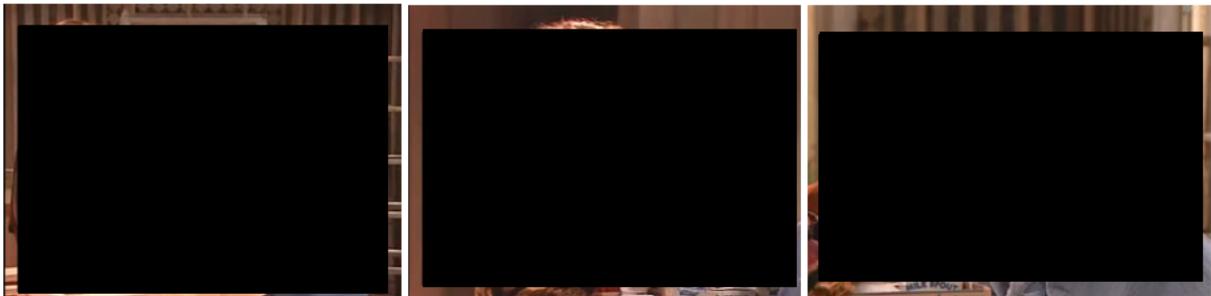
ROSEANNE : Yeah, come on, we're just gonna bug you 'til you do.

NANCY : No, it's too soon. It's too soon.

ROSEANNE et JACKIE (*ensemble*): Come on! Tell us, tell us! You big baby.

NANCY : All right. Her name is Marla. I'm seeing a woman.

Alors que la discussion réunissait préalablement les trois femmes dans le même plan, l'annonce de Nancy scinde les femmes en deux groupes, et distingue désormais Nancy d'une part et Jackie et Roseanne de l'autre. Le plan qui suit immédiatement l'annonce se focalise sur les réactions de Roseanne et Jackie, et exclut de fait Nancy, désormais hors champ.



15. Nancy dévoile son homosexualité à ses deux amies : a) avant l'annonce, b) l'annonce, c) après l'annonce.

Les deux femmes restent interdites pendant de longues secondes et observent leur amie, toujours située hors champ, occasionnant des rires francs du public en studio. L'ambiguïté du « laugh track » est évidente ici, puisque l'on peut projeter à sa guise ce qui est l'objet du rire. Le recours au contrechamp ne survient qu'au terme de ces longues secondes. Après un rapide contrechamp, la caméra montre longuement Jackie et Roseanne riant nerveusement (et excessivement) en réaction. La mise en scène invite donc le public à focaliser son attention sur Roseanne et Jackie, qui reprennent :

JACKIE : Whaaaat?

ROSEANNE : No, you aren't.

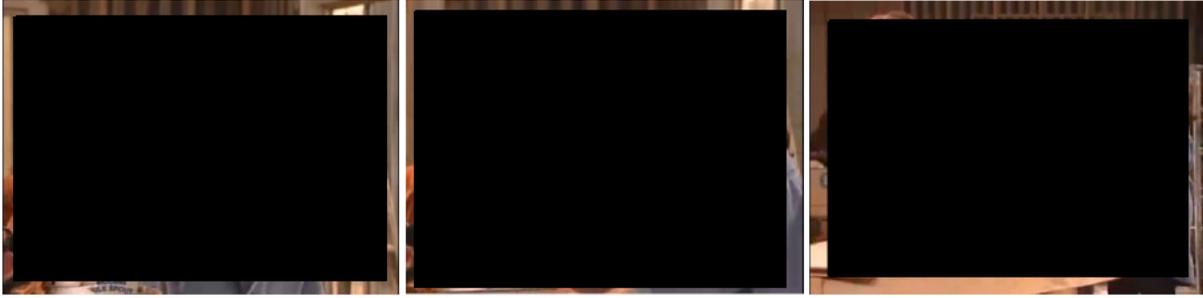
NANCY : I'm serious. I'm gay.

Les deux femmes rient à nouveau.

ROSEANNE : (*elle rit*) You're just screwing with us, right?

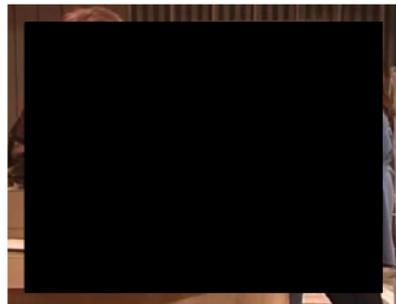
NANCY : No. (*elle se déplace pour poser un carton plus loin*) So what do you think?

<sup>535</sup> « Ladies' Choice », S05E08, *Roseanne*, CBS, première diffusion le 10 novembre 1992.



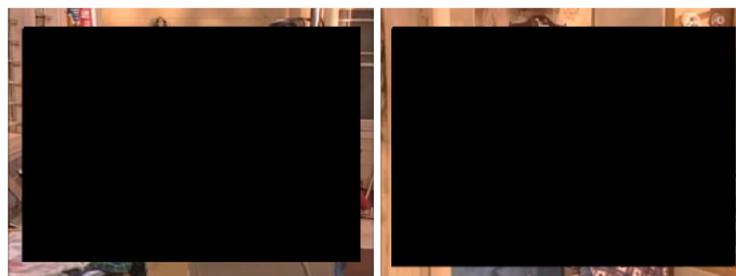
16. Jackie et Roseanne rient nerveusement après le coming out de Nancy.

Le plan suivant sépare physiquement Nancy de Jackie et Roseanne, en représentant Nancy au premier plan et les deux femmes à l'arrière-plan. La position des personnages dans l'espace semble alors indiquer que c'est sur Nancy que devrait se porter l'attention. Cependant, le point se fait sur les deux femmes au second-plan, mettant en valeur leur réaction, alors que Nancy apparaît floue. À nouveau, la focalisation sur l'arrière-plan révèle une attention particulière portée aux réactions des deux personnages hétérosexuels.



17. Nancy se détache des deux femmes, que l'on voit discuter en arrière-plan.

Dans une scène ultérieure, Nancy est définitivement exclue de la conversation, puisque Jackie et Roseanne discutent désormais entre elles, en son absence, dans la buanderie puis dans la cuisine – deux lieux symboliques des rôles de genre traditionnels auxquels contreviendrait potentiellement Nancy par son homosexualité.



18. Roseanne et Jackie discutent de l'homosexualité de Nancy dans la buanderie puis dans la cuisine.

Le coming out de Nancy sert alors d'outil de caractérisation des deux amies : à la naïveté et au conservatisme de Jackie répondent la tolérance et le progressisme qui caractérisent Roseanne, illustrés par ce dialogue entre les deux femmes :

JACKIE : I'm afraid I'm gonna feel weird around Nancy now. I mean, what if she starts checking me out?

ROSEANNE : Well, she probably already has... Well, you said you guys went to buy swimsuits together.

Jackie sursaute, horrifiée.

ROSEANNE : Oh, relax, Jackie. She can control herself. It's not like she's a man.

JACKIE : It's just so weird.

ROSEANNE : Well, you know, she's still your friend. She just happens to be gay.

Jackie exprime ici des inquiétudes stéréotypiques quant à la sexualité de Nancy : puisque celle-ci se révèle aimer les femmes, alors elle doit certainement être attirée par toutes les femmes, y compris Jackie. Roseanne, la plus progressiste des deux, et le personnage avec lequel le public est invité à s'aligner, se moque de l'angoisse infondée de son amie. Les scénaristes jouent du reste avec le public queer en glissant un jeu de mot en faisant dire à Jackie « it's just so weird », avec lequel « queer » est synonyme. Dans sa défense de Nancy, Roseanne formule du reste une distinction entre les lesbiennes et les hommes : les premières, parce qu'elles sont des femmes, pourraient contrôler leurs désirs. Les seconds, quant à eux, sont dépeints comme des « cochons » incapables de se maîtriser.

Dans les épisodes suivants, le spectateur fera la rencontre de Marla, la petite-amie de Nancy, toujours via l'intermédiaire de Roseanne et Jackie, qui traitent ces interactions comme une expérience exotique. À l'aune de changements politiques et sociaux à plus grande échelle déjà évoqués dans le premier chapitre, ces nouvelles séquences inclusives à la télévision se font relativement sans encombre dans la deuxième moitié des années 1990 : les campagnes massives de boycott qui caractérisaient le début de la période s'amenuisent, et l'audimat de séries telles que *Roseanne* ou *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) ne souffre pas d'un traitement occasionnel de l'homosexualité dans la narration. C'est ce qui permet à Garretson de décréter : « Finally, by the end of the 1990s, homosexuality became a virtual non-issue among most television viewers<sup>536</sup> ». Et en effet, durant la période 1995-1998, la représentation de contenu LGBTQ à la télévision semble atteindre son apogée. L'inclusion de personnages ou de thèmes LGBTQ devient alors un véritable phénomène de programmation de prime-time sur toutes les grandes chaînes<sup>537</sup>. La presse rapporte cette recrudescence de personnages gays et évoque une croissance sans précédent, dans laquelle elle voit le témoignage d'une évolution spectaculaire des mentalités. La courbe de l'inclusion de personnages et de thèmes LGBTQ est exponentielle, de sorte que 40% des programmes de prime-time sur la période 1994-1997 proposent au moins un épisode qui traite de ces questions<sup>538</sup>.

---

<sup>536</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 155.

<sup>537</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., pp. 158-164.

<sup>538</sup> *Ibid.*

De nombreuses études visent ainsi, notamment au début de la décennie suivante, à retracer la hausse de la visibilité des questions LGBTQ à la télévision américaine des premières représentations jusqu'à la fin des années 1990<sup>539</sup>. Cette visibilité croissante s'explique par un agencement de différents facteurs. Parmi eux, on peut compter le rôle joué par la campagne présidentielle de 1992 et le ralliement subséquent du Parti démocrate aux questions LGBTQ évoqué dans le premier chapitre. Il est également possible que les scénaristes de l'industrie télévisuelle, en majorité progressistes, se soient appuyés sur cette nouvelle tolérance affichée pour proposer des programmes de plus en plus inclusifs, en réponse à l'évolution générale de l'opinion publique et/ou en fonction de leur propre identité qu'ils ne supportaient plus de voir effacée. De nombreux scénaristes, producteur.rice.s ou *showrunners* sont eux-mêmes LGBTQ, et créent de fait des personnages qui leurs ressemblent : dans les années 1990, c'est sous la plume de Kevin Williamson, scénariste ouvertement gay, que *Dawson's Creek* (*Dawson*, The WB, 1998-2003) choisit de faire sortir du placard le jeune Jack McPhee<sup>540</sup> (Kerr Smith). De la même manière, les créateurs de *Queer as Folk* (Daniel Lipan et Ron Cowen, qui furent également les scénaristes de *An Early Frost*, diffusé en 1985 sur NBC, le premier film à aborder la question du SIDA à la télévision<sup>541</sup>), *The L Word* (Ilene Chaiken), *Glee* (Ryan Murphy) ou *Sense8* (Lana et Lilly Wachowski) sont tous.eux-mêmes LGBTQ, et se sont appuyés sur leur propre expérience pour mettre en scène des thématiques qui leur étaient chères.

À ces facteurs d'ordre politique s'ajoutent aussi des transformations considérables de l'industrie télévisuelle, qui menacent les revenus économiques des grandes chaînes nationales historiques (ABC, CBS et NBS), appelées les *networks*. Des innovations technologiques bouleversent les habitudes de visionnage des Américains, telles que l'introduction de la télécommande et du magnétoscope dès le début des années 1980<sup>542</sup>, et la multiplication du nombre de postes de télévision par foyer<sup>543</sup>. En outre, l'augmentation de l'offre force les chaînes à repenser leurs stratégies marketing, en miroir avec les évolutions industrielles et publicitaires de la fin des années 1980<sup>544</sup>. Avec la naissance des chaînes câblées telles que les pionnières Home Box Office (HBO, 1972), Showtime (1976), puis MTV (1977), Lifetime (1984), etc. et l'adoption progressive de ces nouvelles chaînes par les Américains<sup>545</sup>, celles que

---

<sup>539</sup> Plusieurs ouvrages paraissent au début des années 2000, parfois publiés la même année. C'est le cas de l'étude de Larry Gross, *Up from Invisibility* (op. cit.) et de l'ouvrage Suzanna Danuta Walters, *All the Rage* (op. cit.), tous deux parus en 2001 ; On peut mentionner aussi l'ouvrage de Steven Capsuto, *Alternate Channels* (op. cit.), paru un an plus tôt, et qui a fait l'objet d'une réédition en 2020.

<sup>540</sup> « The New Guard », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>541</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., p. 143.

<sup>542</sup> THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, op. cit., p. 37.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>544</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., pp. 81-83.

<sup>545</sup> En 1970, seulement 7,6% des foyers US ont le câble, en 1990, ce nombre atteint 57%. En 1996 : 98% du pays est équipé pour le câble, et 72% des Américains sont abonnés à au moins une chaîne câblée. BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 87.

l'on appelait les « trois grandes » (« the Big 3 » : ABC, CBS et NBC) perdent leur monopole<sup>546</sup>. À la concurrence des chaînes du câble s'ajoute en outre celle des chaînes indépendantes, dont le nombre est multiplié par trois dans les années 1980<sup>547</sup>. L'apparition d'une quatrième chaîne nationale, FOX, en 1986, ajoute encore à la concurrence qui menace les trois grandes chaînes historiques. Alors que les trois *networks* canalisait 90% d'audience dans les années 1980, à la fin des années 1990, elles n'en absorbent plus que 43%<sup>548</sup>. Cette situation entraîne une reconfiguration de la télévision et des stratégies adoptées par les chaînes pour attirer leur public<sup>549</sup>. Celles-ci abandonnent alors leur stratégie dite de *broadcasting*<sup>550</sup>, visant à toucher un public aussi large que possible, au profit d'une stratégie de *narrowcasting*<sup>551</sup>, visant à cibler en priorité certaines parts d'audience<sup>552</sup>. Elles cherchent désormais à attirer une audience relativement jeune (18-49 ans), urbaine, progressiste, diplômée et active<sup>553</sup>, en développant des programmes à la fois plus osés dans les thèmes abordés et plus travaillés d'un point de vue esthétique. De ces efforts naissent des programmes tels que *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999), *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005)<sup>554</sup> ou des sitcoms irrévérencieuses comme *Seinfeld*, *Frasier* (NBC, 1993-2004) et *Friends*. Les programmes mettant en scène la famille américaine traditionnelle et promouvant des valeurs religieuses et communautaires fortes sont abandonnés au profit de programmes « sophistiqués », « branchés » (« hip ») ou « subversifs » (« edgy<sup>555</sup> »), à la poursuite de ce que Becker surnomme *the slumpy demographic*<sup>556</sup> (« socially liberal, urban-minded professionals<sup>557</sup> »). L'inclusion de questions LGBTQ représente alors un outil permettant la capture de ce nouveau segment de la population, pour lequel l'homosexualité est un sujet saillant, à la mode, autant qu'il représente un marqueur d'une certaine ouverture d'esprit et d'un alignement politique à gauche<sup>558</sup>. Le public *slumpy*, composé de jeunes adultes urbains CSP+, compte aussi dans ses rangs les

---

<sup>546</sup> Les chaînes câblées, au nombre de quatre en 1978, passe à soixante-quatorze en 1991. EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, op. cit., p. 278.

<sup>547</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 88.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>549</sup> Pour un historique complet de ces reconfigurations voir EDGERTON *The Columbia History of American Television*, op. cit., chapitre 8, « The Sky's the Limit: Satellites, Cable, and the Reinvention of Television », 1976-1991, pp. 285-322.

<sup>550</sup> Cette stratégie repose sur une conception de la télévision comme « média de masse », à la fois en termes d'audiences – puisqu'en 1962, 90% des foyers sont équipés d'au moins un poste de télévision – et de stratégie de programmation. EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, op. cit., p. 178.

<sup>551</sup> À l'inverse du *broadcasting*, la stratégie du *narrowcasting* consiste à cibler un public de niche. Le français n'offre pour traduction qu'une formule substantivée (« médias de niche ») qui ne permet pas de rendre compte du processus stratégique mis en œuvre par des chaînes qui jusque-là ciblaient un public de masse.

<sup>552</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., pp. 89-92.

<sup>553</sup> THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, op. cit., p. 38.

<sup>554</sup> Ces deux séries présentent par ailleurs, dans des saisons ultérieures, des personnages LGBTQ, respectivement le détective Tim Bayliss (Kyle Secor) et John Irvin (Bill Brochtrup).

<sup>555</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 99.

<sup>556</sup> Je choisis ici de conserver le terme en anglais pour conserver la dimension siglique.

<sup>557</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 81.

<sup>558</sup> *Ibid.*

quelques 10% de la population qu'on estime être LGBTQ. À l'attrait de ce public pour un contenu LGBTQ qui les représente s'ajoute aussi les frères, sœurs, parents ou proches d'une personne LGBTQ qui représentent une part d'audience encore plus importante. Les séries visant le public *slumpy* intègrent à la narration des personnages ou des arcs narratifs relatifs à l'homosexualité, en adoptant un ton plus libéré, empreint d'une tolérance qui semble tomber sous le sens. Ainsi, dans *Seinfeld*, lorsqu'Elaine (Julia Louis-Dreyfus) fait croire à une journaliste que Jerry (Jerry Seinfeld) et George (Jason Alexander) sont secrètement en couple, la série s'amuse de l'apparent inconfort des deux hommes, qui tentent de se défendre tout en assurant à qui veut l'entendre leur ouverture d'esprit sur le sujet, comme en témoigne la réplique « il n'y a pas de mal à ça ! » (« Not that there's anything wrong with that! ») qui rythme l'épisode comme une rengaine<sup>559</sup>. Ce *leitmotiv* traduit alors, dans un commentaire réflexif, les angoisses du public et de la télévision elle-même quant au traitement de l'homosexualité au milieu des années 1990<sup>560</sup>. L'année suivante, la première saison de *Friends* nous donne à voir un jeune Ross dévasté par l'annonce de l'homosexualité de son ex-femme Carol, qui le quitte pour Susan (Jessica Hecht), avec qui elle élèvera leur enfant. Le désespoir et de l'incompréhension du jeune homme, qui s'est montré incapable de voir les « signes » de l'homosexualité de son ex-femme, contraste avec l'attitude des autres personnages, qui ne semblent pas partager la perplexité de Ross. La série joue par ailleurs avec l'ambiguïté du personnage de Chandler (Matthew Perry), initialement écrit par les scénaristes comme gay, qui affole les *gaydar* des personnages intradiégétiques et des spectateur.ice.s. Le ton humoristique de la série pour traiter du sujet, le mariage qui sera prononcé entre Carole et Suzanne, ainsi que l'accueil chaleureux de la nouvelle par la majorité des personnages témoignent tous d'un changement des attitudes – du moins à la télévision – sur la question de l'homosexualité.

Si l'homosexualité à la télévision devient un « non-problème » pour les spectateur.ice.s dans les années 1990, selon la formule de Garretson, on peut supposer que ce phénomène procède plutôt d'une absence de *problématisation* de la question – découlant des tactiques de décentrage et de neutralisation, dont participe le coming out, abordées plus haut – que d'une réelle ouverture d'esprit sans précédent sur les questions LGBTQ. Ces représentations restent néanmoins matières à controverses pour les commentateurs conservateurs les plus férus. Ainsi l'adoption de thèmes jugés immoraux – dont fait partie l'homosexualité – amène en 1998 le président du *Media Research Center*, groupe conservateur d'analyse des contenus médiatiques, à décrire la télévision comme une « friche

---

<sup>559</sup> « The Outing », S04E17, *Seinfeld*, NBC, première diffusion le 11 février 1993.

<sup>560</sup> TROPICANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 191.

morale » (« a moral wasteland »). Il condamne tout particulièrement *Ellen*, alors dans sa cinquième et dernière saison, qu'il juge particulièrement « obsédée par l'homosexualité<sup>561</sup>. »

## II. 1997-2005 : Au tournant du millénaire : la représentation LGBTQ sort du placard

Alors que l'intrigue de coming out employée par une grande partie des séries des années 1980 et 1990 se limite toujours à un personnage secondaire et aux bornes de l'épisode, le coming out fracassant d'Ellen Morgan, en 1997, introduit un changement de paradigme. La série hérite du contexte d'innovations thématiques et de transformations structurelles de la sitcom évoqué plus haut. Si elles sont caractéristiques des évolutions de l'époque, la série et l'intrigue de coming out qui y est développée augurent par ailleurs de nouvelles stratégies de représentation, de sorte qu'elles cristallisent les contradictions et les ambiguïtés du discours télévisuel sur l'homosexualité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

### II. 1. Une sortie du placard fracassante : le cas Ellen (1997)

La série, initialement intitulée *Those Friends of Mine*, dépeint les tribulations de son personnage éponyme, Ellen Morgan, femme blanche, trentenaire, gérante d'une librairie à Los Angeles. Conformément à la tendance présentée plus haut, la série offre certes dans ses premières saisons une représentation de l'homosexualité à travers les personnages de Peter (Patrick Bristow) and Barrett (Jack Plotnick), mais ceux-ci restent des personnages secondaires, dont les attitudes stéréotypées les rendent inoffensifs aux yeux du public.

Diffusée sur ABC du 29 mars 1994 au 22 juillet 1998 et réalisée par Carol Black, Neal Marlens et David S. Rosenthal, la série connaît un succès modéré, peinant à trouver sa place parmi les sitcoms aux formules ressemblantes, sans réussir à se fonder une vraie identité comme avant elle *Seinfeld* ou *Friends*<sup>562</sup>. La chaîne ABC souffre alors par ailleurs de la perte de vitesse occasionnée par l'émergence d'une concurrence nouvelle engendrée par les chaînes indépendantes et les chaînes du câble. Les deux

---

<sup>561</sup> « homosexually obsessed », BOZELLE, L. Brent, « "Family Hour" Landscape Is Moral Wasteland », *Human Events*, vol 54, n°18, 1998, p. 10, rapporté dans PUGH, *The Queer Fantasies of the American Sitcom*, op. cit., p. 10

<sup>562</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 165, voir aussi FEUER, « The "Gay" and "Queer" Sitcom », op. cit.

autres grands *networks*, NBC en tête<sup>563</sup>, ont déjà amorcé de nouvelles stratégies marketing visant à reconquérir le public *slumpy* qui leur avait échappé, au moyen de contenu plus subversif, plus osé. Par ailleurs, l'actrice jouant le rôle d'Ellen Morgan, Ellen DeGeneres, exprime aux producteurs son propre désir d'annoncer publiquement son homosexualité<sup>564</sup>, offrant à la chaîne une occasion publicitaire inespérée.

C'est dans ce contexte qu'ABC fait courir pour la première fois, lors de la troisième saison de la série, le bruit selon lequel Ellen sortira du placard en saison 4. Alors que l'ambition de la série, centrée sur une femme active, urbaine, et son groupe d'amis trentenaires, avait été depuis le début d'attirer l'audience *slumpy*, sans grand succès, la perspective d'un coming out semble pouvoir offrir à la chaîne un souffle nouveau. Comme l'explique Becker : « Opening the closet door for the lead character was a logical step in revamping the program<sup>565</sup> ». Le nom choisi pour l'épisode du coming out, « The Puppy Episode », trahit cette ambition : dans sa troisième saison, la série est en perte de vitesse et les producteurs réfléchissent à des intrigues qui permettraient de stimuler l'intérêt du public. L'un des producteurs plaisante en suggérant qu'Ellen devrait adopter un chiot. Lorsque les scénaristes décident finalement de faire sortir Ellen du placard, ils utilisent l'anecdote du chiot comme nom de code lors de la production de l'épisode pour éviter que le secret ne s'ébruite<sup>566</sup>. En faisant de son personnage principal une lesbienne, *Ellen* adopte un ton résolument plus « branché », se rapprochant des sitcoms comme *Seinfeld*, qui captaient alors l'attention du segment le plus en vue du marché. La série propose même un pas en avant, du jamais vu, par rapport à des séries qui jouaient volontiers avec l'homosexualité, mais n'allaient pas jusqu'à faire de leurs protagonistes centraux des membres de la communauté LGBTQ.

Lorsque, début avril 1997, la chaîne confirme le coming out potentiel d'Ellen Morgan, la couverture médiatique et publicitaire de la série grimpe en flèche. On débat de la question dans tous les médias, des journaux locaux à l'émission d'envergure nationale *Crossfire* sur CNN<sup>567</sup>. Le coming out simultané de l'actrice principale ne fait que renforcer cette attention médiatique sans précédent. Ellen DeGeneres est invitée à s'exprimer dans le *Time*, sur le plateau d'*Oprah*, ou encore dans le *20/20*<sup>568</sup> (ABC), où on l'interroge à la fois sur son homosexualité et celle du personnage qu'elle joue<sup>569</sup>. Sur le plan publicitaire, la campagne est une réussite : dans le mois qui précède le coming out d'Ellen, 161 reportages sont consacrés à la série dans les journaux papiers et télévisés. L'épisode devient un

---

<sup>563</sup> THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>564</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>565</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>566</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>567</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 165.

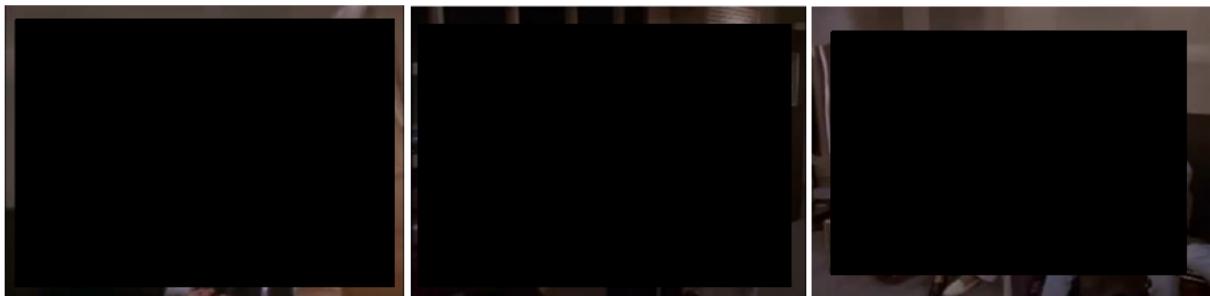
<sup>568</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>569</sup> JOYRICH, Lynne, « Epistemology of the Console », *Critical Inquiry*, vol. 27, n° 3, avril 2001, p. 446.

événement sur le plan national<sup>570</sup>. Selon la formule de Streitmatter, le coming out d'Ellen constitue : « the single most public exit from the closet in gay history<sup>571</sup> ».

La stratégie fait exploser l'audimat pour la chaîne, puisque le 30 avril 1997, pas moins de 42 millions de spectateur.ice.s assistent devant leur téléviseur au coming out d'Ellen Morgan<sup>572</sup>, soit trois fois l'audience habituelle du programme<sup>573</sup>. La série conquiert les parts d'audience tant convoitées du public *slumpy*, et rencontre un succès particulier auprès des spectateur.ice.s LGBTQ, qui se rassemblent dans les bars pour assister à ce moment décisif<sup>574</sup>.

L'envergure de la couverture médiatique du coming out d'Ellen, qui jalonne l'intégralité de la diffusion de la saison, est révélatrice d'une conscience collective des évolutions spectaculaires des mentalités et des représentations desquelles participe cet arc narratif. Il y aura, on le sent, un avant et un après Ellen. Si les journaux et reportages s'attachent à souligner la portée culturelle du coming out d'Ellen, la série elle-même joue de manière réflexive sur cette conscience en faisant prononcer à Ellen les mots « I'm gay » dans le micro d'un aéroport. Personne ne peut ignorer désormais qu'Ellen est lesbienne, ni dans la diégèse, comme en témoignent les regards surpris des passagers, ni dans la société américaine. Le choix de faire figurer ce premier coming out dans un aéroport traduit une conscience de l'ampleur du récit amorcé par Ellen, d'envergure nationale, voire internationale.



19. Ellen annonce à Susan (Laura Dern) qu'elle est lesbienne et s'appuie par erreur sur le micro du terminal.

Le retentissement culturel du coming out d'Ellen n'échappe pas non plus au milieu universitaire. Les articles, chapitres et ouvrages qui s'intéressent au coming out d'Ellen, à travers des approches narratologiques<sup>575</sup>, idéologiques<sup>576</sup> ou *queer*<sup>577</sup> sont légion, de sorte qu'il semble encore à ce jour

---

<sup>570</sup> MANDESE, Joe et WEINER, « ABC Scores As "Ellen" Comes Out », *Advertising Age*, 5 Mai 1997, rapporté dans BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>571</sup> STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>572</sup> « The Puppy Episode », S04EP22 et S04EP23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

<sup>573</sup> STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>574</sup> WARN, Sarah, « Introduction », dans AKASS Kim, MCCABE Janet, *Reading The L Word*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>575</sup> SCHULZ, « *Ellen Degenarrated* », *chap. cit.*

<sup>576</sup> DOW, « *Ellen*, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *art. cit.* ; HERMAN, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *art. cit.* ; PETERSON, « *Ellen: Coming Out And Disappearing* », *art. cit.*

impossible de parler d'homosexualité à la télévision sans mentionner ce moment culte autant qu'historique.

En effet, le coming out d'Ellen consolide voire introduit des innovations de taille à la télévision américaine. La série est pionnière en ce qu'elle est la première à faire sortir du placard son personnage principal, jusque-là présenté comme hétérosexuel. Contrairement aux intrigues précédemment développées à la télévision, le coming out ne marque plus ici le départ du personnage LGBTQ de la série. Au contraire, il est travaillé sur une saison entière, et est le fruit d'une longue maturation au terme de laquelle Ellen affirme enfin, et durablement, son identité – une identité qu'elle continuera de travailler durant la cinquième et dernière saison. La narration de toute la quatrième saison est ainsi tendue vers l'objectif du coming out, qui ne sera atteint qu'au terme de longs mois de préfigurations. Chaque épisode joue avec le coming out annoncé et très attendu d'Ellen à travers de nombreux indices et clins d'œil, sous forme de jeux de mots (« What if I said something shocking to you? Like my whole life has been a lie and I'm really... (pause) ... left-handed<sup>578</sup> ») ou de mises en scène éloquentes.

Au-delà de ces préfigurations, le coming out en lui-même (c'est-à-dire l'annonce d'Ellen à ses proches) ne se cantonne plus aux bornes l'épisode mais les dépasse désormais. Ainsi le « Puppy Episode » est en réalité composé de deux épisodes diffusés exceptionnellement le même soir à la suite l'un de l'autre<sup>579</sup>. Au terme du premier épisode, Ellen reconnaît son homosexualité et la verbalise pour la première fois à Susan (Laura Dern), dans le micro de l'aéroport. Le deuxième épisode la voit annoncer son homosexualité à son entourage proche. Par ailleurs, bien qu'on ait eu tendance à oublier la suite de la saison<sup>580</sup>, les épisodes qui suivent l'inaugural « Puppy Episode » poursuivent sur plusieurs semaines, sur le mode de la variation, l'arc narratif ouvert au début de l'épisode 22 en mettant en scène le coming out d'Ellen à ses parents<sup>581</sup>, puis à son patron<sup>582</sup>. La fin de la saison rencontre un succès d'audience et critique sans précédent<sup>583</sup>, et ouvre la voie à une plus grande représentation LGBTQ, de sorte que le début de la saison suivante voit défiler sur le petit écran un nombre record de personnages LGBTQ<sup>584</sup> : la série *Will & Grace*, par exemple, en compte deux parmi son casting principal. Il semblerait donc qu'avec son coming out, Ellen explose à la fois la porte du placard et les conventions du médium et du genre de la sitcom qui contraignaient jusqu'alors les représentations de

---

<sup>577</sup> MCCARTHY, Anna, « "Must See" Queer TV: History and Serial Form in *Ellen* », dans JANCOVICH, Mark et LYONS, James (dir.), *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*, Londres : British Film Institute, 2003, p. 204.

<sup>578</sup> « Splitsville, Man », S04E03, *Ellen*, ABC, première diffusion le 2 octobre 1996.

<sup>579</sup> « The Puppy Episode », S04EP22 et S04EP23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997

<sup>580</sup> SCHULZ, « *Ellen* Degenarrated », *chap. cit.*, p. 179.

<sup>581</sup> « Hello Muddah, Hello Faddah », S04EP24, *Ellen*, ABC, première diffusion le 7 mai 1997.

<sup>582</sup> « Moving On », S04EP25, *Ellen*, ABC, première diffusion le 14 mai 1997.

<sup>583</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 153.

l'homosexualité à la télévision : on voit apparaître par la suite dans les sitcoms du début des années 2000 des personnages ouvertement gays dans des rôles titres, comme Hadley John (Joseph Maher) en *designer d'intérieur* dans *Style & Substance* (CBS, 1998) ou William Gamble (John Goodman) dans *Normal, Ohio* (FOX, 2000).

Il convient néanmoins de tempérer ces affirmations et de revenir une dernière fois sur la formule de Garretson, selon laquelle à la fin des années 1990, l'homosexualité n'était plus un problème à la télévision. Si Ellen Morgan et Ellen DeGeneres sortent bien du placard en 1997 dans une frénésie médiatique sans précédent, le *backlash* contre ce double coming out ne se fait pas attendre. Dès septembre 1996, alors que la rumeur d'un coming out commence à s'installer, de nombreux activistes conservateurs chrétiens prennent la plume pour dire leur colère face à la « claque » que cela représente pour les familles américaines<sup>585</sup>, dont Jerry Falwell, célèbre télévangéliste, et Phyllis Schlafly<sup>586</sup>, figure de proue du conservatisme américain. Les commentateurs et télévangélistes conservateurs Lou Sheldon, Donald Wildmon<sup>587</sup> et Pat Robertson apparaissent régulièrement dans la presse pour mettre en garde contre la déliquescence des mœurs que représenterait le coming out d'Ellen à la télévision<sup>588</sup>. Ils encouragent la population à des boycotts massifs de la chaîne mais également des produits et parcs Disney, compagnie qui possède ABC<sup>589</sup>. Alors que l'épisode rentre en production, Ellen DeGeneres elle-même et son équipe reçoivent des menaces de mort et des alertes à la bombe fréquentes forcent régulièrement les équipes de production à interrompre le tournage. Plusieurs publicitaires (*Wendy's*, *Chrysler*) décident de retirer leurs annonces du programme<sup>590</sup>. Même si, malgré ces résistances, la fin de la saison rencontre un succès certain, dès la saison suivante, ABC décide de faire précéder le programme d'un avertissement sur le contenu « adulte » de la série<sup>591</sup> (qui n'est pourtant en rien pornographique). La porte du placard, qui semblait grande ouverte, est doucement refermée. Dans sa cinquième saison, la série, jugée trop politique, voit son audimat s'effondrer. Alors qu'en 1997 le *Time* magazine affichait en une Ellen DeGeneres accompagnée des mots « Yep, I'm gay », le magazine *Entertainment* titre un an plus tard « Yep, she's too gay<sup>592</sup> », et

---

<sup>585</sup> La formule : « this slap in the face to America's families » apparaît dans une tribune publiée dans le magazine *Variety* et signée entre autres par Pat Robertson, Phyllis Schlafly et Jerry Falwell. Rapporté dans BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 166.

<sup>586</sup> La série *Mrs. America* (FX, 2020) lui est en partie consacrée et rapporte les débats et luttes féministes autour de l'*Equal Rights Amendment* dans les années 1960.

<sup>587</sup> Wildmon est par ailleurs le fondateur de la *American Family Association*, une association religieuse qui œuvre entre autres contre la promotion et l'expression des droits LGBTQ, de la pornographie, et de l'avortement.

<sup>588</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 165.

<sup>589</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>590</sup> *Ibid.*

<sup>591</sup> SCHULZ, « Ellen Degenarrated », chap. cit., p. 168.

<sup>592</sup> STREITMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, op. cit., p. 107.

annonce la décision d'ABC d'annuler la série<sup>593</sup>. De même, le magazine *Variety* rapporte : « One year after making TV history by airing the first sitcom with a gay or lesbian lead character, ABC has officially slammed the closet door on “Ellen”<sup>594</sup>. » Dans le documentaire *Visible: Out on Television* produit par Apple TV+ en 2020, l'actrice Wanda Skies commente : « And so you're sitting at home going “Damn, they did this to Ellen ? But they love Ellen... what the hell are they going to do to me?” There was [sic] a lot of closet doors closing after Ellen<sup>595</sup>. »



20. Unes de Time Magazine et d'Entertainment Weekly, respectivement 1997 et 1998.

Le traitement réservé à *Ellen* illustre les attitudes complexes et contradictoires de l'Amérique sur la question de l'homosexualité à la télévision à la fin des années 1990. Il est certain qu'on accepte désormais de représenter des personnages et thèmes LGBTQ de manière plus directe que par le passé, une évolution dont on se félicite, par ailleurs, en témoigne par exemple la publicité engrangée par ABC autour du coming out d'Ellen. Ainsi le choix de problématiser et de porter son attention, durant pas moins de quatre épisodes, sur le coming out d'Ellen s'inscrit encore dans la logique qui fait de la réaction des personnages et publics hétérosexuels le véritable enjeu de la série. Si le personnage central de la série est bel et bien Ellen, ce sont néanmoins les variations dans les réactions de ses amis et de sa famille, qui tantôt l'acceptent, tantôt la repoussent ou la rejettent qui sont mises en scène dans les trois derniers épisodes de la saison. Le recours à l'humour prescrit par la sitcom, ainsi que la forme, dépolitisent considérablement le processus. Les oppositions des proches d'Ellen les plus obtus

<sup>593</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>594</sup> HONTZ, Jenny, « From closet to attic: ABC drops the ax on “Ellen” », *Variety*, 24 avril 1998, accessible en ligne, consulté le 23 avril 2020. URL : <https://variety.com/1998/tv/news/from-closet-to-attic-abc-drops-the-ax-on-ellen-1117470102/>.

<sup>595</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

sont tournées en ridicule, et tous les conflits engendrés par cette nouvelle identité trouvent leur résolution à la fin de l'épisode, aux dépens d'un véritable commentaire sur une société encore largement intolérante sur la question de l'homosexualité. Ce traitement édulcoré reste pourtant déjà trop « politique » pour un public qui ne parvient pas à réconcilier la nouvelle Ellen avec celle qu'il aimait jadis, du fait de son homosexualité<sup>596</sup>. Ellen DeGeneres, revenant sur l'expérience de l'annulation de la série, raconte elle-même avoir quitté Los Angeles et s'être cachée pendant plusieurs mois (« I went into hiding<sup>597</sup> »). Il lui faudra par ailleurs plusieurs années avant de pouvoir retrouver un travail dans l'industrie télévisuelle<sup>598</sup>. Quelques mois après la fin de la série survient le meurtre sordide de Matthew Shepard : l'Amérique post-gay semble un mirage. C'est pour ces raisons – les enjeux de représentation qu'elle recouvre, les stratégies qu'elle met en œuvre, les hostilités qu'elle déclenche et reflète – qu'*Ellen* constitue le point de départ de notre étude des scènes de coming out à la télévision américaine en prime time, et le point d'entrée de notre corpus principal.

## II. 2. 1998-2005 : cristallisation du trope

Le *backlash* engendré par le coming out d'*Ellen* est de courte durée. La saison suivante marque le début de la série *Will & Grace*, qui prend pour personnage principal Will Truman (Eric McCormack), ouvertement gay, et son amie Grace Adler (Debra Messing). Si la série prend le risque, un an après l'annulation d'*Ellen*, de faire d'un de ses personnages principaux un homme gay, elle neutralise dès le début les éléments les plus *queer* de l'homosexualité<sup>599</sup>. Si la possibilité de consommer l'union de Will et Grace n'est jamais offerte, ceux-ci apparaissent néanmoins comme un couple à l'écran, dans une dyade hétérosociale qui exclut de fait toute autre intrigue romantiques significatives pour l'un ou l'autre des deux personnages<sup>600</sup>. À ce duo initial s'ajoutent Karen (Megan Mullaly), une amie du « couple », et Jack (Sean Hayes), un homme gay aussi flamboyant que Will est « discret », de sorte que, par contraste avec Jack, Will est rendu plus « acceptable », malgré son homosexualité, pour un public hétérosexuel<sup>601</sup>. En 1998, la sixième saison de la série *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999) met en scène le personnage de Tim Bayliss (Kyle Secor) dévoilant sa bisexualité – sans la nommer

---

<sup>596</sup> SCHULZ, « *Ellen Degenarrated* », *chap. cit.*, p. 185.

<sup>597</sup> « Breakthroughs », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

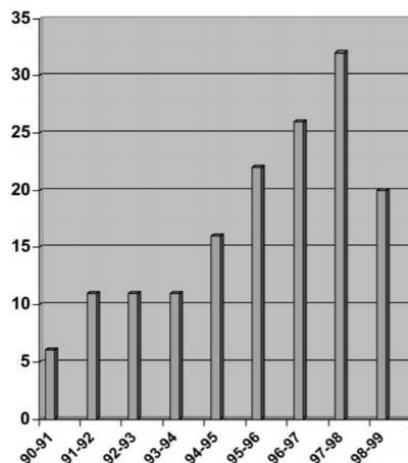
<sup>598</sup> OSENLUND, R. Kurt, « Out100 : Ellen DeGeneres, Entertainer of the Year », *OUT100 2016*, 31 octobre 2016, accessible en ligne, consulté le 23 avril 2020. URL : <https://www.out.com/out100-2016/2016/10/31/out100-ellen-degeneres-entertainer-year>.

<sup>599</sup> BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy « Gay Characters in Conventional Spaces », *art. cit.*, pp. 87-105.

<sup>600</sup> *Ibid.* ; voir aussi GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.* p. 172.

<sup>601</sup> BATTLES, HILTON-MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *art. cit.* p. 92.

explicitement comme telle<sup>602</sup>. Il devient alors le premier personnage principal LGBTQ d'une série dramatique. Plus généralement, cependant, le recours aux thématiques LGBTQ chute de manière significative l'année suivant l'annulation de la série *Ellen*, comme le révèle ce graphique établi par Becker<sup>603</sup>, témoignant d'une certaine frilosité des chaînes à aborder les questions LGBTQ après le sort réservé à la sitcom :



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.

21. Mentions de thèmes LGBTQ à la télévision, par saison, in Ron Becker, *Gay TV and Straight America*.

Néanmoins, on assiste rapidement dans les années 2000 à une nouvelle vague de personnages et intrigues LGBTQ à la télévision. Dès le début de la décennie, la presse et les médias célèbrent une « explosion phénoménale » de la visibilité gay et lesbienne à la télévision<sup>604</sup>, dans les séries télévisées comme dans les programmes de téléréalité<sup>605</sup>. En décembre 2003, par exemple, le magazine *Vanity Fair* fait figurer en une des personnalités issues d'émissions LGBTQ (*Will & Grace*, *Queer Eye For the*

<sup>602</sup> Voir en particulier « Secrets », S06EP20, *Homicide : Life on the Streets*, NBC, première diffusion le 17 avril 1998.

<sup>603</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 153.

<sup>604</sup> « Literally hundreds of articles in newspapers and magazines throughout the country have chronicled the phenomenal explosion of TV visibility for lesbians and gays (...) Websites and gay papers regularly carry weekly 'gay watches' that alert readers and viewers to gay episodes, gay-themed specials, hidden gay content, and movies with gay characters. », WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 21.

<sup>605</sup> « The New Guard », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

*Straight Guy, Queer as Folk...*) et déclare lancée la « vague de chaleur gay<sup>606</sup> » (« TV's gay heat wave! »). Parmi les programmes les plus salués du début de la décennie, on peut citer *Will & Grace* bien sûr, mais aussi *Buffy the Vampire Slayer*, qui développe une romance lesbienne entre Willow et Tara sur deux saisons, la plus longue relation lesbienne jamais racontée à la télévision. Sur le câble apparaissent des représentations plus osées de l'homosexualité, notamment dans *Oz*, diffusé sur HBO (1997-2003), ou *The Wire* (HBO, 2002-2008) : parce qu'elles ne sont accessibles que par abonnement et ne dépendent pas des annonceurs, le contenu et le ton adopté par les séries des chaînes câblées sont bien plus libres que sur les *networks*. Cette liberté permet aux chaînes du câble d'aborder les questions de sexualités de manière plus explicite<sup>607</sup>.

Au début de la décennie, le recours à des sujets et thématiques LGBTQ est à nouveau devenu une stratégie marketing avantageuse. Pendant la période des *sweeps*, durant laquelle des mesures d'audience sont prises afin d'ajuster le prix des créneaux publicitaires et de décider du prolongement ou non de la saison, de nombreuses séries ont recours à des baisers lesbiens, entre des personnages de femmes hétérosexuelles. Relevons par exemple le baiser entre Ally et Ling (Lucy Liu) en 1999<sup>608</sup> dans *Ally McBeal*, ou encore celui entre Rachel (Jennifer Aniston) et son amie de fac Melissa (Winona Ryder) dans la série *Friends* pendant les *sweeps* d'avril-mai 2001<sup>609</sup>. Si la tentation de basculer dans le *queer* est vite maîtrisée, et le retour à l'hétérosexualité inéluctable, le frisson lesbien apparaît néanmoins comme une stratégie de choix pour générer une hausse d'audience notamment auprès des hommes hétérosexuels, tant et si bien que la scénariste Liz Friedman invente l'expression « lesbianisme spécial *sweeps* » (« sweeps lesbianism ») pour désigner le phénomène<sup>610</sup>. Si sur les chaînes des *networks* les représentations d'une quelconque sensualité *queer* restent timides – c'est néanmoins *Dawson's Creek*<sup>611</sup> qui montre pour la première fois en gros plan un baiser entre deux hommes<sup>612</sup> – la retenue des grandes chaînes à mettre en scène toute forme d'intrigue LGBTQ semble s'être envolée au début des années 2000.

Pour certains commentateurs, c'est le recours à l'intrigue du coming out, trop fastidieuse, qui explique l'annulation d'*Ellen* une fois que le coming out a eu lieu. C'est ce qui pousse notamment les créateurs

---

<sup>606</sup> « TV's Gay Heat Wave » (couverture) et « Gay-Per-View TV » (article), *Vanity Fair*, décembre 2003.

<sup>607</sup> À ce sujet voir notamment la thèse de CAMPION, Benjamin, *Nudité frontale et sexe explicite dans les séries télévisées de HBO*, *op. cit.*

<sup>608</sup> « Buried Pleasure », S03E02, *Ally McBeal*, FOX, première diffusion le 1 novembre 1999.

<sup>609</sup> « The One with Rachel's Big Kiss », S07EP20, *Friends*, NBC, première diffusion le 26 avril 2001.

<sup>610</sup> « Out of the Closet », série documentaire *TV Revolution*, 2004, rapporté par MAROLLEAU, Emilie, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>611</sup> « True Love », S03EP23, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 24 mai 2000.

<sup>612</sup> « The New Guard », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

de *Will & Grace* à s'intéresser à des personnages qui ont dépassé depuis longtemps cette étape jugée rebutante pour un public hétérosexuel. Dans un entretien pour le *Palm Beach Post* en 1998, David Kohan, l'un des deux créateurs de la série, rapporte ainsi :

*Will & Grace* had a better shot at succeeding where *Ellen* failed, however, because Will has known about his homosexuality for 20 years. He's not exploring that awkward territory for the first time, as Ellen did. The process of self-discovery and the pain most gay men go through is fascinating, but the average American is put off by it<sup>613</sup>.

Cependant, les sitcoms de la fin de la décennie continuent de travailler le thème du coming out. Ainsi, la série *Veronica's Closet* (NBC, 1997-2000), après avoir joué avec la possible homosexualité de Josh Blair (Wallace Langham) pendant plusieurs saisons, le fait finalement sortir du placard dans sa dernière saison, diffusée en 2000<sup>614</sup>. Même *Will & Grace* propose plusieurs intrigues de coming out dans des épisodes ultérieurs. Ceux-ci reviennent alors de manière rétrospective sur le coming out d'un protagoniste, ou révèlent de nouveaux espaces de secret afin de reproduire la nécessité de performer le coming out. En 1999, l'épisode « Homo for the Holidays » met en scène celui de Jack, le plus flamboyant des deux protagonistes masculins, à sa mère<sup>615</sup>. Lorsque Jack apprend que Will et Grace ont invité sa mère, Judith (Veronica Cartwright), à dîner avec eux pour Thanksgiving, il panique soudainement. On comprend rapidement qu'il n'a jamais avoué son homosexualité à sa mère. Le comique repose ici sur les signes extérieurs de l'homosexualité de Jack, bien plus efféminé et maniéré que Will<sup>616</sup>. Il semble donc inconcevable – et l'épisode joue sur l'absurdité d'un tel postulat – que la mère de Jack ait pu penser qu'il était hétérosexuel. L'arc narratif, lancé dans les premières minutes de l'épisode, se clôt lorsqu'après de nombreuses tentatives de fuite, lorsque fermement soutenu – voire poussé – par Will, Grace et Karen, ses trois amis, Jack finit par avouer son homosexualité à sa mère dans la scène finale :

JACK : Mom, uh, I have something I want to say to you. Um... I've kept this from you for a long time, and – and that's wrong, because it makes it seem like I'm ashamed of something I'm not ashamed of. I want – I want you to know who I am because I'm proud of who I am. Mom... Are you wearing Chloe<sup>617</sup>?

WILL : Jack.

JACK : Mom, I'm gay.

JUDITH : (*long silence*) Oh. (*elle se lève, se détourne de son fils*)

GRACE : Judith... It's ok. So he's gay. He's still the same little boy who gave you highlights for the first time.

KAREN : 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.

---

<sup>613</sup> Propos rapportés dans THOMPSON, Kevin, « He's Gay, She's Not », *The Palm Beach Post*, 21 septembre 1998.

<sup>614</sup> « Veronica Helps Josh Out », S03E17, *Veronica's Closet*, NBC, première diffusion le 20 juin 2000.

<sup>615</sup> « Homo for the Holidays », S02E07, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 25 novembre 1999.

<sup>616</sup> BATTLES, HILTON-MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *op. cit.*

<sup>617</sup> La réplique renvoie à la marque de luxe Chloé, et contribue à la représentation de Jack en gay efféminé, au fait des tendances de la mode.

JACK : Mom, I'm sorry to disappoint you, but... this is who I am.

JUDITH : You could never disappoint me. 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, 3 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.

(Judith serre Jack dans ses bras)

JACK : Why are you crying?

JUDITH : Because I have a secret, too. The man you think is your father... is not your father.

JACK : What?

WILL : My god. This is like watching *Gays of Our Lives*.



22. Judith se détourne initialement de Jack après avoir appris son homosexualité, puis le serre dans ses bras.

La conversation contient en son sein tous les ressorts comiques qui ont marqué l'épisode : les tentatives de détournement de Jack (« Are you wearing Chloe ? »), les signes qui n'auraient pas dû tromper (« the same little boy who gave you highlights »). Elle nous permet aussi d'approcher la liminalité de l'espace du placard, qu'on ne peut jamais vraiment habiter, ni jamais vraiment quitter, selon l'un des arguments centraux de la *queer theory* formulé par Eve Kosofsky Sedgwick<sup>618</sup> :

[E]very encounter with a new classfull of students, to say nothing of a new boss, social worker, loan officer, landlord, doctor, erects new closets whose fraught and characteristic laws of optics and physics exact from at least gay people new surveys, new calculations, new draughts and requisitions of secrecy or disclosure. Even an out gay person deals daily with interlocutors about whom she doesn't know whether they know or not.

Alors que Jack nous avait toujours été présenté comme un personnage sûr de lui et de son identité, le coming out réintroduit la possibilité de la honte (« ashamed ») qui caractérise, du moins dans la représentation collective, l'espace du placard, et la peur de décevoir sa mère (« I'm sorry to disappoint you »). Néanmoins, et conformément au genre de la sitcom, la résolution heureuse symbolisée par les mots de réconfort de Judith et l'embrassade qu'échangent mère et fils permet de conclure sur une note comique. L'évocation d'un nouveau secret, dans une esthétique *soap* de l'excès et de la surenchère, inscrit le secret de Judith dans le même régime que celui de l'homosexualité de Jack, et

---

<sup>618</sup> « [E]very encounter with a new classfull of students, to say nothing of a new boss, social worker, loan officer, landlord, doctor, erects new closets whose fraught and characteristic laws of optics and physics exact from at least gay people new surveys, new calculations, new draughts and requisitions of secrecy or disclosure. Even an out gay person deals daily with interlocutors about whom she doesn't know whether they know or not. » SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 68.

fortifie le lien qui les unit. La réplique finale de Will, qui parodie le titre du célèbre *soap opera Days of Our Lives* (NBC, 1965-), souligne la force dramaturgique du coming out.

En 2000, la série s'attèle à nouveau à représenter le coming out, de Will cette fois, par le recours à l'analepse. Le double épisode « Lows in the Mid-Eighties » renvoie le public à l'hiver 1985<sup>619</sup>. Grace et Will sont alors un jeune couple hétérosexuel et fréquentent la même université. Le double épisode suit la sortie du placard de Will, aidé de Jack, qui lui fait prendre conscience de son homosexualité. D'abord réticent, Will finit par décoder les signes et accepter son homosexualité, puis la dévoiler à Grace et à toute sa famille.

Ainsi, bien que la série ait posé dès le début l'homosexualité de Will, ce retour rétrospectif démontre que la dynamique sur laquelle repose la série entière découle de ce coming out fondateur. Le coming out de Will reconfigure rétrospectivement les relations qui unissent les protagonistes les uns aux autres. On y découvre ainsi les origines de la relation de Grace et Will, qui expliquent leur proximité quasi romantique<sup>620</sup>. Le coming out établit aussi la dynamique qui oppose autant qu'elle relie Will, le moins « évidemment gay » des deux hommes, et Jack, son contrepoint exubérant et *camp*. On aurait pu penser, comme l'évoque notamment Chambers au sujet de *Will & Grace*, que la présence de personnages déjà identifiés comme homosexuels permettrait d'enlever la porte du placard de ses gonds<sup>621</sup>. Il semble néanmoins que le recours au coming out soit devenu un passage obligatoire de la représentation LGBTQ à la télévision à la fin des années 1990, de sorte que même *Will & Grace* recrée les conditions de sa possibilité.

Le dernier indice d'une utilisation courante de ce mécanisme narratif est à retrouver dans les clins d'œil réflexifs qu'opèrent certains épisodes de sitcom en parodiant le trope. Ainsi par exemple, un épisode de *The Drew Carey Show* (ABC, 1995-2004), diffusé en 2000, met en scène une séquence durant laquelle tous les personnages de la série révèlent tour à tour qu'ils ont toujours été gays ou lesbiennes<sup>622</sup>. D'autres séries font reposer le comique sur une inversion parodique du coming out. Elles proposent alors des coming out hétérosexuels de personnages jusque-là considérés comme homosexuels. Dans un épisode de la série *Friends* diffusé en 1995, on apprend que Phoebe (Lisa Kudrow) a épousé plusieurs années auparavant un patineur artistique prénommé Duncan (Steve Zahn)

---

<sup>619</sup> « Lows in the Mid-Eighties », S03E08 et S03E09, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.

<sup>620</sup> BATTLES, HILTON-MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *op. cit.*; GROSS, *Up from Invisibility*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>621</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *art. cit.*, p. 26. On peut voir dans l'expression « sortir la porte du placard de ses gonds » une allusion au poète Walt Whitman, qui écrit dans *Leaves of Grass* : « Unscrew the locks from the doors ! Unscrew the doors themselves from their jambs! », WHITMAN, Walt, « Song of Myself, XXIV », dans *Leaves of Grass*, Philadelphia, David McKey, 1892 (1855). Le texte intégral du poème est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>. Consulté le 30 juillet 2020.

<sup>622</sup> « A Very Special Drew », S05E26, *The Drew Carey Show*, ABC, première diffusion le 17 mai 2000.

afin qu'il obtienne une carte de résident permanent. Celui-ci, en visite à New York, demande à la voir, et lui annonce qu'il voudrait divorcer pour épouser quelqu'un d'autre<sup>623</sup> :

PHOEBE : So um, so what's up? You came to see me yesterday.

DUNCAN : Oh, yeah, um... alright, I kinda need a divorce.

PHOEBE : Oh...K. How come?

DUNCAN : Umm, actually, I'm getting married again.

PHOEBE : What?

DUNCAN : Oh God, I don't know how to tell you this. I'm straight.

Phoebe sursaute, porte sa main à sa bouche et se détourne. Duncan la suit précipitamment. *(rires)*

DUNCAN : Yeah, I know, I...

PHOEBE : I, I don't, I don't understand, how can you be straight? I mean, you're, you're so smart and funny and you throw such great Academy Award parties. *(rires)*

DUNCAN : I know, that's what I kept telling myself but you just reach a point where you can't live a lie anymore.

PHOEBE : So how long have you known? *(rires)*

DUNCAN : Well I guess on some level I always knew I was straight *(rires)*. I thought I was supposed to be something else, you know, I'm an ice dancer, all my friends are gay, I was just trying to fit in. *(rires)*

PHOEBE : And um, and there's actually a, a woman?

DUNCAN : Her name's Debra.

PHOEBE : Oh. Well is she, is she the first that you've been with?

DUNCAN : Well, I've never told you this but, there were one or two times, back in college, when I'd get really drunk, go to a straight bar and wake up with a woman next to me *(rires)*. But I, I, I told myself it was the liquor and e-everyone experiments in college. *(rires)*

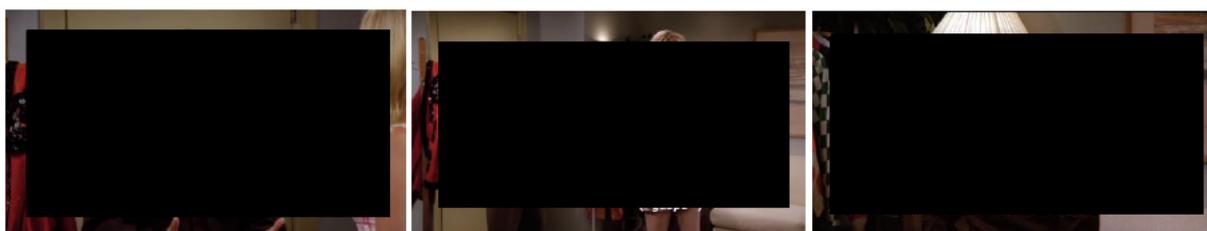
PHOEBE : Sure.

DUNCAN : But now I know I don't have a choice about this, I was born this way. *(rires)*

PHOEBE : I, I don't know what to say. I mean, you know, you're married to someone for six years and you think you know him and then one day says, "Oh, I'm not gay." *(rires)*

DUNCAN : I'm, I'm still me.

PHOEBE : Why couldn't you have just figured this out six years ago?



23. Duncan annonce à Phoebe qu'il est hétérosexuel.

La scène reproduit les réactions attendues d'une femme qui apprendrait soudainement l'homosexualité de son conjoint. Les poses stéréotypées des deux protagonistes (voir ci-dessus) provoquent le comique. Les rires francs qui ponctuent les répliques de Phoebe, et que j'ai choisi d'inclure ici dans la retranscription, montrent que les spectateur.ice.s ont conscience du caractère convenu de ces réactions, de sorte que leur inversion ici les rend absurdes et provoque un effet

<sup>623</sup> « The One With Phoebe's Husband », S02E04, Friends, NBC, première diffusion le 12 octobre 1995.

comique. Le même procédé est utilisé en 2003 dans un épisode de la sitcom *Less Than Perfect* (ABC, 2002-2006) dans lequel Owen (Andy Dick) appréhende d'annoncer à ces deux mères lesbiennes qu'il est hétérosexuel<sup>624</sup>. Le recours à la parodie, et l'efficacité de celle-ci, démontrent que le mécanisme narratif du coming out tient presque du cliché au tournant de la nouvelle décennie.

De nombreuses séries dramatiques se saisissent également de ce trope dès la fin des années 1990, d'abord en faisant sortir du placard des personnages secondaires – peut-être du fait du fiasco d'*Ellen* – puis progressivement des personnages plus centraux. On peut citer notamment l'exemple de « The Civil Right », un épisode de la série judiciaire *The Practice* (ABC, 1997-2004), dans lequel la mère d'un des avocats du cabinet avoue à son fils qu'elle fréquente une femme depuis la mort de son mari, et lui demande de l'aider à l'épouser<sup>625</sup>. Un arc similaire est développé l'année suivante dans la série dramatique *Beverly Hills, 90210* (FOX, 1990-2000), lorsque la mère de Steve (Ian Ziering), une actrice, lui révèle qu'elle est en couple avec une femme<sup>626</sup>. Si ces coming out restent très anecdotiques – les deux femmes disparaissent du récit peu après leur coming out – d'autres séries s'attèlent à représenter le processus de coming out de manière plus complexe, en multipliant et en variant les personnages et les situations. C'est par exemple le cas de la série *Buffy the Vampire Slayer*. Parce que la série s'inscrit par ailleurs dans le genre fantastique, l'identité homosexuelle est toujours travaillée en miroir d'autres identités « invouables » et « monstrueuses ». Ainsi en 1998, Larry (Larry Bagby) avoue son homosexualité à Xander (Nicholas Brendon), alors que celui-ci cherche à lui faire admettre qu'il est le loup-garou que l'équipe recherche. Larry croit alors que Xander lui a avoué être gay, et c'est ce quiproquo qui engendre sa confession<sup>627</sup> :

LARRY : What, do you think you have a cure?

XANDER : No, it's just... I know what you've been going through because I've been there. That's why I know you should talk about it.

LARRY : Yeah, that's easy for you to say. I mean, you're nobody. I've got a reputation here.

XANDER : Larry, please, before someone else gets hurt.

LARRY : Look, if this gets out it's over for me. I mean, forget about playing football. They'll run me out of this town. I mean, come on! How are people going to look at me after they find out I'm gay. (Pause) Oh wow! I said it. And I felt... okay. I'm gay. I am gay.

XANDER : I heard you the first time.

La métaphore de l'identité magique pour l'identité homosexuelle sous-tend à nouveau, quelques mois plus tard, « le coming out » de Buffy à sa mère, Joyce (Kristine Sutherland). Dans cette scène, Buffy

---

<sup>624</sup> « Claude's Alternative Thanksgiving », S02E09, *Less Than Perfect*, ABC, première diffusion le 25 novembre 2003.

<sup>625</sup> « The Civil Right », S02E13, *The Practice*, ABC, première diffusion le 20 décembre 1997.

<sup>626</sup> « I'm Back Because », S09E08, *Beverly Hills, 90210*, FOX, première diffusion le 2 décembre 1998.

<sup>627</sup> « Phases », S02E15, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 27 janvier 1998

apprend enfin à sa mère qu'elle est une chasseuse de vampires. À nouveau le dialogue s'appuie sur des répliques typiques (archétypales ou stéréotypées) de coming out<sup>628</sup>.

JOYCE : Honey, are you sure you're a slayer?

(...)

JOYCE : I mean, have you tried not being a slayer?

(...)

JOYCE : It's because you didn't have a strong father figure, isn't it? Isn't it?

BUFFY : It's just fate, Mom. I'm the Slayer. Accept it.

(...)

JOYCE : You can't just drop something like this on me and pretend it's nothing!

BUFFY : I'm sorry, I don't have time –

JOYCE : No! I'm tired of "I don't have time" and "You wouldn't understand". I am your mother and you are going to make time to explain yourself.

BUFFY : I told you. I'm a vampire slayer.

JOYCE : Well, I don't accept that!

BUFFY : Open your eyes, Mom! What do you think has been going on for the last two years? The fights, the weird occurrences... How many times have you washed blood out of my clothing, you still haven't figured it out?

JOYCE : Well, it stops now.

BUFFY : It doesn't stop! It never stops. Do you think I chose to be like this? Do you know how lonely it is? How dangerous? I would love to be upstairs watching TV or gossiping about boys or god, even studying. But I have to save the world. Again.

JOYCE : No. This is insane. You need help.

BUFFY (*en criant*) : I'm not crazy! What I need is for you to chill. I have to go.

JOYCE : I'm not letting you out of this house.

BUFFY : You can't stop me.

JOYCE : You walk out of this house, don't even think about coming back.

Si l'identité placardisée est déplacée de l'homosexualité à l'identité de chasseuse de vampire, on retrouve tous les éléments traditionnels du coming out : le déni des parents, la recherche de causes telle l'absence d'une figure paternelle stable, le rappel de signes qui auraient dû alerter, l'idée que l'homosexualité n'est pas choisie, que c'est une identité lourde à porter, la référence à un traitement médical, à la folie... Le traitement métaphorique de l'annonce de Buffy inscrit de manière intertextuelle<sup>629</sup> et métatextuelle<sup>630</sup> dans le genre du coming out, montre que s'opère à la fin des

---

<sup>628</sup> « Becoming, Part 2 », S02E22, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 19 mai 1998.

<sup>629</sup> Puisqu'il renvoie au premier coming out de Larry, qui avoue lui-même son homosexualité – et non son identité de loup-garou, comme on s'y attendait ; mais aussi parce qu'il préfigure le coming out de Willow quelques saisons plus tard. Il entre aussi en résonance avec tous les autres textes qui travaillent l'intrigue du coming out. Kristeva définit l'intertextualité comme « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » (KRISTEVA, Julia, « Problème de la structuration du texte » dans *Théories d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris : Éditions du Seuil, 1968). La notion doit notamment beaucoup aux travaux de Mikhaïl Bakhtine qui n'emploie pas directement le terme mais pose, selon Kristeva toujours, que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (KRISTEVA, Julia, *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, chapitre « Le Mot, le dialogue et le roman »). BIASI Pierre-Marc, « Théorie de l'Intertextualité », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 27 avril 2020.

années 1990 une cristallisation du coming out comme régime de représentation des identités qui dérogent à la norme. La série recourt à nouveau à ce ressort narratif dans une forme plus littérale deux ans plus tard en mettant en scène le coming out de Willow à Buffy dans « New Moon Rising<sup>631</sup> ».

Dans les années 2000, les coming out se multiplient. Comme dans le cas de Willow, le coming out ne se limite plus désormais aux personnages secondaires mais touche notamment des personnages de séries chorales<sup>632</sup>. Il est par ailleurs souvent traité sur plusieurs épisodes, voire sur plusieurs saisons, et permet alors d'introduire davantage de complexité dans le récit. En 1999, les créateurs de la série *Dawson's Creek* choisissent de faire sortir du placard le jeune adolescent Jack McPhee, alors le petit-ami de Joey (Katie Holmes), dans un double épisode diffusé au printemps<sup>633</sup>. À l'automne 2000, il faudra deux saisons entières à Kerry Weaver (Laura Innes), l'ambitieuse et parfois revêche cheffe des urgences de l'hôpital *Cook County* de Chicago, pour affirmer son homosexualité au grand jour dans la série médicale *ER*<sup>634</sup> (*Urgences*, NBC, 1994-2009). Si les chaînes du câble proposent des contenus qui se démarquent de l'intrigue classique du coming out (on a déjà mentionné *The Wire*, *Oz...*), elles n'en font tout de même pas entièrement l'économie. Ainsi, en 2001, Alan Ball développe pour HBO la série dramatique *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), qui fait de David, l'un des trois enfants adultes de la famille Fisher – et l'un des personnages principaux – un homme gay et consacre toute sa première saison aux négociations et explorations de l'espace du placard<sup>635</sup>.

On assiste par ailleurs dans les années 2000 à un début d'évolution démographique des personnages qui font leur coming out. Si dans les décennies précédentes, il concernait en premier lieu des personnages adultes<sup>636</sup>, les exemples de *Buffy* et *Dawson's Creek* illustrent une tendance nouvelle – bien que timide – à la représentation de coming out adolescents. Cette évolution connaît néanmoins des variations selon les genres. Ainsi, dans les sitcoms, le coming out de personnages trentenaires

---

<sup>630</sup> Pour Gérard Genette, le métatexte constitue « la relation de commentaire » d'un texte à un autre. Ici, le coming out de Buffy à sa mère offre un commentaire sur le coming out en tant que mécanisme narratif du dévoilement d'une identité hors-norme. Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, pp. 10-11.

<sup>631</sup> « New Moon Rising », S04E19, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 2 mai 2000.

<sup>632</sup> Esquenazi définit la série chorale comme une série qui se concentre sur « la biographie d'une communauté », ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 119.

<sup>633</sup> « To Be or Not to Be » et « That Is the Question », S02E14 et S02E15, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion les 10 et 17 février 1999.

<sup>634</sup> *ER*, NBC, Saisons 7 et 8, 2000-2002.

<sup>635</sup> À ce sujet voir notamment les analyses de Samuel Chambers. CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », art. cit. ; CHAMBERS, Samuel, « Revisiting the Closet: Reading Sexuality in *Six Feet Under* », dans AKASS, Kim et MCCABE Janet (dir.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, Londres ; New York : I.B. Tauris, 2005, pp. 174-188.

<sup>636</sup> TROPANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., p. 155.

reste bien plus fréquent que le coming out d'un.e adolescent.e<sup>637</sup>. Rares sont les sitcoms qui tentent d'aborder cette question<sup>638</sup>, jugée trop problématique, jusqu'à la fin des années 1990. À cette raison s'ajoute également, comme le souligne Tropiano, le potentiel comique plus important que crée la surprise d'un personnage plus âgé que l'on découvre gay<sup>639</sup> avec un temps de retard. On traite de l'homosexualité des adolescent.e.s d'abord dans les séries dramatiques médicales (*medical dramas*), dans les années 1980<sup>640</sup>, puis dans les films produits pour la télévision et les séries dramatiques<sup>641</sup>. Dans les années 1990, le thème apparaît dans les *teen dramas*, des séries dramatiques qui mettent en scène des adolescents et sont destinées à un public de jeunes adultes. En 1994, la série *My So-Called Life* (*Angela, 15 ans*, ABC, 1994-1995) ouvre la voie avec Rickie Vasquez (Wilson Cruz), le premier personnage adolescent LGBTQ récurrent à la télévision américaine<sup>642</sup>. Il reste pendant un temps le seul personnage gay adolescent à apparaître en prime-time à la télévision. Si son homosexualité n'est pas verbalisée avant le dernier épisode de la saison et de la série, Rickie est lisible, interprétable comme *queer* du fait d'un ensemble de codes qui le marquent comme tel :

(...) with his subtly camp eye rolls and hand gestures, single gold earring, penchant for eyeliner, soft voice and preference for hanging out in the girls' toilets, Rickie was always fairly clearly coded as queer<sup>643</sup>.

Il faut néanmoins attendre la fin de la saison pour que ce qui n'était jusque-là que sous-texte soit rendu manifeste. Dans l'épisode final de la série, Rickie tente d'organiser un rendez-vous romantique avec Delia (Senta Moses), dans une tentative de vivre une vie normale, facile, et donc, hétérosexuelle. Celle-ci est surprise de sa demande, et pousse Rickie à confirmer verbalement, pour la première fois, qu'il est gay<sup>644</sup>.

En 2002, c'est à nouveau ABC qui pose la question de l'homosexualité, chez des adolescentes cette fois, dans la série *Once and Again* (*Deuxième Chance*, ABC, 1999-2002). Dans les derniers épisodes de la série, Jessie (Evan Rachel Wood) apprend par sa demi-sœur que des rumeurs pèsent sur la possible homosexualité de sa meilleure amie Katie (Mischa Barton). La jeune fille est perdue et évite son amie, qui finit par se rendre chez elle pour lui avouer ses sentiments. Les deux jeunes filles entament alors

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>638</sup> Tropiano cite un épisode de la sitcom *Wings* (NBC 1990-1997), intitulé « There's Always Room for Cello », diffusé en 1990. Le jeune R. J. y avoue son homosexualité à sa professeure de violon, qui le dissuade d'en parler à son père, très conservateur. TROPIANO, *The Prime Time Closet, op. cit.*, p. 211.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 192

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>642</sup> MONAGHAN, Whitney, « *Glee*: coming out on U.S. teen television », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* [En ligne], n°54, automne 2012, consulté le 18 mai 2020. URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/Monaghan-Glee/>.

<sup>643</sup> DAVIS, Glyn, « Saying it Out Loud': Revealing Television's Queer Teens », dans DAVIS, Glyn et DICKINSON, Kay (dir.), *Teen TV: Genre, Consumption, Identity*, Londres : British Film Institute, 2004, p. 128.

<sup>644</sup> « In Dreams Begin Responsibilities », S01E19, *My So-Called Life*, ABC, première diffusion le 26 janvier 1995.

une relation secrète dans le dernier épisode<sup>645</sup>. Katie et Jessie constituent alors le premier couple lesbien adolescent sur un *network*. Si l'épisode « The Gay-Straight Alliance<sup>646</sup> », dans lequel Jessie apprenait non sans mal les sentiments de Katie à son égard, avait engendré une hausse des audiences pour la série, ainsi que des critiques majoritairement positives dans la presse, la fin de la saison est marquée par un retour à des scores médiocres qui mènent à son annulation par ABC<sup>647</sup>, de sorte qu'on n'accède jamais à l'affirmation publique de leur amour l'une pour l'autre.

Dans les *teen drama* du début des années 2000, le recours au coming out permet alors d'ouvrir un dialogue sur l'homosexualité des adolescent.e.s en nous donnant à voir le cheminement qui mène jusqu'à l'affirmation d'une identité homosexuelle, dans un récit qui combine coming out et récit du passage à l'âge adulte, ou « coming of age<sup>648</sup> ». À l'exception de *Buffy*, les personnages qui font leur coming out restent néanmoins souvent cantonnés à ce rôle narratif qui signe aussi leur disparition, soit du fait de l'arrêt de la série (*My So-Called Life*), soit du fait de circonstances diégétiques qui éloignent le personnage pour plusieurs épisodes voire plusieurs saisons (*Dawson's Creek*). Si, contrairement à l'affirmation de Kohan, un large public semble s'intéresser à la question du coming out, la représentation de ce qui vient après – une histoire d'amour, la consommation du désir – est semble-t-il jugée trop clivante par les producteurs et décisionnaires des chaînes. L'après coming out soulève son lot de défi pour les scénaristes, de sorte qu'il apparaît difficile de sortir du trope une fois le coming out effectué : comment satisfaire à la fois un public LGBTQ désireux de voir son expérience représentée à l'écran, et un public hétérosexuel en partie conservateur, pour qui la représentation explicite d'une sexualité LGBTQ est jugée choquante, voire « trop politique », conformément aux reproches faits à la dernière saison d'*Ellen* ? En 2006, Sarah Warn souligne qu'à l'exception de *The L Word*, la plupart des séries ayant essayé de dépasser cet arc et de proposer des intrigues post-coming out, dont les deux sitcoms d'Ellen DeGeneres, furent rapidement annulées<sup>649</sup>.

### III. 2005-2020 : Explosion de la représentation, explosion du placard ?

À partir du milieu de la décennie 2000, on entre dans une phase de croissance sans précédents des personnages LGBTQ à la télévision américaine. Il s'agit pour nous à la fois de mesurer cette croissance,

---

<sup>645</sup> « Chance of a Lifetime », S03E19, *Once and Again*, ABC, première diffusion le 15 avril 2002.

<sup>646</sup> « The Gay-Straight Alliance », S03E14, *Once and Again*, ABC, première diffusion le 11 mars 2002.

<sup>647</sup> WARN, Sarah, « "Once and Again": The Best Show You Never Watched », *AfterEllen* [En ligne], mis en ligne le 18 mars 2002, consulté le 31 juillet 2020. URL : <https://afterellen.com/tv/5579-once-and-again-the-best-show-you-never-watched>.

<sup>648</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 49 ; MONAGHAN, Whitney, « "It's all in a days work for a 15 year old gay virgin". Coming out and Coming of age in Teen Television », *Colloquy 19*, 2010, pp. 56-69.

<sup>649</sup> WARN, « Introduction », chap. cit.

d'en expliquer les causes, mais aussi de repérer les mécanismes narratifs récurrents dans le traitement de ces personnages. L'augmentation exponentielle de personnages et thèmes LGBTQ à la télévision fait-elle exploser la porte du placard, au profit de récits post-coming out ?

### *III. 1. Politique du gay chic, émergence du marché gay, et généralisation des personnages LGBTQ à la télévision*

Dans la deuxième moitié des années 2000, le recours à des intrigues ou des personnages LGBTQ répond toujours à une tentative d'attirer le public *slumpy*, qui adopte des attitudes relativement progressistes sur la sexualité, l'égalité femme/homme et les normes de genre. La représentation de contenu LGBTQ à l'écran est alors un moyen pour les chaînes de fidéliser leur audience cible, en validant et légitimant le positionnement idéologique progressiste de ses spectateur.ice.s<sup>650</sup>. L'adhérence des spectateur.ice.s à ces contenus signale leur appartenance à un groupe social et renforce leur identité culturelle et de classe<sup>651</sup>. Mais ces stratégies permettent également d'attirer le marché de plus en plus lucratif que représente la population gay<sup>652</sup>. Les habitudes de consommation des couples gays apparaissent plus élevées que la moyenne nationale, a fortiori chez les hommes, envisagés comme de véritables poules aux œufs d'or, puisqu'ils cumulent des salaires plus élevés que ceux des femmes<sup>653</sup> et l'absence d'enfants à charge, susceptibles d'occasionner une baisse du pouvoir d'achat<sup>654</sup>. Par ailleurs, plusieurs études affirment alors que les consommateurs gays se montrent loyaux envers les entreprises ayant le courage de les cibler directement, et de proposer des contenus *gay-friendly*<sup>655</sup>. C'est certainement la possibilité de combiner à la fois la population *slumpy* et ce nouveau segment de marché profitable qui pousse certaines chaînes à proposer un contenu LGBTQ résolument plus hardi à la télévision américaine au tournant des années 2000.

---

<sup>650</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., chapitre 4, « The Affordable, Multicultural Politics of Gay Chic », pp. 108-135. Après avoir développé le concept de publics *slumpy*, Becker cherche à rendre compte dans ce chapitre du lien entre audience cible et stratégies de programmation. Il inscrit notamment son travail dans la lignée d'études similaires par Julie D'Acci et Jane Feuer, qui étudient respectivement les publics de femmes actives et de jeunes professionnels urbains dans les années 1980. D'ACCI, *Defining Women*, op. cit. ; FEUER, *Seeing Through the Eighties*, op. cit.

<sup>651</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 118.

<sup>652</sup> SERVEL, Antoine, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme*, op. cit., pp. 84-98.

<sup>653</sup> GLUCKMAN, Amy, *Homoconomics*, New York: Routledge, 1997, p. 12 ; WILKE, « Data Show Affluence of Gay Market : Simmons, Mulryan/ Nash Link Up For Study Of Media, Buying Habits », *Advertising Age*, 3 février 1997, cités dans SERVEL, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme*, op. cit., pp. 92-93.

<sup>654</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 127.

<sup>655</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., chapitre 14 « A niche of our own », pp. 234-251 ; Plusieurs études s'intéressent dans les années 2000 aux habitudes de consommation des gays et lesbiennes. On peut citer notamment : WITECK, Bob et COMB, Wes, *Business Inside Out: Capturing Millions of Brand Loyal Gay Consumers*, 2006, cite dans SERVEL, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme*, op. cit., p. 139.

Si, jusqu'alors, conformément à la tendance soulignée plus haut par Becker, les personnages LGBTQ évoluaient majoritairement dans des environnements hétérosexuels, deux séries du câble proposent, dès le début des années 2000, un renversement de paradigme, et donnent à voir au public hétérosexuel et LGBTQ des personnages qui s'inscrivent plus directement dans le monde gay et lesbien. En décembre 2000, la chaîne du câble Showtime lance *Queer as Folk* (2000-2005), une série dramatique adaptée de son homologue britannique<sup>656</sup>, qui met en scène la sociabilité homosexuelle d'un groupe d'amis de Pittsburg en Pennsylvanie. La série, initialement conçue pour cibler une audience masculine gay, attire une foule de spectatrices hétérosexuelles<sup>657</sup>. Adoptant un ton irrévérencieux, la série aborde de nombreux sujets controversés et ouvre un nouveau régime de représentation des sexualités *queer* à la télévision, en introduisant par exemple pour la première fois, dès le premier épisode, une scène de sexe entre deux hommes à la télévision<sup>658</sup>. Il faut attendre 2004 pour que la chaîne Showtime offre un contrepoint féminin à *Queer as Folk* avec la série *The L Word*, qui suit les aventures d'un groupe d'amies lesbiennes à Los Angeles. À nouveau, le/la spectateur/ice est immergé.e dans un monde gay qui semble s'abstraire, pour la majeure partie du temps, du monde hétérosexuel. Il ou elle entre alors dans un Los Angeles dans lequel toutes les lesbiennes de la ville sont liées entre elles, comme le révèle le graphique établi par Alice et qui retrace toutes les relations que les protagonistes ont entretenues les unes avec les autres. On a pu reprocher à la série de procéder à une marchandisation de la sexualité lesbienne, et à une schématisation trop simpliste des identités lesbiennes au profit d'un renforcement des normes traditionnelles de la féminité<sup>659</sup>. Il n'en reste pas moins que *The L Word* est pionnière dans sa représentation de l'homosociabilité lesbienne et qu'elle offre une diversité d'intrigues et de représentations sans précédent à la télévision américaine<sup>660</sup>. Si ces deux séries briguent à la fois une audience hétérosexuelle et homosexuelle, d'autres font le choix de cibler plus particulièrement le public LGBTQ. C'est la logique qui sous-tend le

---

<sup>656</sup> *Queer as Folk*, Channel 4, 1999-2000.

<sup>657</sup> PANISCH, Alex, « 5 Things We Learned From *Queer As Folk's* Creators, 15 Years On », *Out* [En ligne], mis en ligne le 7 août 2015, consulté le 24 avril 2020. URL : <https://www.out.com/popnography/2015/8/07/5-things-we-learned-queer-folks-creators-10-years>.

<sup>658</sup> PORTWOOD, Jerry, « The *Queer as Folk* Cast Explains Why the Sex Mattered to a Movement », *Out* [En ligne], mis en ligne le 7 août 2015, consulté le 24 avril 2020. URL : <https://www.out.com/entertainment/interviews/2014/06/27/queer-folk-cast-explains-why-sex-mattered-movement>.

<sup>659</sup> WARN, « Introduction », *art. cit.* ; voir aussi dans le même ouvrage : CHAMBERS, Samuel, « Heteronormativity and *The L Word* », dans AKASS Kim, MCCABE Janet, *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York : I. B. Tauris, 2000 ; Dans son article « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », Anne Crémieux montre notamment, par une comparaison avec la BD *Dykes To Watch Out For* d'Alison Bechdel dont s'inspire visiblement la série, comment cette dernière opère une mise à distance du *queer* en refusant de s'intéresser à la non-conformité de genre. CRÉMIEUX, Anne, « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », *TV/Series* [En ligne], n°4, 2013, consulté le 30 avril 2020. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/738>.

<sup>660</sup> WARN, « Introduction », *op. cit.*

développement de la chaîne du câble Logo TV, lancée en 2005 par Matt Farber<sup>661</sup>. La programmation de la chaîne est orientée vers un public LGBTQ<sup>662</sup> avec des séries, films, documentaires et programmes de divertissement en tout genre qui mettent en scène des personnages gays<sup>663</sup>. La chaîne produit notamment la série *Noah's Arc* (2005-2006) qui se concentre sur un groupe de quatre hommes gays noirs et latinos à Los Angeles. À nouveau, la série proposée par Logo étend les frontières des représentations en étant l'une des premières à se donner pour sujet l'homosexualité et l'homosociabilité masculine dans la communauté afro-américaine. Le succès de la série et de la chaîne à son lancement démontre les évolutions à la fois sociales et économiques qui font de la représentation de l'homosexualité de manière intersectionnelle, aussi, une stratégie commerciale de choix.

Sur les *networks*, la tendance à plus d'inclusivité se poursuit dans la deuxième moitié des années 2000. À partir de 2006, GLAAD (*Gay And Lesbian Alliance Against Diffamation*) compile et analyse chaque saison les données relatives à la représentation LGBTQ à la télévision, publiées dans un rapport intitulé *Where We Are on TV*. Les rapports confirment la tendance à la hausse de la représentation. Après des premières avancées timides des *networks* dans les années 2000, la visibilité LGBTQ s'accroît considérablement dans les années 2010, de sorte que chaque année le rapport mentionne un nombre record de LGBTQ à la télévision. Ainsi pour la saison 2005-2006, GLAAD rapporte que les personnages gays, lesbiennes, bisexuel.le.s et transgenres représentent moins de 2% de tous les personnages présents sur les *networks*<sup>664</sup>. Pour la saison 2012-2013, ils sont désormais 4,4%. En 2019, le même rapport<sup>665</sup> compte 8.8% de personnages LGBTQ sur les grandes chaînes nationales, soit le pourcentage le plus élevé jamais relevé par l'organisation depuis le début de l'entreprise. GLAAD souligne également une hausse des personnages LGBTQ sur les chaînes du câble, ainsi que sur les services de streaming Amazon, Hulu et Netflix.

Un relevé des pourcentages (uniquement indiqués pour les personnages réguliers<sup>666</sup> de *networks*) et des nombres de personnages en valeur absolue donnés chaque année par GLAAD permet d'établir les

---

<sup>661</sup> L'équivalent de Pink TV en France à la même époque.

<sup>662</sup> C'est du moins la stratégie adoptée par la chaîne dans un premier temps. À compter de 2012, néanmoins, la chaîne cible un public plus large et déclare via son site web être « dédiée à quiconque aime la culture populaire et à toutes les personnes ouvertes d'esprit (...) » SERVEL, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme*, op. cit. p. 102.

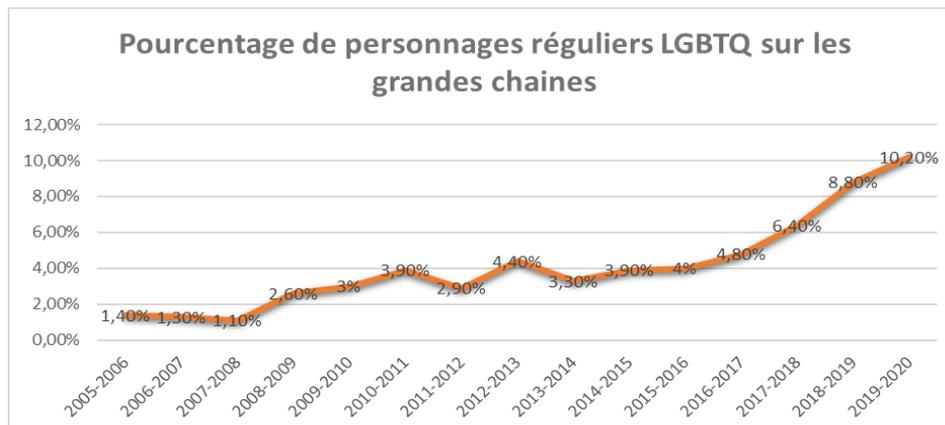
<sup>663</sup> « The New Guard », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>664</sup> Un résumé est disponible à la page suivante : <https://www.glaad.org/publications/tvreport05>. Consulté le 30 octobre 2019.

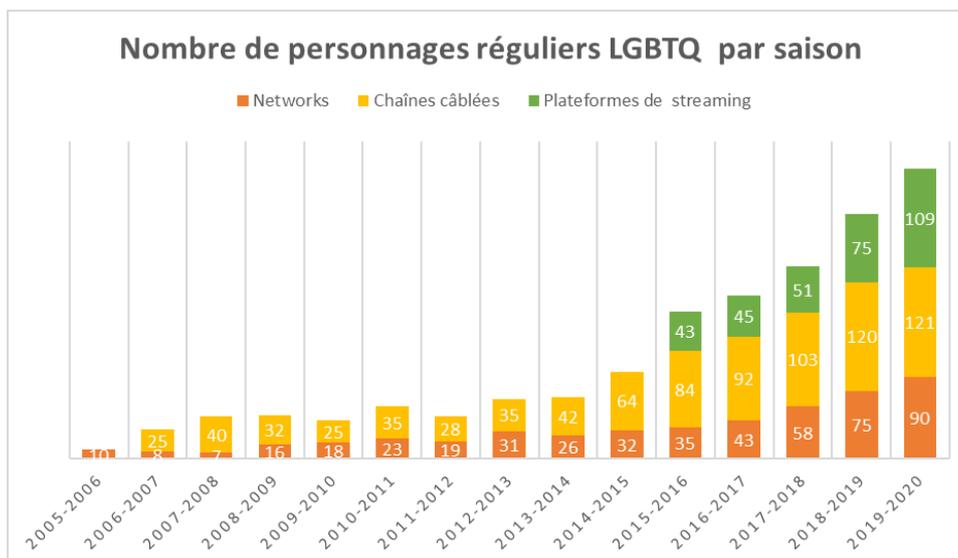
<sup>665</sup> «Where We Are on TV: 2018-2019», GLAAD [En ligne], consulté le 12 mai 2020. URL : <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>.

<sup>666</sup> On appelle « réguliers » (« regular ») les personnages qui apparaissent dans tous ou presque tous les épisodes de la série. GLAAD opère également un relevé des personnages récurrents (« recurring »), qui apparaissent de

graphiques suivants. Ceux-ci attestent, sur la période 2005-2020, d'une hausse régulière de la représentation LGBTQ à la télévision.



24. Pourcentage de personnages réguliers LGBTQ sur les networks par saison. Ne sont comptabilisés ici que les personnages "réguliers", apparaissant dans tous ou quasiment tous les épisodes de la série.



25. Nombre de personnages réguliers LGBTQ par saison, sur les networks, les chaînes câblées et les plateformes de streaming, en valeur absolue.

Bien qu'on constate une hausse significative des contenus LGBTQ à la télévision, les composantes B (bisexuel) et T (transgenre) du sigle restent majoritairement absentes des écrans et accusent un retard certain par rapport aux représentations gays et lesbiennes. Ainsi la bisexualité, si elle est parfois représentée, dès 1983 avec le personnage de C. J. Lamb (Amanda Donohoe) dans *L.A. Law* (NBC, 1986-1994), puis notamment à travers Tim Bayliss dans *Homicide: Life on the Street*, n'est jamais pour autant expressément nommée comme telle. C'est cette absence de verbalisation qui fait dire à Maria San Filippo : « To a surprising extent, bisexuality remains the orientation that dares not speak its

manière fréquente dans la série mais ne sont pas présents à chaque épisode. L'organisme ne relève néanmoins pas ces personnages de manière systématique d'une année sur l'autre.

name<sup>667</sup> ». Il est par ailleurs difficile d'identifier clairement ce qui vaut pour marqueur de bisexualité à l'écran. Ainsi, de nombreuses séries recourent à une intrigue « lesbienne » le temps d'un ou deux épisodes, pour des raisons qui relèvent plus de stratégies économiques que d'une volonté de représenter la fluidité des identités. J'ai déjà cité l'exemple du « lesbianisme des *sweeps* », mais le phénomène ne se limite pas à ces quelques occurrences. Deux épisodes de la série *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) mettent par exemple en scène la liaison de Samantha (Kim Cattrall) avec une artiste peintre. Samantha se déclare alors lesbienne : « Yes ladies, I'm a lesbian<sup>668</sup> » (S04E04). Après avoir mis fin à la relation<sup>669</sup>, elle n'exprime plus jamais un quelconque intérêt pour d'autres femmes dans les saisons suivantes. Ce « faux » coming out est donc vite oublié dans la diégèse. Il ne sert finalement qu'à signifier l'ouverture d'esprit de Samantha et sa quête d'aventures sexuelles toujours plus originales. Loin de proposer une réflexion sur la non-fixité des identités, la série relègue le lesbianisme à une phase, une passade bientôt oubliée au profit d'un retour à l'hétérosexualité. De la même manière, dans la série *The O.C. (Newport Beach)*, FOX, 2003-2007), Marissa (Mischa Barton) entretient, le temps de quatre épisodes, une relation avec une barmaid. Les deux femmes retournent ensuite à des relations hétérosexuelles sans que ne soit fait mention à nouveau d'une potentielle bisexualité. En l'absence de revendication claire d'une identité, il est délicat de distinguer des écarts narratifs ponctuels d'une réelle fluidité dans l'orientation sexuelle d'un personnage<sup>670</sup>. Du reste, la bisexualité étant rarement nommée comme telle, on a aussi pu reprocher à certains commentateurs d'avoir participé à son invisibilisation en nommant *queer*, lesbienne ou gay des personnages qu'on aurait pu identifier comme bisexuels<sup>671</sup>. Si la question est légitime, je fais néanmoins le choix de respecter les identifications choisies quand elles ont été clairement établies par le personnage dans la diégèse ou énoncées comme telles dans le paratexte – notamment dans des entretiens ou commentaires des auteur.rice.s ou acteur.rice.s.

À la télévision comme au cinéma, les bisexuel.le.s sont d'abord représenté.e.s sous les traits de personnages manipulateurs, retors et trompeurs – une représentation qui évoque les premières images fictionnelles de personnages homosexuels et lesbiennes<sup>672</sup>. Tant que l'homosexualité est inscrite sur le registre des maladies mentales, la dénomination médicale « pervers » se confond avec la

---

<sup>667</sup> SAN FILIPPO, Maria, *The B Word, Bisexuality in Contemporary Film and Television*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2013, p. 4. L'expression fait évidemment allusion à la formule « the love that dares not speak its name », du poète Lord Alfred Douglas, une périphrase qui renvoie communément à l'homosexualité.

<sup>668</sup> « What's Sex Got to Do with It? », S04E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 17 juin 2001.

<sup>669</sup> « Ghost Town », S04E05, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 17 juin 2001.

<sup>670</sup> SAN FILIPPO, *The B Word*, op. cit., pp. 203-204.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 4 ; CAREY, Benedict, « Straight, Gay or Lying? Bisexuality Revisited », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 5 juillet 2005, consulté le 30 avril 20. URL : <https://www.nytimes.com/2005/07/05/health/straight-gay-or-lying-bisexuality-revisited.html>.

<sup>672</sup> STREIMATTER, *From « Perverts » to « Fab Five »*, op. cit., chapitre 8 « Fleeting Images of Lesbians. Killing, Kissing, Being Chic », pp. 73-82.

perversion morale, et explique ces premières représentations. Le ou la bisexuel.le est d'autant plus « pervers.e » que sa sexualité est souvent indétectable, illisible, et donc, potentiellement dangereuse. On peut citer par exemple la série *Midnight Caller* (NBC, 1988-1991) qui met en scène un homme bisexuel exposant volontairement des hommes et des femmes au virus du SIDA dans « After It Happened<sup>673</sup> ». Dans les années 2000, quelques séries traitent de la bisexualité de manière moins péjorative mais cantonnent son exploration à des personnages très secondaires, qui n'apparaissent que le temps de quelques épisodes. Ainsi Ally McBeal entretient brièvement une relation avec un juge qui se révèle bisexuel<sup>674</sup>. Incapable de surmonter les stéréotypes qu'elle entretient au sujet de la sexualité de son amant, Ally met fin à la relation. Quelques mois plus tard, dans la saison 3 de *Sex and the City*, Carrie (Sarah Jessica Parker) fréquente elle aussi le temps d'un épisode un homme qui lui révèle qu'il est bisexuel. À nouveau, les réticences de la jeune femme au sujet d'une sexualité qu'elle juge non-légitime la poussent à mettre un terme à la relation à la fin de l'épisode. Pour Carrie et pour toutes ses amies, la bisexualité n'existe pas (« I think it's just a layover on the way to gay-town »), elle est une phase par laquelle passent les gays et lesbiennes qui se cachent encore au placard<sup>675</sup>. C'est encore une fois sur les chaînes du câble que l'on retrouve la plus grande diversité de représentations : ainsi *The L Word* représente, outre son casting de femmes lesbiennes, un personnage bisexuel en la figure d'Alice. Pour autant, le traitement de la bisexualité d'Alice dans *The L Word* reste ambigu : si dans la première saison celle-ci est célébrée, Alice elle-même finit par déclarer que la bisexualité est dégoûtante (« bisexualité is gross ») dans la troisième saison, et ne sera dorénavant représentée que dans des relations avec d'autres femmes<sup>676</sup>. La série *Nip/Tuck*, diffusée sur FX (2003-2010) inclut un personnage lesbien (Liz Cruz, jouée par Roma Maffia), ainsi que deux personnages ouvertement bisexuels (Dr Quentin Costa, interprété par Bruno Campos, et Kit McGraw, jouée par Sophia Bush). Sur les grands *networks*, il faut attendre les années 2010 pour voir apparaître des personnages clairement identifiés comme bisexuels et dont la fluidité sexuelle ne sert pas que comme stratégie marketing.

La représentation de la transidentité à la télévision accuse elle aussi un certain retard et connaît un éveil encore plus tardif. On en retrouve quelques représentations précoces au début des années 1990 : citons notamment le personnage de Denise (David Duchovny), agent de la DEA, dans *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). À de rares exceptions près, ces personnages transgenres restent les grands absents de la représentation dans les années 2000 et 2010<sup>677</sup>. En 2000, *Ally McBeal* aborde la question de la

<sup>673</sup> « After It Happened », S01E03, *Midnight Caller*, NBC, première diffusion le 13 décembre 1988.

<sup>674</sup> « Pursuit of Loneliness », S03E13, *Ally McBeal*, FOX, première diffusion le 21 février 2000.

<sup>675</sup> « Boy, Girl, Boy, Girl », S03E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 25 juin 2000.

<sup>676</sup> SAN FILIPPO, *The B Word*, op. cit., p. 205.

<sup>677</sup> Si les rapports établis par GLAAD diffèrent dans la manière de décompter les personnages transgenres d'une année sur l'autre (ne sont parfois comptés que les personnages récurrents, parfois tous les personnages, les chiffres indiqués apparaissent parfois en valeur absolue, parfois sous la forme de pourcentages, on remarque

transidentité via le coming out d'un personnage secondaire, Cindy McCauliff (Lisa Edelstein), d'abord cliente puis objet de l'affection de Mark (James LeGros), un collaborateur du cabinet<sup>678</sup>. Néanmoins celui-ci sera incapable de surmonter – dans un arc qui fait écho aux propres difficultés d'Ally évoquées plus haut – la transidentité de Cindy, et met rapidement un terme à la relation. Dans le genre de la sitcom, le traitement des personnages trans n'est ni plus fréquent, ni plus flatteur : le personnage de Carmen (Brittany Daniels), qui apparaît dès la première saison de *It's Always Sunny in Philadelphia* (FX, FXX, 2005-), est ainsi toujours ramenée à son pénis, et fait à répétition l'objet de plaisanteries transphobes. À ces représentations problématiques s'ajoute une habitude persistante d'Hollywood de faire jouer des personnages transgenres par des acteur.ice.s cisgenres, occasionnant de fait une confusion délétère entre transidentité et travestissement<sup>679</sup> : ainsi le portrait qui est dressé de Max Sweeney, incarné par Daniela Sea affublée d'une moustache postiche, dans *The L Word* est à la fois maladroit et peu convaincant. Ce n'est qu'à la fin de la décennie qu'on voit timidement apparaître de nouvelles représentations plus empathiques de la transidentité. Ainsi *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019) inclut le personnage de Sophia Burset (Laverne Cox) dès sa première saison en 2013. En 2014, la série *Transparent* (Amazon Prime Video, 2014-2019), développée par Joey Soloway, rencontre un succès critique pour son portrait de Maura Pfefferman (Jeffrey Tambor), une femme transgenre entamant sa transition à 70 ans<sup>680</sup>. Selon les chiffres rapportés par GLAAD, là où dans les années 2000 et au début des années 2010, la télévision ne comptait que de très rares personnages transgenres, représentant moins de 2% des personnages LGBTQ les meilleures années, ils constituent 4% des personnages LGBTQ en 2016-2017<sup>681</sup>, 5% en 2017-2018<sup>682</sup>, 6% en 2018-2019<sup>683</sup>, et 8% en 2019-2020<sup>684</sup>. Bien que ces avancées soient timides, elles augurent tout de même d'une plus grande prise en compte des identités transgenres et non-binaires – comptabilisées par GLAAD à partir de 2018 – par la télévision américaine. On peut notamment mentionner le personnage de Noah (Elliot Fletcher), un jeune adolescent transgenre, qui apparaît en 2016 dans la série *Faking It* (MTV, 2014-2016), ou encore Nia Nal (Nicole Maines) qui figure au casting de la série *Supergirl* (CBS, The CW, 2015-) à partir de

---

que jusqu'en 2015 au moins, on compte une poignée de personnages transgenre au maximum, soit entre 0% et 3%, toutes chaînes confondues, avec plusieurs années qui ne comptent pas un seul personnage transgenre.

<sup>678</sup> « Girls' Night Out », S04E02, *Ally McBeal*, FOX, première diffusion le 30 octobre 2000.

<sup>679</sup> « The New Guard », *Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020.

<sup>680</sup> La série rencontre néanmoins un certain nombre de critiques puisqu'elle choisit de faire jouer le personnage de Maura par un homme cisgenre, qui sera ensuite accusé d'harcèlement et agressions sexuelles sur le plateau par d'autres actrices transgenres de la série.

<sup>681</sup> « Where We Are On TV: '16-'17 », GLAAD [En ligne], consulté le 12 mai 2020, p. 26. URL : [https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2016-2017.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf).

<sup>682</sup> « Where We Are On TV: '17-'18 », GLAAD [En ligne], consulté le 12 mai 2020, p. 26. URL : [https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2017-2018.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf).

<sup>683</sup> « Where We Are On TV: 2018-2019 », *op. cit.*

<sup>684</sup> « Where We Are On TV: 2019-2020 », GLAAD [En ligne], consulté le 12 mai 2020, p. 28. URL : <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>.

2018. C'est aussi en 2018 que la série *Pose* (FX, 2018-2021) installe à la télévision le plus imposant casting LGBTQ de l'histoire de la télévision<sup>685</sup>, en faisant notamment interpréter les cinq rôles principaux, toutes des femmes transgenres (Blanca Rodriguez-Evangelista, Angel Evangelista, Elektra Wintour, Lulu Ferocity et Candy Johnson-Ferocity) par cinq actrices transgenres, respectivement : MJ Rodriguez, Indya Moore, Dominique Jackson, Hailie Sahar et Angelica Ross. Le casting de la nouvelle saison de *Tales of the City* (Netflix, 2019) est aussi particulièrement divers, avec le personnage de Jake Rodriguez (Garcia), jeune homme trans en proie à une redéfinition de sa sexualité, et Anna Madrigal (Olympia Dukakis/Jen Richards), la matriarche nonagénaire du 28 Barbary Lane où vit l'ensemble des personnages de la série.

La dernière évolution significative dans les représentations LGBTQ à la télévision concerne la diversité raciale des personnages qui y sont dépeints. Comme le rapportent Becker ou Gross, les personnages gays mis en scène à la télévision dans les années 1990 sont pour une majorité écrasante blancs<sup>686</sup>, de classe moyenne, urbains<sup>687</sup>. On peut ajouter à cette description qu'ils sont tous, à ma connaissance, valides. Le relevé statistique que Becker opère entre l'automne 1992 et le printemps 1999 montre que sur les 71 personnages récurrents lesbiens, gays et bisexuels qui peuplent les séries de prime time sur les grandes chaînes, 82% sont blancs, 10% sont latino, 7% sont afro-américain.e.s et 1% seulement sont asiatiques<sup>688</sup>, soit 18% de personnages racisés sur la décennie 1990-1999. À partir de la saison 2005-2006, les chiffres établis par GLAAD permettent d'étudier la diversité de la représentation à la télévision, personnages hétérosexuels et LGBTQ confondus. Dans les premières années du relevé, le pourcentage de personnages racisés réguliers oscille autour de 22%. À plusieurs reprises, les rapports établis par GLAAD déplorent le manque d'inclusivité des chaînes. C'est le cas notamment du rapport qui concerne la saison 2009-2010, qui constate que l'inclusion de personnes racisées semble encore représenter un défi pour les chaînes<sup>689</sup>.

---

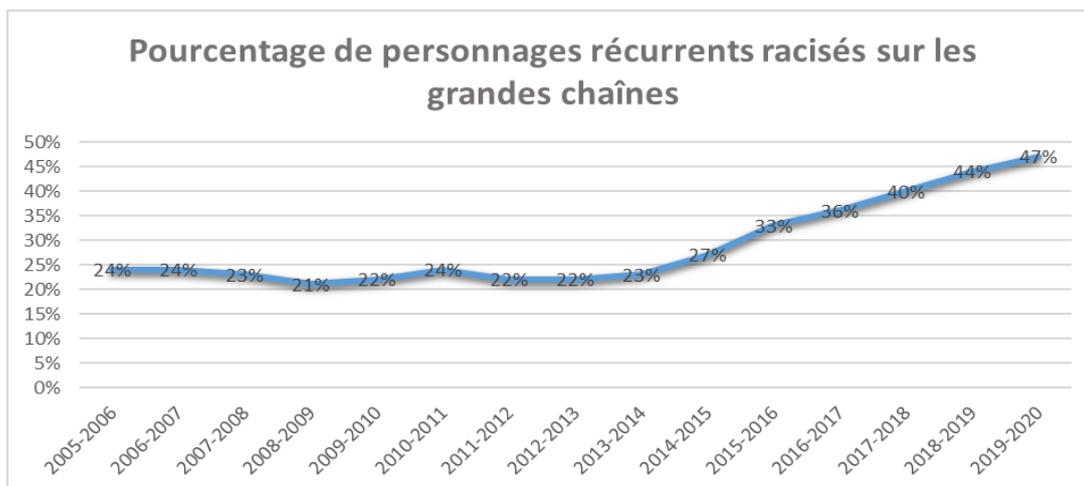
<sup>685</sup> GOLDBERG, Lesley, « Ryan Murphy Makes History With Largest Cast of Transgender Actors for FX's 'Pose' », *The Hollywood Reporter* [En ligne], mis en ligne le 25 octobre 2017, consulté le 27 avril 2020. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/ryan-murphy-makes-history-largest-cast-transgender-actors-fxs-pose-1051877>.

<sup>686</sup> Voir aussi GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., p. 256.

<sup>687</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 180.

<sup>688</sup> *Ibid.*

<sup>689</sup> « Where We Are on TV: GLAAD's 14<sup>th</sup> Annual Diversity Study Previews the 2009-2010 Primetime Television Season », GLAAD [En ligne], consulté le 27 avril 2020, URL : <https://www.glaad.org/sites/default/files/whereweareontv2009-2010.pdf>, pp. 3-4.



26. Pourcentage de personnages récurrents racisés sur les networks.

Si le pourcentage de personnages racisés augmente sensiblement à partir de 2014-2015, il reste proportionnellement plus faible pour les personnages LGBTQ. Ainsi le rapport établi pour la saison 2017-2018 dénonce le manque de diversité parmi les personnages LGBTQ, blancs à 77%<sup>690</sup>. La saison 2018-2019 enregistre pour la première fois un plus grand nombre de personnages LGBTQ de couleur que de personnages LGBTQ blancs<sup>691</sup>. Ainsi sur les 120 personnages LGBTQ récurrents que comptent les grandes chaînes, 52% sont des personnes racisées. Cela correspond à une augmentation de deux points par rapport à l'année précédente<sup>692</sup>. Sur les chaînes du câble, la progression est un peu moindre, avec 48% de personnes racisées parmi les 215 personnages LGBTQ représentés. Elle est encore inférieure sur les plateformes de streaming, avec 41% de personnes racisées parmi les 153 personnages LGBTQ, une chute de 7 points par rapport à l'année précédente<sup>693</sup>. Parmi les séries introduisant des castings plus divers ces dernières décennies, on peut notamment mentionner *Black-ish* (ABC, 2014-), *Orange Is the New Black*, *How to Get Away with Murder*, toutes diffusées pour la première fois en 2014.

Le rapport de 2019 établi par GLAAD indique également une évolution des représentations de personnages LGBTQ non-valides. Si l'organisation ne fournit pas de statistiques précises à ce sujet pour les grandes chaînes, rapportant une augmentation globale des personnages non-valides à la télévision, elle en fournit pour les chaînes du câble. Ainsi, sur le câble, 5% des personnages LGBTQ apparaissant dans des rôles récurrents sont non-valides, une évolution significative par rapport à l'année précédente qui en comptait moitié moins. Le rapport cite par exemple Blanca, Pray Tell (Billy Porter), Ricky (Dyllon Burnside) et Candy (Angelica Ross) de la série *Pose*, tous séropositifs – que GLAAD classe

<sup>690</sup> « Where We Are on TV: '17-'18 », *op. cit.*

<sup>691</sup> « Where We Are on TV: 2018-2019 », *op. cit.*

<sup>692</sup> « Where We Are on TV: 2019-2020 », *op. cit.*, p. 16.

<sup>693</sup> *Ibid.*

parmi les personnages « non-valides<sup>694</sup> ». Pour des représentations de personnages en situation de handicap, on peut citer notamment la série *Special* (Netflix, 2019-), qui met en scène un jeune homme gay atteint de paralysie cérébrale. Il fait partie des 4% de personnages LGBTQ non-valides recensés par GLAAD sur les chaînes de streaming.

Plusieurs de ces séries prennent par ailleurs leurs distances avec le mécanisme narratif classique du coming out, pour proposer des récits qui relatent non plus l'expérience de l'adversité face au regard hétéronormatif, mais l'expérience d'une vie *queer*. Dans son article « Epistemology of the Console » (2001), Lynne Joyrich explique qu'en 1997, pour beaucoup de commentateurs, critiques, et spectateurs, *Ellen* augure d'un changement de la manière dont la sexualité est représentée à la télévision américaine<sup>695</sup>. Peut-on voir, de la même manière, l'avènement d'un nouveau régime de représentations dans la multiplication des personnages LGBTQ à la télévision à partir des années 2000 ? Assiste-t-on alors, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, à une diminution voire à une disparition des coming out à la télévision au profit d'autres récits ?

### III. 2. La disparition du coming out au profit d'autres récits ?

Dès la première moitié des années 2000, avec la multiplication des personnages LGBT sur le petit écran, et le développement de séries telles que *Queer as Folk* ou *The L Word*, qui plongent le spectateur en immersion dans un monde où la norme n'est plus l'hétérosexualité mais l'homosexualité, on pourrait s'attendre à voir disparaître les intrigues de coming out.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage *The Tolerance Trap* (Walters, 2014), intitulé « Coming Out Is So Last Year<sup>696</sup> », s'intéresse à l'hypothétique disparition du coming out dans une Amérique post-gay. Suzanna Danuta Walters avance que la production télévisuelle a, du moins en partie, dépassé l'intrigue du coming out<sup>697</sup>. Elle s'appuie pour cela sur la transition qui s'est opérée entre *Ellen* et des séries plus contemporaines telles que *Modern Family* (ABC, 2009-2020), *Glee* (FOX, 2009-2015), *Happy Endings* ou *True Blood*, dans lesquelles, dit-elle, le spectateur sait d'emblée que les personnages sont gays. Avant les années 2010, déjà, apparaissent à la télévision des personnages certes secondaires mais immédiatement présentés comme gays, sans que leur identité ne soit jamais problématisée. Au

---

<sup>694</sup> « Where We Are on TV: 2019-2020 », *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>695</sup> JOYRICH, Lynne, « Epistemology of the Console », dans DAVIS et NEEDHAM, *Queer TV, op. cit.*, p. 15. Cet argument est également abordé par DOW, « *Ellen, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility* », *art. cit.*, p. 124.

<sup>696</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.* chapitre 4 « Coming Out Is So Last Year », pp. 36-62.

<sup>697</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

tournant de la décennie, le personnage emblématique de ce point de vue est le meilleur ami gay<sup>698</sup> de l'héroïne hétérosexuelle, comme dans *Sex and the City*, avec les personnages de Stanford Blatch (Willie Garson) et Anthony Marantino (Mario Cantone), respectivement meilleurs amis de Carrie et de Charlotte (Kristin Davis).

Au-delà de ce trope, des personnages centraux ouvertement LGBTQ peuplent progressivement les écrans. Les castings choraux de certaines séries du câble – *Queer as Folk*, *The L Word*, *Noah's Arc*, ou *Looking* (HBO, 2014-2015) – facilitent la diversification des personnages et l'apparition de protagonistes LGBTQ. Les *networks* abordent elles-aussi des questions qui vont au-delà du coming out et s'intéressent à la vie de personnages ou de couples homosexuels. On peut ainsi évoquer les couples formés par Mitchell (Jesse Tyler Ferguson) et Cameron (Eric Stonestreet) dans *Modern Family*, ou Bob (Tuc Watkins) et Lee (Kevin Rahm) dans *Desperate Housewives*. La série *The New Normal* (NBC, 2012-2013) met en scène un couple d'hommes faisant appel à une mère porteuse, et dont le titre même souligne l'absence de problématisation – réelle ou fantasmée – de l'orientation sexuelle et de la paternité « gay » mais aussi de la GPA. On compte aussi nombre de personnages ouvertement LGBTQ dans des séries chorales : Cyrus Been (Jeff Perry) dans *Scandal*, une partie du casting de *Orange Is the New Black*<sup>699</sup>, Connor Walsh (Jack Falahee) dans *How to Get Away with Murder*, ou encore Denise (Lena Waithe) dans *Master of None* (Netflix, 2015-2021). Ces séries proposent alors des intrigues qui s'intéressent à la vie amoureuse, amicale, professionnelle ou familiale des personnages, sans que la question de leur orientation sexuelle ne soit nécessairement abordée frontalement. Ces personnages que Becker appelle des « personnages post-placard » (« post-closet characters »), présentés comme ouvertement LGBTQ, ne rencontrent pas de problème lié à leur orientation sexuelle<sup>700</sup>. Ceux-ci semblent indiquer que la télévision a effectivement dépassé l'intrigue du placard sur laquelle elle reposait massivement – eu égard aux représentations LGBTQ – à la fin des années 1990.

Un indice supplémentaire de cette évolution pourrait également être trouvé dans les *reboot* de séries télévisées des années 1980 et 1990 qui ont vu le jour ces dix dernières années. Le terme *reboot*, littéralement « redémarrage », ou *remake*, « refaire », renvoie à une nouvelle version d'une série

---

<sup>698</sup> Au sujet de l'émergence du « meilleur ami gay » dans la culture populaire voir HOFFMAN, Russell, « Friendship Trouble: An Examination of the Gay Best Friend in American Consumer Culture », *gnovis : a journal of communication, culture and technology* [En ligne], vol. 12, 21 novembre 2011, consulté le 30 avril 2020. URL : <http://gnovisjournal.org/2011/11/21/russell-hoffman-journal/>. Pour une réflexion sur la « marchandisation » de l'identité homosexuelle qu'entraîne le trope, voir : KHAMIS, Susie, et LAMBERT Anthony, « Effeminacy and Expertise, Excess and Equality: Gay Best Friends as Consumers and Commodities in Contemporary Television », dans HULME, Alison (dir.), *Consumerism on TV: Popular Media from the 1950s to the Present*, Londres ; New York : Routledge, 2016, pp. 109-126.

<sup>699</sup> Citons aussi Carrie « Big Boo » Black (Lea DeLaria), Alex Vause (Laura Prepon), Suzanne « Crazy Eyes » Warren (Uzo Aduba), Nicole « Nicky » Nichols (Natasha Lyonne) ou Poussey Washinton (Samira Wiley).

<sup>700</sup> BECKER, « Post-Closet Television », *art. cit.*

télévisées, d'un film ou d'un jeu vidéo<sup>701</sup>. Dans un article étudiant la spécificité des *reboot* à la télévision<sup>702</sup>, Mehdi Achouche remarque qu'un nombre croissant de *remakes* télévisuels voient le jour à partir du début des années 2000. Dans l'optique d'étudier s'il existe – ou non – une différence entre les représentations plus contemporaines et celles des années 1990/2000, je choisis néanmoins de porter ici mon attention sur les remakes produits à partir des années 2010. Le *reboot* de *Dynasty*, diffusé sur The CW à partir de 2017, fait disparaître le placard et le coming out pourtant centraux au *soap* des années 1980. Le personnage de Steven Carrington (James Mackay) n'est plus un homme perdu, tenu d'avouer, puis de réprimer, son homosexualité. Il est désormais ouvertement gay, et ne subit plus le joug de son père Blake Carrington (Grant Show) : c'est pour cette raison que je préfère à *loveremake* le terme de *reboot*, que Mehdi Achouche définit comme une « remise à zéro », rappelant l'origine informatique du mot<sup>703</sup>. Dans *Dynasty*, l'homophobie du père est « remise à zéro », abandonnée comme marqueur de la personnalité du patriarce. C'est cet abandon qui permet à Steven d'être ouvertement gay. Cette « remise à zéro » des personnages n'est cependant pas une remise à zéro de la mémoire des spectateur.ice.s : ainsi les plus âgé.e.s – ou les plus féru.e.s de culture télévisuelle – se souviendront du traitement de l'homosexualité dans la série originale et y liront peut-être le signe d'une évolution des mentalités significative<sup>704</sup>. Dans cette nouvelle itération, Blake voit en l'orientation de son fils une opportunité économique : elle permet au magnat du pétrole d'afficher son ouverture d'esprit et ainsi de séduire une clientèle progressiste, dans un clin d'œil réflexif aux stratégies employées par la télévision elle-même. Conformément aux règles du *reboot*, le conflit qui oppose Steve et Blake n'est pas pour autant résolu. En effet, comme le souligne Thomas Leitch, le *remake* est soumis à l'impératif de fournir aux spectateur.ice.s une intrigue qui soit similaire, bien que différente, à celle proposée par la série source<sup>705</sup>. Si les deux hommes continuent à s'opposer, comme

---

<sup>701</sup> Sur la différence entre « reboot » et « remake » à la télévision voir : ACHOUCHE, Mehdi, « TV Remakes, Revivals, Updates and Continuations: Making Sense of the Reboot on Television » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, Donna et MANIEZ, Claire (dir.), *Remake, Genre and Gender in English-Speaking Films and TV Series, Représentations*, revue du CEMRA, Université de Grenoble, janvier 2017, p. 67. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/4-achouche.pdf>. Consulté le 20 mai 2020.

<sup>702</sup> ACHOUCHE, « TV Remakes, Revivals, Updates and Continuation », *art. cit.*, p. 60.

<sup>703</sup> ACHOUCHE, Mehdi, « Le « reboot », hyper-remake contemporain » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, Donna et MANIEZ, Claire (dir.), *Bis Repetita Placent ? Remake et technologie dans le cinéma et les séries télévisées anglophones*, Revue du CEMRA, Université de de Grenoble, décembre 2015, p. 22. Disponible en ligne à l'adresse suivante : [https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/3-achouche\\_le\\_reboot\\_hyper\\_remake\\_def.pdf](https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/3-achouche_le_reboot_hyper_remake_def.pdf). Consulté le 20 mai 2015.

<sup>704</sup> Si je soulève ici ce point, c'est qu'il m'est apparu dans une conversation au sujet de ce *reboot* avec des ami.e.s – opposant ceux et celles qui voyaient la série pour la première fois, et ceux et celles qui avaient connaissance de la série originale. Pour les premier.e.s, le traitement de la sexualité de Steven avait une saillance particulière. Les second.e.s n'en faisaient que peu de cas.

<sup>705</sup> « [T]he audience for remakes does not expect to find out anything new in this sense: they want the same story again, though not exactly the same », LEITCH, Thomas, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake », dans FOREST, Jennifer, KOOS, Leonard R. (dir.), *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*,

c'était le cas dans la série originale, ce n'est plus du fait de l'orientation sexuelle de Steven, mais de leurs opinions politiques divergentes sur les questions environnementales. L'effacement diégétique du coming out dans le *reboot* révèle alors des transformations – qu'elles soient réelles ou fantasmées – du contexte social, politique et culturel, par rapport au contexte de la série source et l'« ancienne » Amérique intolérante<sup>706</sup> qu'elle représentait. Le déplacement du conflit – de l'homosexualité à l'environnement – participe d'une représentation d'une Amérique post-gay, dans laquelle l'homosexualité ne peut plus constituer un problème ni une entrave à la relation d'un père et d'un fils. L'acteur qui joue Blake Carrington dans ce nouveau *reboot* souligne d'ailleurs que le nouveau Blake « ne pouvait pas être aussi homophobe que l'ancien Blake » (« Blake can't be homophobic the same way [the original Blake was] »). S'il ne précise pas les raisons d'une telle impossibilité, on comprend néanmoins aisément qu'elles procèdent d'une vision d'une Amérique plus progressive, tolérante, dans laquelle l'homophobie d'un personnage ne serait pas réaliste ou acceptable<sup>707</sup>.

Si ces premières observations semblent corroborer la thèse d'une disparition progressive du coming out à la télévision à partir du milieu des années 2000, notre décompte des arcs narratifs de coming out à la télévision révèle une tout autre réalité. Si les premiers coming out d'envergure sont diffusés au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle (*Ellen*, *Dawson's Creek*, *ER*, *Six Feet Under*), la tendance ne semble pas ralentir dans la seconde moitié des années 2000. Bien au contraire, elle s'intensifie, notamment dans les *teen drama*, dont aucune ne semble pouvoir déroger à l'arc de coming out pour un de ses personnages principaux ou secondaires : en 2005, Anna Taggaro (Daniella Alonso) révèle son homosexualité dans *One Tree Hill* (*Les Frères Scott*, The WB, 2003-2006, The CW, 2006-2012). La révélation de l'homosexualité de Calvin Owens le force à abandonner sa fraternité dans *Greek* en 2007. En 2008, dans *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012), Eric Van der Woodsen (Connor Paolo) est forcé d'admettre qu'il entretient une liaison avec un étudiant du lycée, et révèle ainsi son homosexualité à ses camarades et à ses parents<sup>708</sup>. De manière intéressante, la série, adaptée d'une série de romans de Cecily Von Ziegesar<sup>709</sup>, fait le choix de remplacer la sexualité *queer* de Chuck Bass (dans les romans, Chuck entretient des relations avec des hommes et des femmes sans que sa sexualité soit présentée comme problématique aux yeux des autres personnages) par une intrigue de coming out classique en la personne d'Eric, un préadolescent qui, dans les romans, est hétérosexuel. En 2010, ABC Family

---

Albany : State University of New York Press, 2002, p. 44, rapporté dans ACHOUCHE, « TV Remakes, Revivals, Updates and Continuation », *art. cit.*, p. 62.

<sup>706</sup> Au sujet de ce que disent les *reboots* du contexte politique et social dans lequel ils sont produits, voir notamment LAVIGNE, Carlen, *Remake Television. Reboot, Re-use, Recycle*, Lanham, Md, Lexington Books, 2014.

<sup>707</sup> REILLY, Kaitlin, « The New *Dynasty* Is Slashing Its Racist & Homophobic Roots », *Refinery 29* [En ligne], mis en ligne le 3 août 2017, consulté le 04 mai 2020. URL : <https://www.refinery29.com/en-us/2017/08/166364/dynasty-cw-reboot-gay-character>.

<sup>708</sup> « All About my Brother », S01E16, *Gossip Girl*, The CW, première diffusion le 5 mai 2008.

<sup>709</sup> VON ZIEGESAR, Cecily, *Gossip Girl*, New York ; Boston : Little Brown and Company, 2002.

présente *Pretty Little Liars* (ABC Family, Freeform, 2010-2017), autre succès d'audience dont la première saison suit, entre autres secrets et révélations, le processus de coming out d'Emily Fields (Shay Mitchell). La même année, la série *90210* (*90210 Beverly Hills : Nouvelle Génération*, The CW, 2008-2013) repousse les limites de la représentation amorcée dans la série mère, *Beverly Hills, 90210* (FOX, 1990-2000). Dans un épisode diffusé en 1992 et intitulé « A Competitive Edge » (S03E09), *Beverly Hills, 90210* faisait métaphoriquement allusion au coming out du personnage de Kyle (David Lascher), jeune lycéen, tout en déplaçant la suspicion de l'homosexualité vers une suspicion de prise de drogues. Au terme de l'épisode, Kyle confessait avoir eu recours à des stéroïdes pour augmenter ses aptitudes sportives. Il reprenait dans son aveu une formule souvent associée au coming out, « je ne peux plus vivre dans le mensonge » (« I can't keep living a lie »), qui amène Stephen Tropiano à y voir une mise en scène métaphorique du coming out. L'allusion est cependant si discrète qu'il est probable que nombre de spectateur.rice.s ne l'aient pas saisie. En 2010 néanmoins, le *reboot*, *90210*, mène cette fois-ci à son terme et sans passer par la métaphore le coming out de Teddy Montgomery (Trevor Donovan), l'un des lycéens du casting. Ces exemples révèlent la poursuite dans les années 2010 d'une tendance déjà amorcée timidement au début des années 2000 et évoquée plus haut : le déplacement du coming out vers un public plus jeune (je réfère ici à la fois à l'âge du personnage qui effectue le coming out et à l'âge présumé des spectateur.ice.s de ces séries destinées à des adolescent.e.s et jeunes adultes). L'année 2010, qui compte le plus grand nombre de personnages adolescents LGBTQ jamais enregistré jusqu'alors, marque ainsi une année charnière pour la représentation des adolescents *queer* à la télévision<sup>710</sup>. Dès janvier 2011, un article d'*Entertainment Weekly* souligne :

(...) gay characters have gone from one time guest stars, whispered tragedies, and silly sidekicks to not just an accepted but an expected part of teen-centric television<sup>711</sup>.

Ces évolutions de la représentation illustrent par ailleurs des évolutions bien réelles des pratiques, qui voient l'âge moyen du coming out reculer à la fin des années 1990. Ainsi, si dans les années 1980 le premier coming out était situé entre dix-neuf et vingt-trois ans, il était désormais effectué entre quatorze et quinze ans en moyenne en 1999<sup>712</sup>. Les coming out de personnages adultes se font alors plus rares, même si on en compte quelques exemples entre 2005 et 2010, par exemple celui de Callie Torres (Sara Ramirez) dans la série *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-).

---

<sup>710</sup> SARKISSIAN, Raffi, « Queering TV Conventions: LGBTQ Narratives on *Glee* », PULLEN, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Cultures*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014, p. 145.

<sup>711</sup> ARMSTRONG, Jennifer, « Special Report: Gay Teens on TV, Oh No They Didn't », *Entertainment Weekly*, 28 janvier 2011, rapporté dans MONAGHAN, Whitney, « *Glee*: coming out on U.S. teen television », *art. cit.*, p. 1.

<sup>712</sup> Voir WALKER, Tim, « School's Out », *Teaching Tolerance*, vol. 21, 2002, <https://www.tolerance.org>, rapporté dans GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, p. 94.

Malgré l'affirmation de Walters en 2014, les coming out ne disparaissent toujours pas des écrans dans la décennie 2010. Pour la période 2010-2022, j'ai ainsi pu recenser près de quatre-vingt séries – toutes chaînes confondues – qui travaillent le coming out d'au moins un personnage secondaire ou principal. Alors que la décennie précédente avait beaucoup abordé le coming out de personnages adolescents ou de jeunes adultes, on trouve à nouveau, dans des séries dramatiques comme dans des séries comiques, sur les grandes chaînes comme sur le câble, des coming out de personnages adultes – voire seniors – à partir des années 2010. J'ai déjà cité les coming out de Crickett dans *Hart of Dixie*, et de Sol et Robert dans *Grace and Frankie*. Inversement, la décennie 2010 poursuit également la tendance amorcée dans les années 2000 en proposant des coming out de personnages de plus en plus jeunes : coming out gay de Jude (Hayden Byerly), 13 ans, dans *The Fosters*<sup>713</sup> (ABC Family/Freeform, 2013-2018) en 2015, ou coming out transgenre de Sadie/Ben Marks (Isaiah Stannard), 11 ans, dans *Good Girls*<sup>714</sup> (NBC, 2018-2021) en 2019.

Si, comme l'affirmait Walters, nombre de séries présentent effectivement des personnages dont on sait, dès le début, qu'ils sont gays, il semble pour autant précipité d'y voir le signe d'un « dépassement de l'intrigue du placard<sup>715</sup> ». Même les séries citées par Walters comme des exemples de séries post-placard continuent ainsi, au contraire, à travailler le thème du coming out : la série *True Blood*, par exemple repose sur un déplacement des identités placardisées, de sorte que les vampires « sortent du cercueil » pour demander des droits, dans un jeu évident sur la métaphore de la sortie du placard<sup>716</sup>. De la même manière, la série *Glee*, également citée par Walters, dénombre pas moins de 5 coming out au long de ses 6 saisons, rendant l'affirmation de Walters très discutable, et ce même si l'on peut concéder à Walters que certains des personnages de la série sont présentés comme ouvertement LGBTQ dès leur première apparition à l'écran – c'est le cas notamment de Blaine Anderson (Darren Criss).

Si l'on voit effectivement apparaître à l'écran de plus en plus de personnages ouvertement LGBTQ, ceux-ci restent néanmoins régulièrement soumis à l'exercice du coming out. Il s'agit alors pour les séries de manifester des espaces dans lequel le personnage, bien qu'ouvertement LGBTQ, est encore placardisé, comme c'était le cas de Jack et de sa mère dans *Will & Grace* : dans la série *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), Marc St. James (Michael Urie), connu de tous ses collègues comme étant gay, doit par exemple lui aussi faire son coming out à sa mère, très conservatrice, à qui il n'a jamais avoué son homosexualité<sup>717</sup>. De la même manière, dans la série *Happy Endings*, alors que le personnage de Max

---

<sup>713</sup> « More than Words », S03E04, *The Fosters*, ABC Family, première diffusion le 29 juin 2015.

<sup>714</sup> « Thelma and Louise », S02E08, *Good Girls*, NBC, première diffusion le 21 avril 2019.

<sup>715</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit. chapitre 4, « Coming Out Is So Last Year », pp. 37-38

<sup>716</sup> MAROLLEAU, Emilie, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit. , p. 67.

<sup>717</sup> « Don't Ask, Don't Tell », S01E18, *Ugly Betty*, ABC, première diffusion le 22 mars 2007.

Blum (Adam Pally) est présenté au public comme ouvertement gay dans le pilote, on apprend finalement qu'il n'a jamais révélé son homosexualité à ses parents, un secret qui légitime l'arc de coming out développé dans l'épisode 4<sup>718</sup>. La série peut également choisir d'opérer un retour rétrospectif – comme pour Will dans *Will & Grace* – sur le moment du coming out. La série *Master of None* choisit par exemple de déroger à sa formule et à sa temporalité habituelle pour se consacrer, le temps d'un épisode, au personnage de Denise, la meilleure amie noire et ouvertement lesbienne du personnage principal, dans une série d'analepses qui donnent à voir son coming out à sa famille<sup>719</sup>.

Par ailleurs, il reste fréquent que des séries présentant un ou plusieurs personnages ouvertement LGBTQ développent tout de même une intrigue du coming out pour un autre personnage qui, lui, peine à accepter son homosexualité. Dans les séries homosociales du début des années 2000, on trouve toujours, malgré une grande majorité de personnages post-placard, des intrigues de coming-out. Dans la série *Noah's Arc*, par exemple, les quatre personnages principaux sont ouvertement gays dès le pilote de la série : ils constituent tous des exemples précoces (mais toujours rares aujourd'hui) de personnages post-placard racisés, contrevenant au passage au stéréotype d'une plus grande homophobie au sein de la communauté afro-américaine. La série introduit néanmoins dans le premier épisode le personnage hétérosexuel de Wade (Jensen Atwood), duquel Noah (Darryl Stephens) tombe amoureux<sup>720</sup>, et qui tombera amoureux de lui en retour. Alors que les deux hommes entament une relation, Noah est déçu de découvrir, dans l'épisode quatre de la première saison<sup>721</sup>, que Wade n'a pas avoué à ses amis qu'ils formaient un couple, par peur de leur jugement. À la fin du même épisode, Wade entre dans le bar où se trouvent ses amis en tenant Noah par la main, dans une scène qui fonctionne comme un coming-out. Ses craintes s'avèrent alors infondées : ses amis accueillent la nouvelle avec joie. *The L Word* propose aussi au long de ses six saisons plusieurs intrigues de coming-out, et notamment celui de Dana, tennismen professionnelle, puis de Tasha, militaire. Dans *The L Word* comme dans *Noah's Arc*, c'est donc la sortie toute occasionnelle du microcosme homosocial dans lequel les personnages évoluent le plus souvent qui légitime l'utilisation de l'arc de coming-out. Dans d'autres séries, la différence entre personnages se voyant attribuer un arc de coming-out et personnages post-placard n'est étrangement jamais justifiée : c'est le cas de *Pretty Little Liars*, dans laquelle Samara (Claire Holt) est présentée comme ouvertement lesbienne. C'est un cas classique de ce que Becker appelle des personnages post-placard, puisqu'elle n'est jamais montrée comme rencontrant le moindre problème du fait de son orientation sexuelle. La série choisit tout de même de s'intéresser au processus du coming out à travers le personnage d'Emily, malmenée par un corbeau

---

<sup>718</sup> « Mein Coming Out », S01E04, *Happy Endings*, ABC, première diffusion le 20 avril 2011.

<sup>719</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>720</sup> « My One Temptation », S01E01, *Noah's Arc*, Logo, première diffusion le 19 octobre 2005.

<sup>721</sup> « Don't Make Me Over », S01E04, *Noah's Arc*, Logo, première diffusion le 2 novembre 2005.

qui la fait chanter, menaçant de révéler son homosexualité au grand jour. La série crée alors un régime contradictoire, dans lequel l'homosexualité pose parfois problème (Emily) et parfois pas du tout (Samara) sans que cette contradiction ne soit jamais abordée dans la narration.

Enfin, si le coming out disparaît de certains *reboots*, comme dans *Dynasty*, d'autres choisissent au contraire d'introduire des intrigues de coming out là où la série originale n'en proposait pas. Ainsi, la nouvelle version de la sitcom *One Day at a Time* met en scène le coming out de la jeune Elena dans la première saison, là où la série originale, diffusée sur CBS en 1975 et 1984, ne comportait aucun personnage LGBTQ. De même, la série *The Chilling Adventures of Sabrina (Les Nouvelles Aventures de Sabrina, Netflix, 2018-2020)*, *reboot* de la série *Sabrina the Teenage Witch (Sabrina, l'apprentie sorcière)* diffusé entre 1996 et 2003 sur ABC, inclut le coming out transgenre de Theo<sup>722</sup>, alors que la série originale ne comptait pas une seule intrigue LGBTQ durant ses sept saisons.

L'augmentation des coming out dans les séries s'explique en partie par l'augmentation de la représentation LGBTQ à la télévision plus généralement. Il est difficile de déterminer – étant donné l'immensité de la production américaine – la proportion exacte des scènes de coming out par rapport au nombre total de personnages LGBTQ à la télévision. Si je me suis efforcée de faire un relevé systématique des personnages pour qui l'intrigue de coming out est mobilisée, depuis *Ellen* jusqu'à nos jours, il n'est pas impossible que certaines intrigues m'aient échappé. Par ailleurs, la difficulté définitionnelle de ce qui constitue un coming out a pu m'amener à exclure certains arcs, considérés par d'autres comme des coming out. Ces éléments rendent donc toute tentative de traitement statistique hasardeuse, voire impossible. Il me semble néanmoins que le panorama que j'ai dressé jusqu'ici permet de remettre en cause la piste d'une disparition du coming out à la télévision américaine. Si d'autres mécanismes narratifs apparaissent ou plutôt gagnent du terrain, car il faut résister ici à une lecture trop linéaire de l'histoire des représentations<sup>723</sup> dans les années 2000 et *a fortiori* dans les années 2010, le coming out ne semble pas pour autant s'effacer au profit de ces représentations. Il reste l'un des modes de représentation privilégiés de l'expérience LGBTQ, de sorte que le site participatif *TV Tropes*, qui recense et catalogue les mécanismes narratifs les plus communs des fictions populaires, et notamment de la télévision, désigne encore à ce jour le coming out comme mécanisme narratif le plus fréquemment utilisé pour un personnage LGBTQ. Ainsi, la page « Coming Out Story » s'ouvre sur ces mots :

---

<sup>722</sup> « Chapter Twelve: The Epiphany », puis Théo apprend à son père qu'il est transgenre dans l'épisode « Chapter Fourteen: Lupercalia », S02E01 et S02E03, *The Chilling Adventures of Sabrina*, Netflix, première diffusion le 5 avril 2019.

<sup>723</sup> Ainsi si on a souligné l'appui de nombreuses séries des années 2010 sur des personnages ouvertement gays, ceux-ci ont toujours existé et précèdent la supposée évolution des mentalités qui expliquerait leur représentation dans les années 2010. On peut citer notamment le personnage de Matt Fielding, un des premiers personnages ouvertement gays, dans *Melrose Place*. Voir WALTERS, *All the Rage*, op. cit. pp. 65-66.

*The LGBT story trope. Used at least once for almost every LGBT character ever, but most often seen with lesbian or gay characters, due to the No Bisexuals trope and trans characters still being rare as well (as are asexual, pansexual, etc. characters<sup>724</sup>).*

Si notre étude s'intéresse en premier lieu aux séries télévisées en prise de vue réelle, la multiplication des coming out que je remarque dans mon corpus est également observable dans d'autres genres et médias. Ainsi, plusieurs séries d'animation récentes, pour adultes comme pour les plus jeunes, proposent des scènes de coming out pour des personnages LGBTQ<sup>725</sup>. Dans la première saison de *Big Mouth* (Netflix, 2017-), par exemple, la mère de Jessi (Jessi Klein) quitte son mari et fait son coming out à sa fille après que celle-ci a eu vent de rumeurs sur la liaison qu'elle entretenait avec la chantre de la synagogue. Dans la saison suivante, Jay (Jason Mantzoukas) fait son coming out bisexuel<sup>726</sup>, tandis que le jeune Matthew (Andrew Rannells), ouvertement gay au collège, fait son coming out à ses deux parents dans la saison 4<sup>727</sup>. Dans le dernier épisode de la troisième saison de *BoJack Horseman* (Netlifix, 2014-2020), le personnage de Todd (Aaron Paul) parle de sa difficulté à définir sa sexualité<sup>728</sup>. Il fait son coming out officiel en annonçant à BoJack (Will Arnett) qu'il est asexuel dans la saison suivante<sup>729</sup>.

Ainsi, malgré l'accroissement constant des personnages LGBTQ à la télévision et le développement d'intrigues post-placard pour une partie au moins de ces personnages, il me semble précipité de généraliser à l'ensemble de la télévision l'affirmation d'une « ère post-placard ». Au contraire, la persistance voire la prolifération des intrigues de coming out dans les années 2000 et 2010 indiquent que le trope reste opérant alors même que les affirmations de la récession du placard et d'une Amérique post-gay se multiplient. C'est ce paradoxe que nous entendons explorer dans la prochaine partie.

---

<sup>724</sup> « Coming-Out Story », *TV Tropes* [En ligne], consulté le 28 avril 2020. URL : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ComingOutStory>. Italiques dans le texte original.

<sup>725</sup> On peut citer notamment les séries *Steven Universe* (Cartoon Network, 2013-), *The Loud House (Bienvenue chez les Loud)*, Nickelodeon, 2016-), ou *Kipo and the Age of Wonderbeasts* (Netflix, 2020-) qui travaillent toutes la question du coming out à leur manière.

<sup>726</sup> « Rankings », S03E08, *Big Mouth*, Netflix, première diffusion le 4 octobre 2019.

<sup>727</sup> « The Funeral » et « What Are You Gonna Do? », S0408 et S04E10, *Big Mouth*, Netflix, première diffusion le 4 décembre 2020.

<sup>728</sup> « That Went Well », S03E12, *BoJack Horseman*, Netflix, première diffusion le 22 juillet 2016.

<sup>729</sup> « Hooray! Todd Episode! », S04E03, *BoJack Horseman*, Netflix, première diffusion le 8 septembre 2017.

## Partie 2 : Déjouer la caducité : le coming out comme concept vivant

Si l'homosexualité sort du placard télévisuel dans les années 1990, après une longue phase d'invisibilisation forcée, il semblerait pourtant que la télévision n'ait pas pour autant dépassé, à l'heure de l'écriture, l'ère de la sortie du placard. Ainsi, et ce malgré l'augmentation concomitante du nombre de personnages et d'intrigues dits post-placard, la télévision américaine recourt encore massivement à l'arc narratif du coming out pour mettre en scène et illustrer l'expérience LGBTQ. Elle crée de fait un régime de représentations contradictoire qui affirme à la fois que l'homosexualité ne pose plus problème dans une Amérique post-gay débarrassée de l'homophobie caractéristique du siècle précédent, et à la fois que la métaphore du placard – et donc de la dissimulation de l'homosexualité – reste opérante. On s'intéressera dans cette partie à la manière dont les intrigues de coming out contemporaines permettent à la télévision de maintenir ce paradoxe en tension. Comment le coming out télévisuel parvient-il à se renouveler, à évoluer, pour ne pas tomber en désuétude et réussir à réaffirmer sa pertinence et à justifier son utilisation ?



## Chapitre 3 : Modalités d'évolution des arcs de coming out dans les séries contemporaines

Dans une société qui accepte graduellement l'homosexualité et les revendications LGBTQ, les représentations du coming out ne peuvent rester inchangées. Dans les séries de la décennie 2000, et *a fortiori* 2010, dont on a dit qu'elles étaient perçues comme « post-gay », on retrouve alors le coming out transposé à de nouvelles ères sociales ou professionnelles, de nouvelles identités, ou de nouvelles démographies, qui constituent autant d'espaces d'exception, dans lesquels l'homosexualité peut encore aujourd'hui constituer un problème. Les représentations contemporaines du coming out dans une télévision qui serait donc post-gay, mais pas à proprement parler post-placard, sont nécessairement paradoxales. Pour régler cette contradiction interne, cette tension entre affirmation de la disparition de l'homophobie mais persistance du placard, la télévision adopte des stratégies qui permettent tout à la fois de légitimer le coming out et de montrer sa caducité dans la plupart des espaces qui constituent la société américaine.

### I. Le coming out : exercice caduc dans une Amérique post-gay ?

Si l'on recense encore nombre de coming out dans les séries diffusées de 2005 à 2020, certains viennent néanmoins paradoxalement soutenir et renforcer l'idée selon laquelle, dans l'Amérique contemporaine, l'homophobie aurait généralement disparu. Deux modalités majeures permettent à la télévision d'utiliser le mécanisme narratif du coming out tout en signifiant une Amérique post-placard : la mise à distance de potentielles résistances homophobes par l'humour, ou le traitement rétrospectif de l'homophobie comme vestige d'une ère révolue.

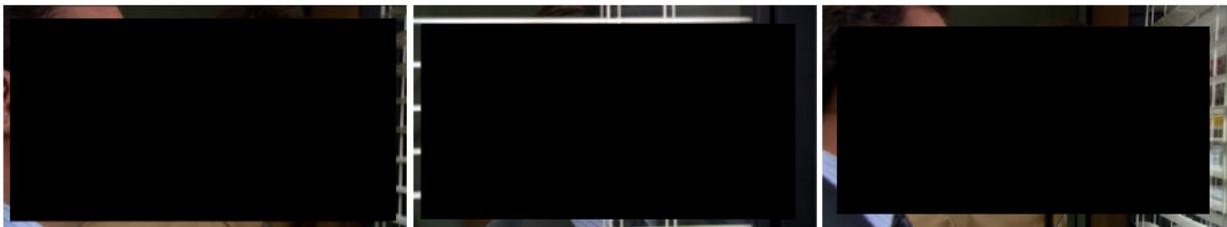
#### I. 1. Déplacement parodique

Ainsi par exemple, la parodie du coming out peut-elle être lue comme une manière de signifier que celui-ci est dépassé, caduque, qu'il n'est désormais plus nécessaire. La sitcom *The Office* (NBC, 2005-2013) consacre notamment en 2005 un épisode au coming out d'Oscar (Oscar Nunez), que le spectateur.rice sait gay depuis la saison précédente, mais dont le patron, Michael Scott (Steve Carell), ignore l'homosexualité.

La série appartient au genre de la sitcom, et se présente comme un documentaire parodique (« mockumentary »). Le documentaire parodique met en scène des personnages et événements fictifs qu'il présente sous la forme du documentaire, en adoptant les codes et les conventions formels<sup>730</sup> : dans *The Office*, cela prend notamment la forme d'apartés en face caméra dans lesquels les personnages commentent l'évènement que l'on a vu se dérouler quelques secondes plus tôt, d'une esthétique de caméra à l'épaule et de plans dynamiques, des regards caméras de la part des acteurs comme pour prendre les caméramans à partie, etc. Le genre est le plus fréquemment caractérisé par le regard réflexif qu'il offre sur les événements qu'il met en scène. Contrairement au documentaire, qui filme le monde réel, le documentaire parodique insiste sur sa propre fictionnalité pour offrir un commentaire sur un ou plusieurs aspects de la culture contemporaine<sup>731</sup>.

*The Office* prend pour objet une petite entreprise de papier dans la ville de Scranton en Pennsylvanie. L'épisode s'ouvre sur une conversation entre Toby (Paul Lieberstein), le responsable des ressources humaines, et Michael, le manager de l'entreprise. Toby réprimande Michael pour avoir traité Oscar de « pédé » (« faggot »). Alors que Michael se défend d'avoir pensé à mal, Toby lui apprend qu'Oscar est effectivement gay, et qu'il préférerait que cette information ne soit pas connue publiquement. Michael tient alors à présenter ses excuses à Oscar devant tous ses collègues réunis devant l'open office, dévoilant de fait l'homosexualité d'Oscar à tous les employés de l'entreprise.

L'attitude de Michael et de son assistant Dwight (Rainn Wilson) à l'égard d'Oscar est tournée en ridicule, de sorte que leur ignorance les fait apparaître comme les antagonistes. Dans la mise en scène, ce n'est plus Oscar qui est représenté dans le placard, mais Michael et Dwight, qui depuis un bureau plongé dans l'ombre – leur propre placard d'ignorance – observent leurs collègues en essayant de déceler lequel pourrait également se révéler gay<sup>732</sup>.



27. Michael et Dwight essayent de déceler qui est secrètement gay depuis le bureau de Michael.

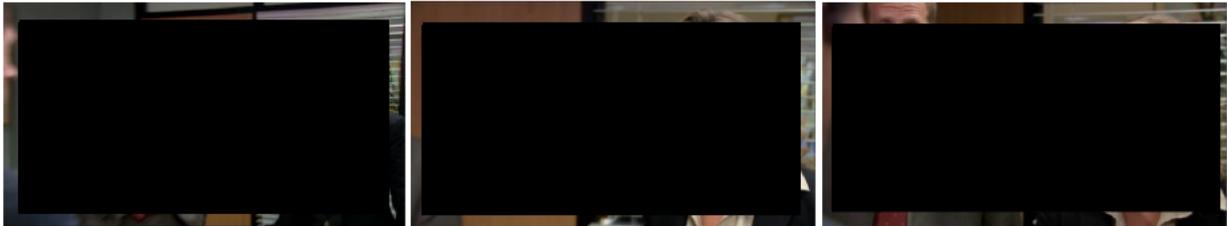
Le travail de la caméra indique subtilement les personnages qui font figure d'autorité sur la question, et discrédite ceux qui adoptent des postures homophobes ou ignorantes. Lorsque Jan (Melora Hardin), la cheffe de Michael, se rend dans son bureau pour lui faire la leçon, le champ-contrechamp qui

<sup>730</sup> ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig, *Faking It: Mock Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 2001, p. 2.

<sup>731</sup> *Ibid.* pp. 46-47.

<sup>732</sup> « Gay Witch Hunt », S03E01, *The Office*, NBC, première diffusion le 21 septembre 2006.

oppose leurs deux discours favorise Jan. La caméra zoome sur son visage et montre sa réaction aux propos incongrus de Michael. Les plans qui la représentent sont plus fixes que ceux qui montrent Michael, filmés à l'épaule, de sorte que les mots de Jan apparaissent comme le discours d'autorité, celui auquel le spectateur est invité à s'identifier. Par ailleurs, puisque la série adopte la forme du documentaire parodique, ce sont non seulement les réactions de Jan qui sont mises en avant, mais également celles du personnage invisible du cadreur, hors-champ, qui par ses zooms et choix de cadrages offre un commentaire sur la situation en train de se dérouler.



28. Jan réprimande Michael sur son attitude.

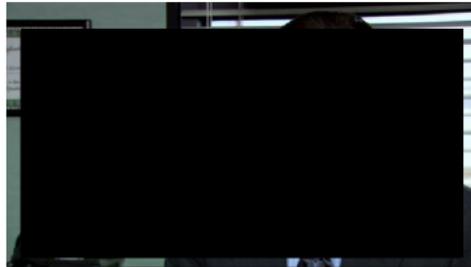
Le dialogue qui accompagne la scène réaffirme par ailleurs l'idée d'une Amérique contemporaine dans laquelle l'homosexualité ne constitue plus un problème<sup>733</sup> :

JAN : You know, it's amazing to me that in this day and age, you can be so obtuse about sexual orientation.  
 MICHAEL : I watch *The L Word*, okay?  
 JAN : Good. Good.  
 MICHAEL : I watch *Queer as \*\*\*\** so...  
 JAN : That's not what it's called.  
 TOBY : Okay, Michael, are you aware that you outed Oscar today?  
 MICHAEL : What? What does that even...  
 JAN : Coming out is a significant moment for a gay person. And they should be allowed to select the timing and manner of announcing it.  
 MICHAEL : Well, gay pride, right? Gay pride parade. It's not, like, gay shame festival.  
 TOBY : All right, now Oscar's feeling discriminated against by his co-workers, primarily Angela, and that's your fault.  
 MICHAEL : I think Angela might be gay. (*Jan se prend la tête dans les mains*) Could Oscar and Angela be having a gay affair?  
 JAN : No!  
 MICHAEL : Maybe. Is that what this is about?  
 JAN : No. No. It's not possible.  
 MICHAEL : Anything's possible.  
 (...)  
 JAN : Michael, your immaturity is extremely disappointing and may even lead to a lawsuit, which is the absolute last thing this company needs right now.  
 MICHAEL : Yes.  
 JAN : Do you understand?  
 MICHAEL : I know.

<sup>733</sup> *Ibid.*

L'épisode montre ensuite Michael en face caméra, conformément aux intermèdes d'entretien qui viennent fréquemment ponctuer les événements. Celui-ci commente l'échange :

MICHAEL : The company has made it my responsibility today to put an end to 100,000 years of being weirded out by gays.



29. Michael commente l'échange en face caméra.

L'ignorance de Michael est matérialisée par son apparente confusion sur le fonctionnement même de l'homosexualité (« Could Oscar and Angela be having a gay affair ? ») et par sa citation erronée du programme *Queer as Folk*. Le bip de censure qui recouvre le dernier terme révèle que Michael pense à tort que la série s'appelle *Queer as Fuck* – ambigüité sur laquelle le titre du programme joue par ailleurs délibérément. L'amalgame atteste à la fois des connaissances lacunaires de Michael sur le sujet de la culture *queer*, qu'il prétend bien connaître, et de son obsession pour la sexualité gay, manifestée plus tôt par les nombreuses références à la pornographie gay que fait Michael pour montrer son ouverture d'esprit. C'est l'ânerie du personnage, poussée à l'absurde ici, qui provoque le comique pour le public. Janet, quant à elle, représente la posture progressiste que le public est invité à adopter : elle s'étonne avec lui de la bêtise de Michael (« it's amazing to me that in this day and age, you can be so obtuse about sexual orientation »).

De fait, le coming out d'Oscar en lui-même est rapidement éliminé au profit d'une attention particulière portée sur ceux qui ne comprennent pas ou n'acceptent pas son homosexualité. Michael réunit tous les membres du bureau dans la salle de conférence et se lance dans l'une des diatribes dont il a le secret :

MICHAEL : Did you know that gay used to mean happy? When I was growing up, it meant lame. And now it means a man who makes love to other men. We're all homos... Homo sapiens. Gays aren't necessarily who you think they are, people. I mean, anybody can be gay. Businessmen, like antique dealers, or hairdressers or accountants... Oscar, why don't you take this opportunity to officially come out to everybody here however you want to do it? Go ahead. Stand up. I'm doing this for you.

OSCAR *se lève* : Yes, I'm gay. And I didn't plan on sharing that part of my life with you today, so, whatever. Can I sit down now?

À nouveau, Michael contrevient au bon usage énoncé plus tôt par Janet en forçant Oscar à faire son coming out à tous ses collègues. Il montre à nouveau son ignorance en égrenant des banalités et des

approximations sur l'homosexualité (« anybody can be gay », « we're all homos »). Après qu'Oscar se soit levé, à la demande de Michael, pour avouer son homosexualité, l'attention est à nouveau reportée sur Michael, qui continue sa tirade.

Alors que la série fait bel et bien recours au coming out, elle choisit rapidement de délaisser l'intrigue classique, qui aurait vu Oscar affirmer son homosexualité, pour se focaliser sur les réactions que celle-ci suscite sur les autres employés du bureau, qui constituent le ressort comique de l'épisode. Le recours à la parodie ne permet pas ici de s'intéresser en détail aux raisons qui poussent Oscar à cacher son homosexualité à ses collègues et à son employeur, ou au malaise provoqué par la découverte de l'homosexualité d'un proche ou d'un collègue, ici neutralisées par le comique. On pourrait pourtant s'interroger sur l'apparent inconfort ressenti par certains des personnages à l'annonce de l'homosexualité d'Oscar, soulevé par la réplique de Michael, qui joue sur l'ambivalence du terme *queer*, renvoyant au bizarre, (« The company has made it my responsibility today to put an end to 100,000 years of being weirded out by gays ») et matérialisé par l'obsession de Michael et Dwight à déceler et connaître la sexualité de tous les employés du bureau. La série fait néanmoins le choix de parodier ces inquiétudes de sorte qu'elles apparaissent infondées, absurdes, et sont cantonnées aux personnages les plus simplets du casting. L'exemple de *The Office* donne ainsi raison à Walters qui affirme qu'à la télévision :

Coming out is no longer treated with reverence and a kind of emotional saturation but instead has moved through our culture thoroughly enough to land on the barbed bed of satire and mockery. The gay character is no brave soul baring all for truth and self-knowledge, and coming out is sent up rather than cried over<sup>734</sup>.

Elle voit, dans ce déplacement vers la satire et la moquerie, une désacralisation du personnage gay et de son processus d'affirmation, qu'elle relie à l'idée d'une Amérique post-gay dans laquelle l'homosexualité n'est plus digne d'être problématisée.

## 1. 2. Déplacement temporel et/ou géographique

On pourrait opposer à Walters que de nombreuses séries problématisent encore le coming-out de manière à insister sur le courage et la bravoure de ceux qui l'effectuent. Néanmoins, parmi les séries qui s'attardent plus longuement sur ce mécanisme narratif et en offrent un traitement non plus comique mais dramatique, nombreuses sont des séries historiques, dont l'intrigue se déroule dans le passé. La référence au placard et le coming out contribuent alors à leur conférer davantage

---

<sup>734</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 39

d'authenticité *vintage*. La série *Masters of Sex* dépeint ainsi le lourd processus de coming out entamé par Barton Scully, le doyen de la faculté de médecine, dans laquelle le Dr. Masters est employé, dans les années 1960. Scully, marié depuis des décennies et père de famille, vit son homosexualité en cachette et risque à tout moment d'être découvert. Lorsqu'il avoue enfin ses penchants à sa femme, celle-ci, horrifiée de cet aveu, lui demande de se faire traiter. Il subit alors plusieurs séances d'électrochocs destinés à le soigner<sup>735</sup>. La rumeur de son homosexualité lui coûte finalement son poste à la faculté de médecine, dans un contexte général de paranoïa croissante sur l'homosexualité, évoqué plus haut sous le nom de « Kulturkampf ». C'est au contact de Betty (Annaleigh Ashford), une employée de la clinique fondée par les docteurs Masters et Johnson, qu'il arrive finalement à assumer son homosexualité dans la troisième saison. Betty, présentée durant la première saison comme une prostituée qui assiste Masters dans ses expériences, se révèle elle aussi être lesbienne dans la deuxième saison. Elle aussi est contrainte au silence, sous peine de sanctions lourdes. Elle se voit d'ailleurs retirer sa fille après la mort de sa compagne, dont les parents n'avaient jamais accepté l'homosexualité<sup>736</sup>. Dans les deux cas, les intrigues de coming out, traitées au long cours, sont justifiées par l'ancrage dans une époque qui considère encore l'homosexualité comme une maladie mentale. La distance qui nous est offerte, en tant que spectateur.rice, par le décalage temporel renforce le sentiment d'injustice quant au traitement réservé à Barton et à Betty.

En l'absence de coming out, une identité placardisée peut aussi représenter un gage d'authenticité pour les séries dont l'intrigue se déroule dans le passé. Dans *Mindhunter* (Netflix, 2017-), ancrée dans les années 1970, le Dr. Wendy Carr (Anna Torv), professeure de psychologie de l'Université de Boston, est recrutée par le FBI pour établir un protocole d'interrogatoires permettant d'étudier la psychologie des meurtriers et tueurs en série. Si le ou la spectateur.rice la voit entretenir des relations avec d'autres femmes, elle cache son homosexualité à ses collègues et au FBI, en partie peut-être pour ne pas mettre en danger sa titularisation à l'Université. Lors d'un entretien avec un meurtrier peu loquace, elle dresse un parallèle entre le lien qui unissait l'homme à sa victime et sa propre histoire avec l'une de ses professeures. Elle risque ainsi au passage de révéler son homosexualité à Greg (Joe Tuttle), son coéquipier. Celui-ci lui jette un regard interrogateur et surpris, mais ne dit rien. La stratégie fonctionne et le tueur se met à parler. Après l'entretien, dans la voiture, Greg commente<sup>737</sup> :

GREG : When you talked about... the woman, that relationship, that was... (*longue pause*) how do you come up with something like that? It was exactly the right story at the right moment.

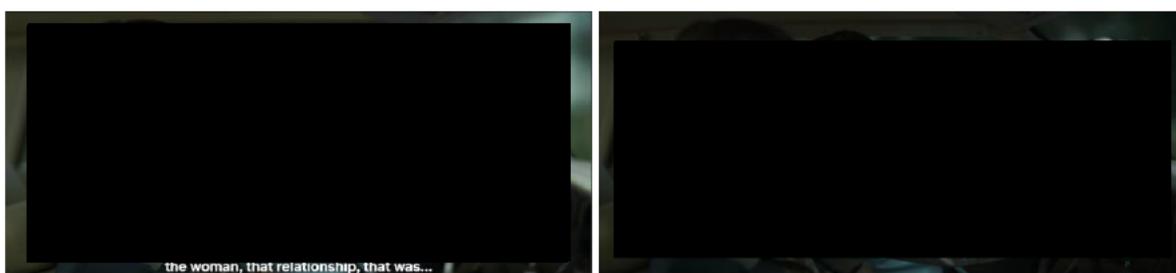
---

<sup>735</sup> « Manhigh », S01E12, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 15 décembre 2013.

<sup>736</sup> « Family Only », S04E06, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 16 octobre 2016.

<sup>737</sup> « Episode 4 », S02E04, *Mindhunter*, Netflix, première diffusion le 16 août 2019.

Le point se fait initialement sur Wendy, au premier plan, physiquement coincée entre le public – qui sait lesbienne – et Greg. Il semble de prime abord qu'elle ne puisse fuir la révélation. Le début de phrase de Greg, en suspens, laisse penser qu'il s'apprête à lui demander confirmation. On voit alors Wendy déglutir au premier plan ; elle semble se préparer. La suite de la phrase invalide nos premières suppositions et les siennes, puisqu'on comprend que Greg pense que toute cette histoire a été inventée pour les besoins de l'investigation. Il ne semble pas imaginer un instant que Wendy puisse réellement être lesbienne. Immédiatement après la fin de la phrase de Greg, le point se fait sur lui : Wendy est hors de danger.



30. Wendy craint que son secret soit dévoilé.

La mise à l'écart immédiate par Greg de l'idée que Wendy puisse être lesbienne repose sur la présomption de son hétérosexualité. Par ailleurs, Wendy ne correspond pas aux images clichées de la lesbienne masculine, disgracieuse et agressive qui circulent alors dans les médias<sup>738</sup>. Dans ce sens, c'est l'ignorance de Greg qui contribue, autant que le silence de Wendy, à renforcer les parois du placard dans lequel elle se cache.

Enfin, l'impossibilité du coming out et l'injonction au placard constituent parfois les marqueurs d'une Amérique dystopique ayant sombré dans le fanatisme religieux et la violence. C'est le cas notamment de la série *The Handmaid's Tale* (*La Servante Écarlate*, Hulu, 2017-), inspirée du roman de Margaret Atwood<sup>739</sup>. Alors que les rares femmes encore fertiles sont réquisitionnées de force par l'État (la République de Gilead) pour donner des enfants aux classes dirigeantes, l'homosexualité est passible de peine de mort. Les femmes lesbiennes se voient donc contraintes de retourner dans le placard hors duquel elles vivaient jusqu'alors pour sauver leur vie. Ainsi le personnage de Moira (Samira Wiley) est caractérisée dans le monde pré-Gilead par son indépendance et son franc-parler, que l'on peut apprécier au moyen de plusieurs flashbacks. Post-Gilead, elle devient plus passive et silencieuse. L'homosexualité redevient par ailleurs ce dont on ne doit pas dire le nom, puisqu'on appelle désormais les lesbiennes des « traîtres à leur genre » (« gender traitor ») : le terme renvoie alors aux premières conceptions de l'homosexualité, que l'on imagine provenir d'une inversion de genre, une théorie qui n'a plus cours aujourd'hui. Cette dénomination rétrograde permet alors de montrer le discours comme

<sup>738</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit., pp. 61-68.

<sup>739</sup> ATWOOD, Margaret, *The Handmaid's Tale*, Londres : York Press ; Harlow : Longman, 1998 (1985).

réactionnaire. Par ailleurs, les lesbiennes sont ici « traîtresses » dans le sens où elles refusent le rôle de génitrices (puisque les servantes ne sont jamais les mères des enfants qu'elles mettent au monde) dans une Amérique qui souffre de l'infertilité de ses citoyennes. Dans ce contexte, le terme « gay » prononcé par une des servantes est utilisé en signe de révolte et de défi<sup>740</sup>, face à l'invisibilisation à laquelle procède le régime de Gilead.

Sans remonter jusqu'à l'injonction au placard des années 1960, on a vu surgir ces cinq dernières années, dans une poussée nostalgique, de nombreuses séries à l'esprit *vintage*, dont l'intrigue se déroule dans les années 1980 ou 1990, souvent dans une petite ville sans histoires. Ces séries opèrent alors un déplacement à la fois temporel et géographique qui justifie doublement la problématisation du coming out. La plus connue et la plus commentée des séries de ce type est certainement *Stranger Things* (Netflix, 2016-), série de science-fiction qui voit le jour en 2016 et rencontre un succès d'audience immédiat. Le programme, dont l'intrigue s'étale de 1983 à 1985, s'intéresse à un groupe d'adolescents qui enquêtent sur la disparition mystérieuse d'un jeune garçon dans l'Indiana. Dans la saison 3, diffusée en 2019, Robin (Maya Hawke) avoue à Steve (Joe Keery), l'un de ses camarades de classe, qu'elle était obsédée par lui deux ans auparavant. Alors que Steve comprend à cette confession que Robin était secrètement amoureuse de lui, et lui avoue qu'il l'aime en retour, elle rectifie<sup>741</sup> :

ROBIN : Listen to me Steve... it's shocked me to my core. But I like you. I really like you. But I'm not like your other friends.

(...)

ROBIN : Do you remember what I said about Click's class? About me being jealous and, like, obsessed?

STEVE: Yeah.

ROBIN : It isn't because I had a crush... on you. It's because... she wouldn't stop staring at you.

STEVE : Mrs. Click?

ROBIN : (*elle rit*) Tammy Thompson. I wanted her to look at me. But... she couldn't pull her eyes away from you and your stupid hair. And I didn't understand, because you would get bagel crumbs all over the floor. And you asked dumb questions. And you were a douchebag. And – And you didn't even like her and... I would go home... and just scream into my pillow.

STEVE : But Tammy Thompson's a girl.

ROBIN, *doucement* : Steve.

STEVE : Yeah? ... Oh...

ROBIN : Oh.

STEVE : Holy shit.

ROBIN : Yeah. Holy shit.

Si Robin ne revendique pas dans cette conversation une identité lesbienne, on peut tout de même considérer que cette scène constitue un coming out. En effet, bien que Robin semble faire référence à

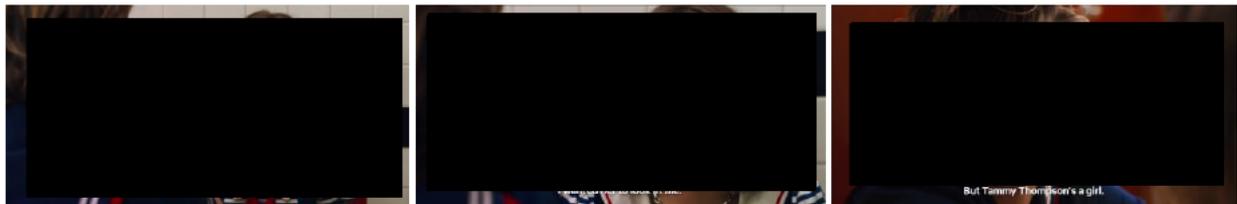
---

<sup>740</sup> « Late », S01E03, *The Handmaid's Tale*, Hulu, première diffusion le 26 avril 2017.

<sup>741</sup> « Chapter Seven: The Bite », S03E07, *Stranger Things*, Netflix, première diffusion le 4 juillet 2019.

son attirance pour une jeune fille en particulier, Tammy Thompson, celle-ci n'est pas connue des spectateur.rice.s et n'apparaît pas dans la série, ni dans les épisodes précédents, ni dans ceux qui suivent, à ce jour. Parce que le nom ne renvoie pas à un personnage connu de nous, parce que cette anecdote justifie son affirmation qu'elle est « différente des autres amis de Steve », et parce que Steve semble conclure lui-même à l'homosexualité de Robin à travers cette confession, la scène correspond bien à une scène de coming out<sup>742</sup>.

La conversation entre les deux amis est accompagnée d'un motif musical lancinant, composé de quelques accords plaqués dans le grave qui créent du suspense. Au moment où Robin prononce le nom de Tammy Thompson – au moment donc où le spectateur comprend qu'elle est amoureuse d'une jeune fille – la mélodie, composée de quelques notes aigues au synthétiseur, commence et accompagne la révélation. Robin craint visiblement la réaction de Steve : elle détourne les yeux à plusieurs reprises pour fixer un point à l'opposé de son visage. Le champ contrechamp matérialise la possibilité que la confession engendre une dispute, voire une rupture, entre les deux amis. À la fin de la confession de Robin, la musique s'arrête tandis que Robin attend anxieusement la réaction de Steve.



31. Robin raconte à Steve son attirance pour Tammy Thompson.

Après un long silence, Steve semble reprendre ses esprits et taquine Robin sur son absence de goût en matière de femmes. Il se lance dans une imitation de Tammy Thompson qui fait rire Robin aux éclats. La musique reprend, plus fort que précédemment, et monte crescendo à mesure que la scène gagne en légèreté. La potentialité d'une rupture amicale est écartée alors que la caméra rassemble désormais Robin et Steve dans le même plan, de profil, tandis qu'ils continuent de rire ensemble de Tammy.



32. Post-confession, Steve et Robin rient de Tammy.

<sup>742</sup> La paratexte l'identifie par ailleurs clairement comme une scène de coming out. Sur youtube, le compte officiel de Netflix au Royaume Uni et en Irlande publie la scène sous le nom « The Full Robin & Steve Bathroom Coming Out Scene | Stranger Things S3 ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HEIHVsrCtIA>. Consulté le 13 mai 2020.

Si *Stranger Things* n'explicite pas le lien entre les craintes de Robin et la période à laquelle se déroule l'action, d'autres séries légitiment la peur d'une réaction hostile au coming out en évoquant directement les mentalités plus intolérantes de l'époque et de l'Amérique rurale. C'est le cas par exemple de *The Carrie Diaries* (The CW, 2013-2014), dont l'action se déroule en 1984. Le jeune Walt (Brendan Dooling), le meilleur ami de Carrie, découvre son homosexualité et l'annonce avec peine à ses amis, récoltant des réactions parfois bienveillantes, parfois hostiles. Il en discute alors avec Bennet (Jake Robinson), un homme gay un peu plus âgé que lui, qui évoque la difficulté de faire son coming out à une époque et dans des lieux qui ne sont pas connus pour leur tolérance<sup>743</sup> :

WALT : I knew this would be hard for me. I-I just feel awful that I dragged Maggie through it, too. If I'd just been honest with myself earlier...

BENNET : Walt, we don't live in a world where people are that accepting of us. I mean, there's pockets like New York, but then there's also places like...

WALT : Castlebury.

BENNET : Exactly. Where being honest often means being shunned.

Le dialogue oppose alors la métropole, désignée comme une enclave tolérante, à l'intolérance de la petite ville où vit Walt. Mais Bennet souligne également qu'à l'exception des enclaves progressistes, le « monde » en général tolère mal l'homosexualité (« we don't live in a world where people are that accepting of us »). Les craintes de Walt se trouvent d'ailleurs confirmées lorsqu'il est mis à la porte par sa famille conservatrice, après que sa mère a découvert son homosexualité<sup>744</sup>. La différence de réaction qui caractérise d'un côté les proches, du même âge que Walt, et de l'autre les parents, matérialise une division entre une vision fantasmée d'une Amérique du futur tolérante, rendue possible par l'ouverture d'esprit des jeunes camarades une fois ceux-ci devenus adultes, et d'une Amérique rétrograde, symbolisée par des parents intolérants – comme c'est le cas de ceux de Walt – qui disparaîtra avec eux pour laisser place à l'Amérique post-gay. Dans *Everything Sucks* (Netflix, 2018), Kate (Peyton Kennedy), âgée de quatorze ans, découvre son désir pour l'une de ses camarades de classe et entame un long processus de coming out sur toute la saison, dans l'Oregon des années 1990. La série, arrêtée après la première saison, ne permet pas de mener à terme le coming out de Kate à son père, bien que des pistes ait été lancées en ce sens. Elle avoue néanmoins à Luke (Jahi Di'Allo Winston), son ex-petit-ami devenu ami, qu'elle pense être lesbienne, information que le jeune homme reçoit sans sourciller, si ce n'est du fait de sa propre attirance pour Kate. Dans *Fresh Off the Boat* (ABC, 2015-2020), enfin, dont l'intrigue se déroule à Orlando, en Floride, au début des années 1990, la meilleure amie du fils de la famille Huang, Nicole (Luna Blaise), fait plusieurs coming out successifs à ses amis, sa belle-mère puis son père. Ces séries mettent toutes en scène des jeunes adolescents, pour qui l'intrigue de coming out se confond avec le passage à l'âge adulte. Les potentielles retombées

---

<sup>743</sup> « Kiss Yesterday Goodbye », S01E13, *The Carrie Diaries*, The CW, première diffusion le 8 avril 2013.

<sup>744</sup> « The Second Time Around », S02E08, *The Carrie Diaries*, The CW, première diffusion le 20 décembre 2013.

négligentes du coming out constituent alors un gage d'authenticité : à la fois parce que, ancrées dans les années 1980, ces séries ne peuvent faire l'impasse sur la classique intrigue de coming out, et à la fois parce qu'en retour, ces arcs de coming out, parfois présentés comme désuets ou caducs dans l'Amérique contemporaine, renforcent l'aspect « rétro » de la série. Ils permettent de marquer la distance entre l'Amérique du passé, rétrograde, et l'Amérique contemporaine, dans laquelle les mêmes personnages, devenus adultes, peuvent vivre leur sexualité librement.

Si la focalisation du récit sur le moment du coming out peut, de prime abord, sembler entrer en contradiction avec le postulat d'une Amérique post-placard, la définition d'espaces spécifiques, cloisonnés, qui réitèrent la nécessité du coming out participent de l'idée plus large d'une Amérique débarrassée, dans sa majeure partie, de l'homophobie. L'homophobie serait alors la marque d'un passé révolu, rétrograde (*Masters of Sex*, *Mindhunter*, *The Carrie Diaries*), ou au contraire d'un futur dystopique marqué par un retour en arrière conservateur et délétère (*The Handmaid's Tale*). Lorsqu'elle subsiste, l'homophobie qui répond au coming out est moquée, tournée en ridicule, et assimilée à une méconnaissance des luttes et enjeux LGBTQ (*The Office*).

Dans les séries dramatiques contemporaines, dont l'action se déroule à notre époque, on continue néanmoins de trouver des intrigues de coming out. Si celles-ci participent en partie à la création d'espaces de la marge, de milieux dans lesquels l'homosexualité serait encore un sujet tabou, on peut aussi y voir le signe d'une réactualisation constante, par la télévision mais aussi par la société, du coming out qui, sous l'inflexion de nouvelles identités, de nouvelles modalités de révélation et de nouveaux secrets propres à chaque époque, est révélé comme un concept vivant, en permanente mutation.

## II. De nouvelles identités révélées

En 2014, Walters écrit dans *The Tolerance Trap*, au sujet des intrigues de coming out à la télévision :

It is hard, in fact, to imagine another *Ellen* moment, in which the narrative revolves around the paradigms of closetedness and coming out<sup>745</sup>.

Il me semble pourtant que plusieurs intrigues développées ces dernières années donneraient tort à cette affirmation de Walters. Au contraire, la multiplication du nombre de coming out dans les séries des années 2010 semble indiquer des points de résistance, des lieux de lutte où le coming out reste un exercice nécessaire et pertinent, du fait d'identités moins connues, peut-être, du grand public. Un

---

<sup>745</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 37.

déplacement s'opère sur les quinze dernières années et introduit de la variation dans les scènes de coming out qui concernaient jusqu'alors, pour la grande majorité, des personnages blancs cisgenres et adultes<sup>746</sup>, au profit de nouvelles identités encore inexploitées. Celles-ci offrent alors des occasions de problématisation que n'occasionne plus, peut-être, l'homosexualité d'un homme blanc de classe moyenne aux États-Unis.

## II. 1. Un plus large éventail identitaire

Une grande partie de la première saison de *Transparent*, développée par Joey Soloway en 2014, porte ainsi sur la tension entre la placardisation et l'annonce de la transidentité de Maura, femme transgenre sexagénaire qui peine à affirmer sa transidentité auprès de ses trois enfants adultes. Le programme retrace, grâce à de nombreux flashbacks, les premières incursions de Maura hors du placard, ses premiers contacts avec la communauté transgenre, ses premières expériences de travestissement. Cette focalisation sur le long processus de découverte et d'affirmation de soi qui caractérise le coming out est rendue possible – et profitable à la chaîne – par le déplacement de l'identité placardisée, de l'homosexualité à la transidentité.

Si toutes les séries ne problématisent pas le coming out de leur personnage avec la même insistance qu'*Ellen* ou *Transparent*, cette dernière paraît caractéristique d'une nouvelle tendance de la représentation, vers des coming out qui concernent moins désormais des personnages gays ou lesbiennes, mais plutôt d'autres identités LGBTQ. Si les personnages transgenres restaient majoritairement invisibles du petit écran dans la décennie 2000, les représentations deviennent plus fréquentes dans les années 2010. Pour aborder cette question encore méconnue du grand public, les scénaristes recourent alors régulièrement au mécanisme narratif du coming out. Dans sa sixième saison, *Glee* s'appuie sur ce trope lorsque Shannon Beiste (Dot-Marie Jones) annonce aux membres du groupe souffrir de dysphorie de genre et vouloir recourir à une transition pour devenir Sheldon Beiste<sup>747</sup>. Plus récemment, le mécanisme du coming out est utilisé dans les séries *Faking It*<sup>748</sup>, dans *Supergirl*<sup>749</sup>, dans *The Chilling Adventures of Sabrina*<sup>750</sup> ou dans *Good Girls*<sup>751</sup>, dans lesquelles le ou la

---

<sup>746</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 102.

<sup>747</sup> « Jagged Little Tapestry », S06E03, *Glee*, FOX, première diffusion le 26 septembre 2014, puis « Transitioning », *Glee*, FOX, S06E07, première diffusion le 13 février 2015

<sup>748</sup> Le personnage de Noah (Elliott Fletcher) fait son coming out transgenre à Shane (Michael Willett) dans l'épisode « Untitled », S03E08, *Faking It*, MTV, première diffusion le 3 mai 2016.

<sup>749</sup> Nia Nal/Dreamgirl fait son coming out transgenre dans l'épisode « Fallout », S04E02, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 21 octobre 2018.

protagoniste annonce sa transidentité à ses proches, ses amis, ses parents. La plupart de ces séries (à l'exception de *Glee* et *Supergirl*) traite du coming out transgenre d'un personnage adolescent, un âge formateur pendant lequel les codes de la masculinité et de la féminité hégémoniques sont souvent exacerbés, occasionnant de fait, pour certain.e.s, une forme de rejet susceptible de mener à des explorations de son identité de genre.

De la même manière, le coming out « bi » se banalise dans les années 2010. Alors que la bisexualité avait longtemps été représentée sans être nommée<sup>752</sup> (on a évoqué plus haut les personnages de Tim Bayliss dans *Homicide: Life on the Street* ou de C.J. dans *L.A. Law*), puis réduite à un twist narratif vite oublié (*Sex and the City*), le recours à l'arc narratif du coming out permet d'affirmer clairement et durablement une identité « bi ». D'aucuns déplorent alors que le recours à l'intrigue classique de coming out, en réifiant l'identité « bisexuel », retire à la représentation de la bisexualité son potentiel *queer*, puisque, refusant d'être nommée, celle-ci incarnait un lieu de potentielle fluidité<sup>753</sup>. On peut au contraire voir dans l'extension du coming out à la bisexualité un enjeu d'autodétermination et de visibilité de la bisexualité à l'écran. En effet, si de nombreux personnages pouvaient par le passé être lus comme bisexuels, l'absence de déclaration claire d'une identité bisexuelle contribuait à l'invisibilisation de la bisexualité à la télévision, communément désignée par l'expression « bisexual erasure ». Comme le souligne Maria San Filippo, la presse comme les universitaires tendent à considérer comme gays ou lesbiennes des protagonistes dès lors qu'ils ou elles entretiennent une relation avec une personne du même sexe, au mépris parfois du passé amoureux que l'on connaît au personnage. C'est le cas par exemple de Willow, dans *Buffy the Vampire Slayer*, que San Filippo identifie comme bisexuelle mais que la presse a volontiers catégorisé comme lesbienne<sup>754</sup>. Il en va de même pour Spencer (Gabrielle Christian), de la *teen* série *South of Nowhere*, diffusée de 2005 à 2008 sur la chaîne *The N*. Plus récemment, la série *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020) donne à Alex Standall (Miles Heizer) un petit-ami dans sa dernière saison<sup>755</sup> : les articles qui commentent l'arc narratif s'empressent de décrire son coming out à ses parents<sup>756</sup> comme un coming out gay, alors même qu'Alex n'y réclame aucune identité – et pourrait donc, du fait de ses relations passées avec des jeunes filles, être plutôt lu comme bisexuel. Cet enjeu de visibilité bisexuelle à la télévision est

---

<sup>750</sup> Theo Putnam (Lachlan Watson) fait son coming out à ses amis dans l'épisode « Chapter Twelve: The Epiphany », puis apprend à son père qu'il est transgenre dans l'épisode « Chapter Fourteen: Lupercalia », S02E01 et S02E03, Netflix, première diffusion le 5 avril 2019.

<sup>751</sup> Sadie/Ben Marks (Isaiah Stannard) fait son coming out transgenre à sa mère dans l'épisode « Thelma and Louise », S02E08, *Good Girls*, NBC, première diffusion le 21 avril 2019.

<sup>752</sup> « To a surprising extent, bisexuality remains the orientation that dares not speak its name. », SAN FILIPPO, *The B Word*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>753</sup> SAN FILIPPO, *The B Word*, *op. cit.*

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 204-205.

<sup>755</sup> « College Tour », S04E02, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 5 juin 2020.

<sup>756</sup> « Prom », S04E09, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 5 juin 2020.

essentiel en ce que la représentation d'une bisexualité plus affirmée pourrait permettre de contrer les stéréotypes négatifs y étant associés. On la voit ainsi parfois comme une incapacité à choisir ; on reproche aux bisexuels d'être avides, de ne pas réussir à se satisfaire d'un genre, tout en leur intimant de « choisir leur côté ». Ces discours, particulièrement répandus, sont notamment relayés dans les séries du début des années 2000. *Sex and the City*, par exemple, voit Carrie se lamenter après que son petit-ami du moment lui a fait son coming out bisexuel<sup>757</sup> :

SAMANTHA : You know, that generation is all about experimentation. All the kids are going bi.

CARRIE : You know, I did the "date a bisexual guy" thing in college, but in the end they all ended up with men.

MIRANDA : So did the bisexual women.

CARRIE : I'm not even sure bisexuality exists. I think it's just a layover on the way to Gaytown.

SAMANTHA : I think it's great. He's open to all sexual experiences, he's evolved— it's hot.

MIRANDA : It's not hot! It's greedy. He's double dipping.

SAMANTHA : You're not marrying the guy, you're making out with him. Enjoy it, don't worry about the labels.

CHARLOTTE : I'm very into labels: gay, straight, pick a side and stay there.

Les amies de Carrie, à l'exception de Samantha, relayent ici toutes des stéréotypes éculés sur les personnes bisexuelles, stéréotypes que la série n'interroge pas, voire même qu'elle confirme, puisque l'épisode se clot sur la rupture du couple lorsque Carrie apprend que son petit-ami entretient des relations sexuelles avec plusieurs de ses ami.e.s.

En étendant à la bisexualité la portée pédagogique que l'on avait précédemment reconnue aux coming out gays et lesbiens, on entend éduquer les publics et contredire ces stéréotypes. C'est la visée que matérialise par exemple le coming out de Darryl Whitefeather (Pete Gardner) à ses employé.e.s dans *Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015-2019), qui réfute dans sa chanson les préjugés les plus fréquents<sup>758</sup> :

Now some may say / Ah, you're just gay!

Why don't you just go gay all the way?

But that's not it / 'Cause bi's legit

(...)

And one more thing / I tell you what

Being bi does not imply that you're a player or a slut

(...)

I'm gettin' bi

And it's something I'd like to demystify

It's not a phase, I'm not confused / Not indecisive I don't have the gotta-choose blues (...)

Un temps confinée au frisson lesbien de la semaine des *sweeps*, la bisexualité, présente mais intangible et versatile à la télévision américaine au début des années 2000<sup>759</sup>, semble donc finalement

<sup>757</sup> « Boy, Girl, Boy, Girl », S03E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 25 juin 2000.

<sup>758</sup> « Josh is Going to Hawaii! », S01E14, *Crazy Ex-Girlfriend*, The CW, première diffusion le 7 mars 2016.

<sup>759</sup> SAN FILIPPO, *The B Word*, op. cit., p. 208.

être rendue plus manifeste précisément par l'intrigue du coming out, avec le personnage d'Anna Tagaro dans *One Tree Hill* (The WB, 2003-2006, The CW 2006-2012) en 2005 ou celui de Callie Torres dans *Grey's Anatomy* en 2009. Ces dernières années, on dénombre de plus en plus de coming out de personnages bisexuels : parmi les plus notoires, on peut citer Rosa Diaz (Stephanie Beatriz), l'officier de police qui annonce sa bisexualité à ses collègues, puis à ses parents dans *Brooklyn Nine-Nine* (FOX, NBC, 2013-2021), le coming out de la stratège politique Kat Sandoval (Sara Ramirez) dans *Madam Secretary* (CBS, 2014-2019) ou encore celui, chanté et savamment chorégraphié, de Darryl Whitefeather dans *Crazy Ex-Girlfriend*.

On retrouve également ces dernières années des coming out d'identités plus marginalisées recouvertes par le sigle LGBTQ+. On a déjà évoqué par exemple le coming out de Todd, qui révèle qu'il est asexuel dans *BoJack Horseman*. Dans *Faking It*, le personnage de Lauren (Bailey De Young) affirme quant à elle son identité intersexuée après avoir cherché à la cacher pendant des années. C'est l'une des très rares représentations de l'intersexuation à la télévision américaine. La série, qui joue volontiers avec les différents secrets que permet de révéler un coming out, ouvre donc un arc narratif sur l'intersexuation de Lauren lors du premier épisode de la deuxième saison. Durant toute la saison, on suivra le cheminement de Lauren – depuis la honte et la peur qui la maintiennent au placard jusqu'à l'acceptation de soi. Elle fait d'abord son coming out à son petit-ami Tommy (Erick Lopez), qui la quitte immédiatement et révèle sans le vouloir son secret à quelques camarades de classe de Lauren<sup>760</sup> :

LAUREN : Nobody listen to anything he says. Go like this (*elle leur intime de se boucher les oreilles*).

TOMMY : Lauren, I'm not, I'm not gonna say anything.

LAUREN : Yeah, not if I rip out your tongue.

TOMMY : Why would I tell anyone my girlfriend's a dude?

Chacun des amis en cercle autour de Luke recule d'un pas, visiblement choqués par cette révélation.

LAUREN : Ex-girlfriend. And I'm not a dude. I was born intersex. The pills I take are hormone replacements.

AMY : What exactly does intersex mean?

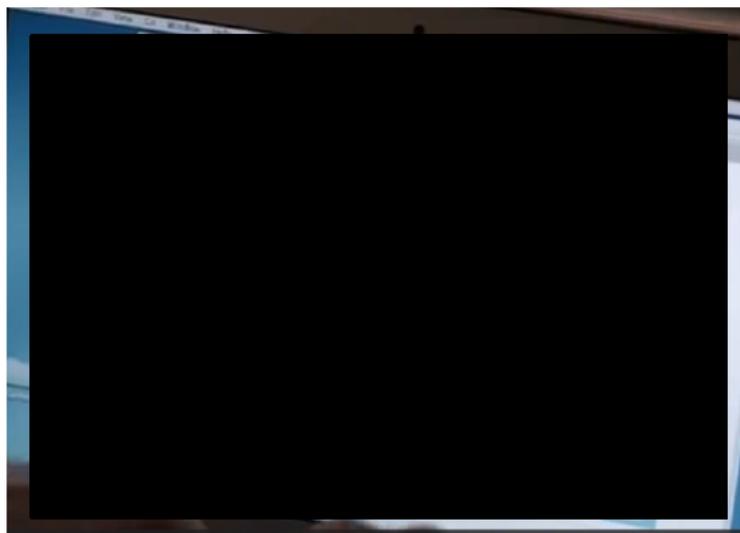
LAUREN : It means it's none of your (*bip*) business. (*elle quitte la pièce en furie*)

La scène reprend alors les approximations offensantes du petit-ami, Luke, et les interrogations de sa demi-sœur, Amy (Rita Volk). Si Lauren refuse d'y répondre intialement, la série donne ensuite des éléments de réponses et contrepoints à ces remarques. Dans la scène suivante, la jeune fille est

---

<sup>760</sup> « The Morning Aftermath », S02E01, *Faking It*, MTV, première diffusion le 23 septembre 2014.

montrée en train de taper frénétiquement sur le clavier de son ordinateur son témoignage sur le site *InterACT*, une association de soutien aux jeunes intersexes<sup>761</sup>.



33. Lauren écrit son témoignage sur un site de soutien aux jeunes intersexes.

Elle y exprime sa peur d'être incomprise, jugée, et la honte qu'elle ressent. Le renvoi à une association et à un site existant, s'ils peuvent sembler anecdotiques – le témoignage n'apparaît à l'écran que quelques secondes – ancrent la série dans le réel et offrent des ressources à celles et ceux qui, comme Lauren, chercheraient du soutien et/ou de la documentation sur le sujet de l'intersexuation. Cette courte insertion révèle alors la visée pédagogique de la scène.

Alors qu'elle écrit, l'un des personnages présents dans la scène antérieure frappe à la porte de sa chambre. Il s'agit de Shane (Michael Willett), lui-même ouvertement gay, ennemi de Lauren dans la diégèse mais qui vient lui apporter son soutien et lui promettre de ne pas ébruiter son secret. L'antipathie de Lauren, présentée initialement comme une antagoniste, semble être soudainement expliquée par le secret qu'elle cache. Ses ennemis, Shane d'abord, puis Amy, que Lauren a elle-même « outée » dans la saison précédente auprès de sa mère, lui disent leur soutien et lui suggèrent de se libérer du poids de ce secret en faisant son coming out. Dans l'épisode suivant, elle suit leur conseil et fait son coming out à ses amies, répondant plus précisément aux questionnements sur son intersexuation<sup>762</sup> :

LAUREN: I have a medical condition called androgen insensitivity syndrome, and the side effects include good hair, great skin, and no body odor.

AMIE : Oh, cool. Can we get it too?

Lauren et Amy échangent un regard entendu, et Lauren devient plus vulnérable.

---

<sup>761</sup> Le site de *interACT: Advocates for Intersex Youth* peut être consulté à l'adresse suivante : <https://interactadvocates.org/>.

<sup>762</sup> « You Can't Handle the Truth or Dare », S02E02, *Faking It*, MTV, première diffusion le 30 septembre 2014.

LAUREN: It's not something you can get. I was born with XY chromosomes, but I developed as a female, okay? The pills I take are estrogen, because my body doesn't make any. There. Now you know.

AMIE : Can you have kids?

Lauren fait non de la tête. Ses amis la prennent dans leur bras. Amy sourit en assistant à la scène.

Ce premier coming out, qui se solde par l'acceptation des amies de Lauren, sera répété ensuite à son petit-ami Théo<sup>763</sup> (Keith Powers), puis – quoique par accident – à tout son lycée<sup>764</sup>, lui assurant le soutien de ses camarades progressistes dans la course pour devenir cheffe de classe.

Dans le cas des personnages bisexuels ou intersexes, l'accroissement de la représentation suit les mêmes logiques que leurs prédécesseurs gays et lesbiennes dans les années 1990 : d'abord cantonnés à un « problème du jour » dans les séries médicales ou policières, les bisexuels (et dans une moindre mesure, les intersexes) gagnent progressivement du terrain à la télévision dans la deuxième moitié des années 2000. De personnages secondaires, répondant à une logique de *tokenism*<sup>765</sup>, ils intègrent progressivement le cœur de la diégèse, notamment dans les séries qui s'appuient sur des ensembles choraux : on pense par exemple au personnage bisexuel de Remy « Thirteen » Hadley (Olivia Wilde) dans *House M.D.* (*Docteur House*, FOX, 2004-2012). Néanmoins, et comme les personnages gays avant eux, c'est par le mécanisme de coming out que les personnages bisexuels et intersexes deviennent réellement visibles et que leurs identités sont pleinement reconnues, et non plus présentées comme anecdotiques : *Grey's Anatomy* ou *Brooklyn Nine-Nine*, développent par exemple toutes deux plusieurs arcs narratifs romantiques au long cours pour Callie et Rosa après qu'elles ont fait leur coming out à leurs collègues.

Ces évolutions dans les représentations font évidemment écho à une plus grande prise en compte de ces minorités dans la communauté LGBTQ ; en témoignent les allongements successifs de l'acronyme, visant à inclure dans le sigle des identités souvent invisibilisées. Si j'ai préféré, pour des raisons de concision, recourir le plus souvent au sigle LGBTQ, on le trouve parfois sous la forme plus longue LGBTQIA+, la lettre I valant pour Intersexe, A pour Asexuel, ou Allié, et le signe « + » révélant un souci d'inclure toute personne qui ne se retrouverait pas dans ces premières appellations mais se réclamerait néanmoins de la communauté LGBTQ<sup>766</sup>. Le signe « + » peut alors renvoyer à la

---

<sup>763</sup> « Zen and the Art of Pageantry » S02E08, *Faking It*, MTV, première diffusion le 11 novembre 2014.

<sup>764</sup> « Busted », S02E10, *Faking It*, MTV, première diffusion le 25 novembre 2014.

<sup>765</sup> Le terme *tokenism*, adapté du nom *token*, « un jeton, un pion », renvoie à la pratique qui consiste à incorporer à la fiction un seul et unique personnage *queer* ou racisé comme gage d'inclusivité. Cette pratique permet notamment aux producteurs de se protéger des attaques sur le manque de diversité de leur personnage. Les rôles offerts aux acteur.rice.s qui incarnent ces personnages étendards sont souvent superficiels, peu originaux, et peu travaillés. Voir par exemple BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>766</sup> Pour l'historique du sigle LGBTQ et une discussion des différents sigles envisagés et des identités qu'ils recouvrent voir notamment MERRILL, Sarah M., STIEF, Matthew C. et SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C, « LGBTQ

pansexualité, demisexualité, non-binarité, à la fluidité de genre<sup>767</sup>, etc. L'inclusion de ces identités non pas nouvelles, mais souvent méconnues, révèle alors la capacité de la télévision à s'emparer des évolutions sociales LGBTQ les plus contemporaines et de les explorer, via le mécanisme du coming out, pour en faire sens, et éduquer le spectateur. Les évolutions les plus récentes laissent supposer que les scènes de coming out continueront d'être un mécanisme narratif privilégié d'introduction à la télévision de personnages aux identités encore méconnues du grand public. Ainsi en 2020, dans la série *Deputy* (FOX, 2020), le personnage de Brianna (Blex Taylor-Klaus) fait un coming out non binaire et abandonne son prénom de naissance pour se faire appeler Bishop. Il s'agit du premier personnage non-binaire sur un *network* et à nouveau, c'est par le coming out que passe la visibilité de cette identité. C'est à une chirurgienne, Paula (Yara Martinez), que Bishop exprime pour la première fois ses doutes sur son identité de genre<sup>768</sup>. Il se rend chez elle pour s'excuser après avoir mal réagi à l'hôpital après que l'infirmière l'a genré au féminin :

BISHOP : It is difficult for me to talk about certain things. Biological things.

PAULA : Of course. Doctor-patient confidentiality.

BISHOP : Until recently I didn't have a word for what I felt like, on the inside. I let people assume, I didn't want to make anyone else feel uncomfortable. But that just made me feel worse. You know, I hate labels, and here I am trying to give myself one.

PAULA : Well look, obviously, I understand biology. There are more than two sexes. I don't understand all the layers of identity but I do know fundamentally, that not living one's truth is detrimental to your psyche.

BISHOP : And I don't want to do that to myself anymore. This accident made it very clear that tomorrow is not a guarantee, and I need to be me. I'm getting closer everyday to exactly what that means. But for now I know I'm not all woman. (*elle sourit, visiblement soulagée*)

PAULA : Thank you, for trusting me with that, it must have been difficult to live with that for so long.

BISHOP *rit* : Thank you. I had no idea how badly I needed to say that to someone.

La caméra tague : son balancement évoque les hésitations de Bishop, la non-fixité de son identité et son absence de certitudes. À mesure qu'il parle, la caméra se rapproche progressivement de son visage jusqu'à l'extrême-gros plan, signifiant l'intimité dans laquelle la confession de Bishop nous laisse entrer. La série adjoint au coming out de Bishop un discours progressiste et constructionniste, puisque la chirurgienne postule l'existence de plus de deux sexes biologiques – une posture pour le moins radicale dans un milieu qui peine parfois encore à admettre la différence entre sexe et genre et l'existence de plus de deux genres. En tant qu'experte, son discours est un discours d'autorité sur la question : elle se fait le relai des théories les plus récentes pour les spectateur.rice.s peu aux faits des débats actuels de la médecine sur ces sujets. La scène s'appuie sur les tenets habituels du coming out :

---

Umbrella », dans GOLDBERG, Abbie E. (dir.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*, Los Angeles : Sage Reference, 2016, pp. 715-716.

<sup>767</sup> GOLD, Michael, « The ABCs of L.G.B.T.Q.I.A.+ », *The New York Times*, mis en ligne le 21 juin 2018, consulté le 05 mai 2020. URL : <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>.

<sup>768</sup> « 10-8 Search and Rescue », S01E07, *Deputy*, FOX, première diffusion le 13 février 2020.

le personnage LGBTQ exprime sa peur du rejet, évoque une vie passée dans le déni de sa différence et de son inadéquation à la norme, et sa recherche de sa « véritable » identité – dans une optique essentialiste souvent adoptée par la télévision. En retour, la personne qui reçoit la confession exprime son soutien et réaffirme la force libératrice du coming out. Dans un épisode ultérieur, Bishop fait son coming out non binaire (en utilisant cette fois le terme) à sa petite-amie, Genevieve (Karrueche Tran). Ses craintes sont confirmées lorsque celle-ci lui annonce ne pas pouvoir accepter cette nouvelle. Les deux protagonistes se séparent alors dans ce que la série semble présenter comme un dommage collatéral tandis que la bande-son, une chanson de Selena Gomez, affirme « I needed to lose you to find me / I needed to hate you to love me<sup>769</sup> ». Bishop annonce ensuite la nouvelle à son supérieur, le Sherriff Hollister (Stephen Dorff), un allié insoupçonné qui accepte sans sourciller la non-binarité de Bishop<sup>770</sup> :

BISHOP : Doc took a look. Wrote a little F on my birth certificate, and ever since that moment the whole world has viewed me as a woman.

HOLLISTER : Well, aren't you?

BISHOP : No. Sheriff, I'm not. I'm not a woman, but I'm not a man, either. Something other than those two. My gender is non-binary. And Genevieve couldn't accept that. I... I wasn't who she thought I was.

HOLLISTER : Why don't you tell me who you are, then?

BISHOP : I'm not she or her, or even him, I'm they and them. Those are my pronouns.

HOLLISTER : Well, you know... That you never have to be anything but yourself with me, right?

BISHOP : Thank you. And I'm gonna be honest, I'm still learning exactly who I am, but for now... I've gotta stop being who I'm not.

Dans cette conversation entre Bishop et le Sherriff, l'identité entière de Bishop est, semble-t-il, réduite à son identité de genre. Qui iel est (« who I am ») est avant tout matérialisé dans sa non-binarité. Si l'on peut reprocher à cette représentation une focalisation trop importante sur l'identité, comme on a pu reprocher aux personnages gays et lesbiennes des années 2000 de n'être envisagés que sous le prisme de leur orientation sexuelle, c'est peut-être que la quête pour l'autodétermination est un préliminaire nécessaire au développement de tout autre arc narratif, dans cette première saison du moins. Ainsi les différents coming out de Bishop occupent-t-il une place prépondérante dans le schéma actantiel du personnage, dans une logique classique à l'introduction de nouvelles identités LGBTQ à la télévision américaine.

---

<sup>769</sup> « Entitlements », S01E09, *Deputy*, FOX, première diffusion le 27 février 2020.

<sup>770</sup> *Ibid.*

Une deuxième modalité de déplacement est à chercher du côté de l'âge des personnages qui font leur coming out. Si dans les années 2000, on assiste à un raz-de-marée de coming out de jeunes adolescents, les adultes font leur retour dans les années 2010. Mais dans la deuxième moitié de la décennie, on assiste de plus en plus fréquemment à des coming out de personnages non plus trentenaires mais cinquantenaires voire séniors, qui dévoilent leur homosexualité après des décennies de vie hétérosexuelle et hétéronormée. Ainsi les protagonistes de *Grace and Frankie* ont tous deux une soixantaine d'années lorsqu'ils annoncent à leur femme respective qu'ils sont gays. Dans *Transparent*, Maura a quant à elle plus de soixante-dix ans lorsqu'elle décide d'entamer enfin une transition. Darryl Whitefeather, de la série *Crazy Ex-Girlfriend*, découvre et affirme sa bisexualité alors qu'il est âgé d'une cinquantaine d'années. Dans *Girls* (HBO, 2012-2017), le père d'Hannah Horvath (Lena Dunham), Tad (Peter Scolari), annonce son homosexualité à sa femme et sa fille alors qu'il a lui aussi dépassé les cinquante ans. Si des représentations de l'homosexualité chez des personnages âgés existent dès les années 1990, celles-ci restent extrêmement marginales<sup>771</sup>, du fait peut-être d'une superposition d'inquiétudes contemporaines liées à l'homosexualité d'une part et aux corps vieillissants de l'autre<sup>772</sup>. Dans les années 2010, les séries qui introduisent le coming out de personnages de plus de cinquante ans permettent d'évoquer la spécificité du processus de dévoilement d'une identité hors-normes après une vie contrainte par la norme hétérosexuelle. La théoricienne Adrienne Rich développe en 1980 le concept de « contrainte à l'hétérosexualité<sup>773</sup> » (« compulsory heterosexuality<sup>774</sup> »). Elle entend par là rendre compte à la fois de la pression qui pèse sur les individus, dans nos sociétés hétéronormatives, d'être eux-mêmes hétérosexuels, mais aussi de

---

<sup>771</sup> Tropiano cite à la marge un épisode de *Roseanne* dans lequel la mère de Roseanne, Beverly (Estelle Parsons), révèle sous l'emprise de l'alcool qu'elle a passé son mariage à fantasmer sur les pinups du magazine *Playboy* (« Home is Where the Afghan Is », S09E10, *Roseanne*, ABC, première diffusion le 26 novembre 1996). Il évoque par ailleurs des exemples de coming out *post-mortem* de femmes âgées dans les années 1990, notamment un épisode de *All in the Family* dans lequel la colocataire de la « Cousine Liz » révèle aux funérailles de cette dernière que les deux femmes étaient compagnes (« Cousin Liz », S08E02, CBS, 9 octobre 1977) ; TROPIANO, *The Prime Time Closet*, op. cit., pp. 207-208.

<sup>772</sup> Un autre épisode de *Roseanne*, intitulé « Skeleton in the Closet », lie dans deux arcs narratifs croisés l'angoisse provoquée par l'incertitude quant à la sexualité d'un personnage à l'angoisse que provoque le corps vieillissant. L'épisode, qui se déroule à Halloween, voit tous les personnages se déguiser – et certains se travestir – introduisant un trouble dans le genre des partenaires qui engendre en retour une incertitude sur l'hétéro/homosexualité de chaque couple. La fin de l'épisode substitue à la révélation d'une identité homosexuelle celle de la calvitie de la mère de Roseanne, qui dévoile son crâne dégarni sous une perruque. JOYRICH, « Epistemology of the Console », art. cit., pp. 439-440.

<sup>773</sup> La traduction de « compulsory heterosexuality » est celle proposée par Emmanuelle de Lesseps et Christine Delphy dans « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, n°1, Mars 1981, pp. 15-43.

<sup>774</sup> RICH, Adrienne, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 5, n°4, 1980, pp. 631–660.

la présomption d'hétérosexualité qui fait qu'en l'absence de signes contraires, on aura tendance à supposer qu'un individu est hétérosexuel. Appliquée à notre étude, cette notion explique que de nombreux personnages de notre corpus n'aient pu ni être lus, ni parfois même se lire eux-mêmes comme LGBTQ, avant un âge avancé. Les séries qui mettent en scène des personnages LGBTQ de plus de cinquante ans permettent notamment de faire sortir du placard des hommes qui, du fait de leur génération, ont été contraints à l'hétérosexualité toute leur vie. De fait, ces coming out tardifs témoignent implicitement d'une évolution des mentalités qui permettrait à des personnages ayant refoulé toute leur vie leurs penchants homosexuels de leur laisser enfin libre cours. On peut noter néanmoins que cette tendance concerne majoritairement des hommes homosexuels, et qu'on ne recense pour l'heure pas de coming out à l'écran de femmes cisgenres seniors, du fait certainement d'une certaine pudeur de la télévision américaine sur la question de la sexualité des femmes après cinquante ans. Ce phénomène s'explique également par une logique plus générale d'invisibilité des femmes lesbiennes à la télévision, qui accusent toujours un certain retard par rapport aux hommes gays.

Dès 2007, *Brothers and Sisters* offre en contrepoint à l'homosexualité normalisée de Kevin (Matthew Rhys) le coming out de Saul (Ron Rifkin), l'oncle de la fratrie, qui confesse avec peine, après des années de répression, avoir entretenu une histoire amoureuse avec un homme. Kevin, séparé de Saul par une génération seulement, et lui-même ouvertement gay, exprime à plusieurs reprises sa frustration à l'égard de son oncle, qu'il suspecte d'être gay depuis qu'il l'a croisé dans un bar en compagnie d'un autre homme. Il ne semble pas comprendre les réserves de ce dernier, qui met quasiment une saison entière à lui avouer son homosexualité. La série oppose alors, à travers les figures de Saul et Kevin, une époque révolue, dans laquelle l'homophobie était la règle, à l'époque contemporaine, qui au contraire libère enfin les LGBTQ de la contrainte à la dissimulation et à l'hétérosexualité. Walters évoque le coming out de Saul en ces termes :

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<sup>775</sup>.

Lorsqu'il annonce son homosexualité à sa sœur, Nora (Sally Field), celle-ci lui demande avec surprise pourquoi il est resté silencieux toutes ces années<sup>776</sup> :

SAUL : Nora, I am not who you think I am.

NORA : My husband was in love with another woman for most of our marriage.

SAUL : Well, I was in love with a man. (*Pause. Regard très surpris de Nora*) How about that?

NORA : You were what?

---

<sup>775</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 38.

<sup>776</sup> « 36 Hours », S02EP07, *Brothers and Sisters*, ABC, première diffusion le 11 novembre 2007.

SAUL : Oh, god, it was so many years ago...  
NORA : Why didn't you tell me?  
SAUL : Because... because it was a different time.

La référence à un autre temps (« it was a different time ») légitime le silence de Saul toutes ces années autant que sa révélation, dans une époque qui ne considère plus l'homosexualité comme un problème. Toute l'identité de Saul est mise en doute par ce mensonge d'une vie (« I am not who you think I am »), de sorte que celui-ci devra se réinventer comme homme gay<sup>777</sup> :

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.  
KEVIN : That's the one trick none of us can pull off. (*il pose sa main sur l'épaule de Saul*) Saul, if you think this family is gonna sit back and watch you waste the time that you do have punishing yourself, then you're mistaken.

Dans cette scène, Saul souligne la difficulté de vivre son homosexualité alors qu'il a passé plus de soixante ans à feindre l'hétérosexualité. Le dialogue révèle aussi le peu de représentations dont disposent, dans la culture américaine, les hommes gays seniors, du fait d'une longue histoire d'invisibilisation de leur sexualité. Une fois le coming out libérateur effectué, deux attitudes s'offrent aux seniors. Les premiers, comme Saul, se lamentent du temps perdu (« I want my time back »). D'autres, comme Sol et Robert dans *Grace and Frankie*, exultent de leur nouvelle liberté et expriment leur soulagement après des années de refoulement<sup>778</sup> :

ROBERT : This is the first time in twenty years I feel like I could breathe!  
SOL : I would like to climb out on the roof and shout out : "I am a homosexual in love with Robert Hanson, who is also a homosexual."  
ROBERT, *en riant* : Okay, well, let's have breakfast first. And then go to work. And then let's not do that.

La révélation de leur relation donne littéralement un nouveau souffle (« the first time in twenty years I feel like I could breathe ») à Robert. L'utilisation du terme « homosexuel » (« homosexual ») ici, qui appartient à un vocabulaire daté, permet d'insister encore, avec une certaine tendresse, sur la vieillesse des personnages et sur leur décalage avec l'Amérique contemporaine. Alors que le terme a été abandonné depuis longtemps au profit de « gay » dans les pratiques d'auto-détermination des hommes gays aux États-Unis<sup>779</sup>, son utilisation montre que Sol et Robert n'en sont qu'au premier stade de l'affirmation de leur identité, après avoir dû s'en cacher toute leur vie. Par ailleurs, la mise en scène de l'échange, qui se tient dans un lit, renvoie, elle aussi, à une évolution des mentalités et des représentations, et constitue un moment de réflexivité pour la télévision américaine. On peut y lire

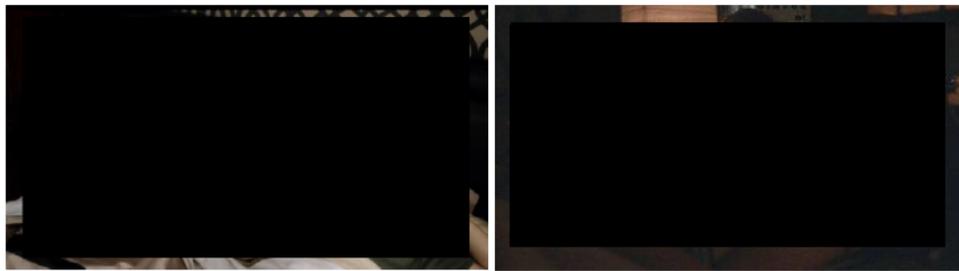
---

<sup>777</sup> « Moral Hazard », S02E15, *Brothers and Sisters*, ABC, première diffusion le 4 mai 2008.

<sup>778</sup> « The Credit Cards », S01E02, *Grace and Frankie*, Netflix, première diffusion le 8 mai 2015.

<sup>779</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, op. cit., pp. 17-19 ; MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, p. 38.

une référence à la série *Thirtysomething* (ABC, 1987-1991), la première série à avoir mis en scène l'homosexualité, sans la nommer, en représentant deux hommes côte à côte dans un même lit<sup>780</sup>. Diffusé en 1989, l'épisode avait alors fait scandale, occasionnant une perte de revenus de 1,5 millions de dollars pour la chaîne, qui avait par ailleurs reçu plus de 400 appels de téléspectateur.rice.s mécontent.e.s<sup>781</sup>. La scène de *Grace and Frankie* reprend les codes de l'épisode : le prise de vue est effectuée du même côté du lit, dans un angle qui se rapproche de celui de la scène initiale. Bien que les deux hommes soient habillés de leur pyjama, au contraire de Russel (David Marshall Grant) et Peter (Peter Frechette), la représentation apparemment non-problématique de deux hommes dans le même lit, quelques vingt années plus tard, apparaît comme un marqueur supplémentaire de l'évolution des mentalités qui sépare la jeunesse de Sol et Robert du temps présent.



34. Sol et Robert dans *Grace and Frankie*, 2014 ; Russel et Peter dans *Thirtysomething*, 1989.

Le traitement du coming out dans *Brothers and Sisters*, *Grace and Frankie*, mais aussi dans *Transparent* véhicule de fait une vision essentialiste de l'identité homosexuelle, en présupant que celle-ci était déjà là, n'attendant que d'être révélée. Elles contribuent à représenter la vie de Maura, Saul et Robert et Sol comme des existences de mensonge. Cette essentialisation des identités, vivement critiquée par la théorie *queer*, reste la vision majoritaire défendue par la télévision, *a fortiori* dans les intrigues qui traitent d'une révélation tardive d'une sexualité hors-normes. On peut imputer à ce phénomène plusieurs raisons : la vision de l'identité sexuelle comme essence semble, d'abord, offrir plus de clarté, une délimitation des sexualités plus nette, plus compréhensible pour le plus grand nombre – et potentiellement rassurante pour un public que la confusion des identités pourrait inquiéter. On peut également y voir des raisons politiques : pendant longtemps, la lutte pour les droits des LGBTQ repose sur cette notion que l'homosexualité est innée, encodée dans notre ADN, de sorte qu'il est impossible d'en changer ; une justification qui permet à la fois de lutter contre les thérapies de conversion, et de réclamer des droits identiques aux hétérosexuels : si l'on n'avait pas « choisi » de naître LGBTQ, on ne pouvait pas, par conséquent, être puni de l'être. Enfin, d'un point de vue idéologique, cette vision essentialiste permet à la télévision de transmettre le message d'une Amérique-post-gay, en opposant à une Amérique du passé rétrograde et homophobe, dans laquelle l'identité réelle de ses personnages

<sup>780</sup> « Strangers », S03E06, *Thirtysomething*, ABC, première diffusion le 7 novembre 1989.

<sup>781</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., pp. 138-139 ; GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., p. 88.

n'avait pu s'exprimer, une Amérique contemporaine ouverte et tolérante. C'est cette vision d'une évolution diamétrale des identités qui justifie, dans les exemples évoqués plus haut, le recours au coming out. Elle flatte au passage les spectateur.rice.s en marquant leur ouverture d'esprit par rapport aux générations passées, tout en ne mettant pas en danger l'idée de la fixité des identités sexuelles.

Quelques rares séries représentant des coming out de personnages de cinquante ans et plus osent complexifier une vision binaire de la sexualité et explorer la fluidité des identités, de sorte qu'un personnage peut avoir passé une première partie de sa vie dans un mariage hétérosexuel heureux, mais rechercher la compagnie du même sexe par la suite. Ces séries, qui ne présument de fait pas une essence de l'identité LGBTQ, ne s'appuient alors pas sur une rhétorique classique qui associe le mensonge à la période pré-coming out et l'authenticité à la période post-coming out. C'est le cas notamment de Daryl Whitefeather (*Crazy Ex-Girlfriend*), dont la bisexualité, par définition, ne remet pas en cause son attraction et son amour pour son ex-femme. Son coming out, effectué en chanson, est une célébration de la fluidité des identités, engendrée par sa découverte de son attirance pour un homme sans que celle-ci ne soit jamais présentée comme problématique. Mais c'est également le cas dans *Girls* du traitement réservé au coming out de Tad, le père d'Hannah, qui ne présente jamais son mariage à sa femme, Loreen (Becky Ann Baker), et la vie qu'ils ont partagé ensemble, comme une erreur ou un mensonge. En lieu et place de l'affirmation d'une identité longtemps refoulée, Tad se découvre, non sans trouble, une nouvelle identité. Sa confusion transparait dans le discours qu'il utilise pour aborder la question avec sa femme<sup>782</sup> :

TAD : Uh, I feel there's something I want to share with you.

LOREEN : You do?

TAD : Yeah, I do. Uh I've been thinking lately that I'm I'm-I'm gay.

LOREEN, *riant* : What?

TAD : Not lately, actually. For a while.

LOREEN, *elle rit encore* : Shut up, Tad. What is this, one of your stupid pranks?

TAD : No, it's not. Loreen, you have to listen to me. I think I'm gay.

LOREEN : You think?

TAD : No, I am. I don't think, I am.

LOREEN : No, you're not.

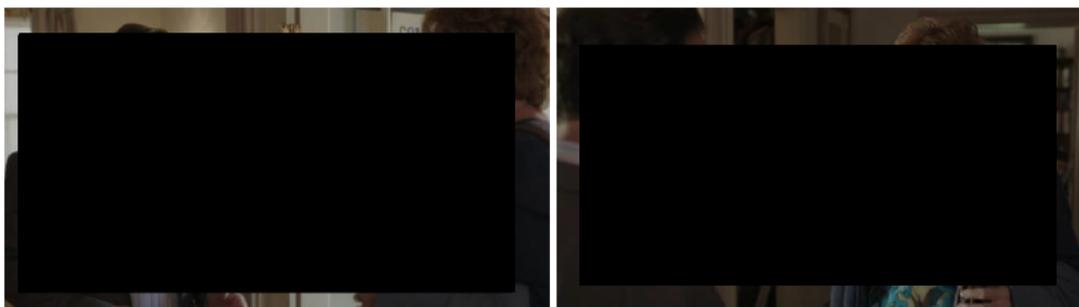
TAD : Why are you saying that?

LOREEN : Oh, please, you're not gay. I think it would've come up.

TAD : It is coming up right now. I'm serious.

---

<sup>782</sup> « Tad & Loreen & Avi & Shanaz », S04E08, *Girls*, HBO, première diffusion le 8 mars 2015.



35. Tad apprend à Loreen qu'il pense être gay.

On peut lire dans l'imprécision des termes de Tad (« I've been thinking », « I think », « a while ») les indices d'une certaine hésitation qui procède du fait que Tad s'était jusque-là toujours considéré comme hétérosexuel. Le dialogue oppose par ailleurs deux régimes de discours sur la sexualité, manifestés par l'utilisation du champ-contrechamp qui oppose les deux membres du couple. Le premier, adopté par Loreen, tend à considérer l'orientation sexuelle comme fixe et immuable, de sorte que si Tad était bel et bien gay, elle l'aurait su depuis longtemps. Le second, incarné par Tad, dément cette affirmation, et introduit de la fluidité dans une conception trop binaire, fixe et essentialisée de l'orientation sexuelle. À la forme parfaite utilisée par Loreen (« it would've come up »), qui renvoie à une vérité établie dans le passé, Tad répond par une forme continue (« it's coming up right now »), qui insiste davantage sur le changement au moment où il se produit.

La dernière scène de l'épisode fait se rencontrer ces deux discours concurrents et tente de les réconcilier. La scène débute à nouveau sur un champ-contrechamp, mais adopte rapidement un plan qui rassemble dans le cadre les deux personnages, assis côte à côte autour de la table de la cuisine. Le ton est plus apaisé, alors que Tad s'épanche sur ses doutes auprès de sa femme, qui tente de comprendre :

TAD : I'm confused. I'm so confused.

LOREEN : So maybe you're wrong.

TAD : I don't think I'm wrong.

LOREEN : How do you know?

TAD, *posant sa main sur celle de Loreen* : Because this is the hardest thing I've ever done in my life, and I'm doing it.



36. Loreen et Tad discutent dans la cuisine de la confusion de ce dernier.

Le geste d'affection de Tad envers sa femme ainsi que l'harmonie créée par la mise en scène réaffirment l'amour qui unit les deux personnages. C'est en tant que couple qu'ils essaient de

traverser cette crise, provoquée par un désir de Tad pour d'autres hommes, qui est nouveau – en témoigne la confusion qu'il occasionne (« I'm so confused »). Loin de désavouer son ancienne identité hétérosexuelle, Tad tente tout au long de l'épisode de concilier cette nouvelle attirance avec l'identité qui avait toujours été la sienne. Dans l'épisode suivant, on apprend d'ailleurs que Tad et Loreen prévoient de rester ensemble, au grand désespoir de leur fille Hannah, qui ne comprend pas ce choix<sup>783</sup> :

HANNAH : When I think about it, my parents have been married for way longer than most of my friends' parents, so in that way I'm actually really lucky.

TAD : We're really not talking about divorce right now.

HANNAH : What do you mean?

TAD : I mean, staying married is not off the table. People have all kinds of arrangements.

HANNAH : So you finally get the courage to come out of the closet and you're gonna stay married to a woman? Okay, that makes no fucking sense.

TAD : It works for some people. You know, I just saw a documentary about a guy, a man who was gay, and they had grown kids and his wife knew. Worked for them.

HANNAH : Are you talking about *The Staircase*? 'Cause in that, he killed his wife, so in a sense it didn't work for them at all.

TAD : You don't know everything, okay? Basically, you're a child.

Hannah ironise et remet en cause le prétendu bien-être de son père en faisant allusion à un documentaire, *The Staircase* (De Lestrade, 2004, 2018), qui relate un féminicide supposément commis par le mari bisexuel de la défunte et dont la bisexualité constitue, selon la défense, un motif de disputes conjugales et un mobile du meurtre. La remarque d'Hannah, pleine d'humour noir, vient infirmer la possibilité évoquée par Tad de trouver un arrangement avec sa femme. Son incompréhension relève d'une conception plus binaire de l'identité que celle de son père, qui n'envisage pas nécessairement que son attirance pour des hommes signe la fin de son mariage avec Loreen (« we're not talking about divorce right now »). Il se propose au contraire de vivre ce bouleversement de manière plus inhabituelle, de procéder avec Loreen à des arrangements qui dérogent à la binarité – n'en déplaît à sa fille, qui ne comprend pas la démarche de ses parents (« that makes no fucking sense » - l'interjection ici évoque aussi un jeu de mot sexuel). Au terme du dialogue, Tad rappelle à sa fille qu'elle ne fait pas autorité sur la question en la renvoyant à son statut d'« enfant », terme à prendre au figuré, qui tend à mettre l'accent sur son manque de connaissances sur la question, puisqu'Hannah est en réalité une jeune adulte. Ainsi, si certaines scènes de coming out de personnages de plus de cinquante ans reproduisent une dichotomie entre une hétérosexualité contraignante et une homosexualité libérée par le coming out, d'autres, comme *Girls*, permettent au contraire d'introduire plus de fluidité dans la compréhension des identités et de questionner la

---

<sup>783</sup> « Daddy Issues », S04E09, *Girls*, HBO, première diffusion le 15 mars 2015

binarité sur laquelle repose l'opposition homosexuel/hétérosexuel, dans une logique qui apparaît plus *queer*.

### II. 3. Des personnages racisés

Lorsque Walters écrit, en 2014, qu'il serait difficile d'imaginer une série qui s'attarde aussi longuement qu'*Ellen* sur les mécanismes du placard et du coming out, l'entreprise de diversification de la télévision n'en est encore qu'à ses balbutiements. Si quelques séries mettent en scène des personnages racisés – notamment *Orange Is the New Black*, qui débute la même année – les personnages blancs restent majoritaires sur les *networks* et dans une certaine mesure sur les chaînes du câble. À partir du milieu de la décennie, de plus nombreuses séries s'appuient sur des personnages racisés – sous l'impulsion de *showrunners* eux-mêmes racisé.e.s comme Shonda Rhimes, à la tête de *Grey's Anatomy*, *Scandal* ou *How to Get Away with Murder*.

La série *Empire* (FOX, 2015-2020), qui débute en 2015, donne tort aux propos de Walters. Celle-ci problématise en effet le coming out du fils cadet de la famille afro-américaine Lyon, Jamal (Jussie Smollett), traité au long cours pendant toute la première saison et qui culmine dans un coming out en chanson dans le huitième épisode. L'intrigue diffère néanmoins effectivement de celle d'*Ellen* puisqu'on sait dès le premier épisode de la première saison que Jamal est gay, et qu'on devine rapidement que son homosexualité est un secret de polichinelle dans sa famille. Dans le premier épisode, Jamal nous est présenté dans son loft, en pleine conversation avec son petit-ami Michael (Rafael de la Fuente). Ceux-ci discutent de qui des trois frères Lyon héritera de la maison de disque de leur père<sup>784</sup> :

JAMAL : He'd never pick me anyway.

MICHAEL : Why?

JAMAL : Way too much homophobia in the black community.

MICHAEL : It's 2015. Nobody cares. There's football players coming out.

JAMAL : Well, I don't want it anyway, so...

Lorsque Jamal souligne l'homophobie de la communauté afro-américaine, Michael, qui est hispanique et pourrait lui-même souffrir de l'homophobie de sa communauté, le corrige. La référence à la date, ainsi que la mention d'athlètes ouvertement gays servent ici à souligner une évolution des mentalités et à contredire l'affirmation de Jamal. Ce dialogue, qui tend à minimiser l'homophobie que Jamal

---

<sup>784</sup> « Pilot », S01E01, *Empire*, FOX, première diffusion le 7 janvier 2015.

perçoit dans la communauté afro-américaine, diffère de la version proposée dans le scénario original, rédigé un an plus tôt, et qui insiste davantage sur ce sujet<sup>785</sup> :

JAMAL : He'd never pick me anyway.  
MICHAEL : Why?  
JAMAL : Way too much homophobia in the black community.  
MICHAEL : It's 2014. Nobody cares.  
JAMAL : They do, believe me.

Dans la version originale, Jamal contredit Michael et affirme, au contraire, que l'homophobie n'a pas disparu des communautés afro-américaines. Dans les deux versions, c'est ce bastion d'homophobie qui semble, en premier lieu, retenir Jamal d'affirmer son homosexualité au grand jour. Dans une scène ultérieure, qui se tient dans le bureau de son père Lucious (Terrence Howard), Jamal et ce dernier échangent au sujet du prochain album de Jamal. Lucious multiplie lui-même les remarques homophobes, et en ce sens exemplifie l'homophobie de l'industrie et de la communauté. Il parle de Michael comme du « colocataire » de Jamal, « celui qui porte des robes » (« that roommate of yours, the one with the dress »). Il essaye ensuite de convaincre Jamal – dans une conversation qu'on devine ne pas être la première, au vu de l'agacement du fils – de « choisir » l'hétérosexualité<sup>786</sup> :

JAMAL : Alright, so what's up? I was surprised to get your call.  
LUCIOUS : Alright Mal, this is the last time that I'm having this talk with you. Your sexuality? That's a choice, son. You can choose to sleep with women if you want. I'm saying this to help you, 'cause I know eventually you're going to release another album.  
Jamal essaye de parler mais Lucious reprend.  
LUCIOUS : And there's people in this country that don't appreciate people like you.  
JAMAL : I get it. 'Cause a sissy can't sell records to the black community, I get it.

L'argumentation de Lucious s'appuie sur une rhétorique qui assimile la sexualité à un choix (« that's a choice », « you can choose to sleep with women ») là où, on l'a vu, la télévision tend au contraire à adopter une perspective essentialiste des sexualités : ici donc, l'évocation de la sexualité comme choix est à lire comme une manifestation de l'homophobie de Lucious. Ce dernier intime à son fils de se taire dans une logique commerciale : s'il veut vendre un second album, alors il devra se conformer aux attentes du public, peu enclin à accepter l'homosexualité d'un chanteur de RnB noir. Jamal met à distance la posture de son père dans une réplique ironique dans laquelle il semble le singer : « a sissy can't sell records to the black community ». Au contraire, la mère de Jamal, Cookie (Taraji P. Henson), soutient son fils, en partie pour s'opposer à son ex-mari. Elle l'encourage à faire son coming out public, et entend montrer à Lucious, non sans provocation, qu'« un pédé peut être à la tête de [son]

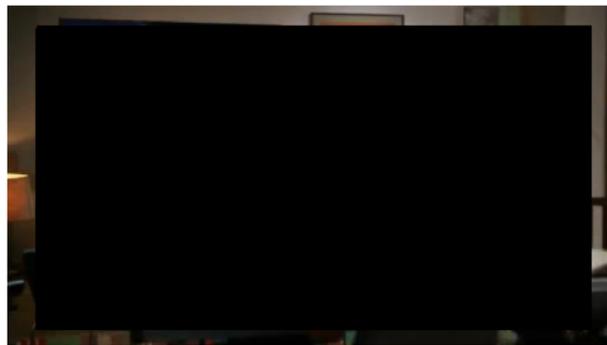
---

<sup>785</sup> Le scénario initial peut être trouvé en ligne sur le site *The Television Pilot*, qui met à disposition les scénarios des épisodes pilotes de plusieurs dizaines de séries dans l'optique d'offrir une comparaison entre le scénario original et le résultat final à l'écran. Consulté le 3 août 2018. URL : [http://thetelevisionpilot.com/wp-content/uploads/2017/09/Empire\\_1x01\\_-\\_Pilot.pdf](http://thetelevisionpilot.com/wp-content/uploads/2017/09/Empire_1x01_-_Pilot.pdf).

<sup>786</sup> « Pilot », S01E01, *Empire*, FOX, première diffusion le 7 janvier 2015.

entreprise » (« a faggot can really run this company<sup>787</sup> »). Si Cookie semble plus ouverte que Lucious sur l'homosexualité de son fils, le fait qu'elle recoure à un terme péjoratif pour le désigner la ramène à l'homophobie supposée de la communauté afro-américaine.

Dans le second épisode, Lucious convoque à nouveau son fils et lui demande de ne pas annoncer qu'il est gay, sous prétexte que cela nuira à son entreprise. Face au refus de Jamal d'obtempérer, Lucious le menace de lui couper les vivres. Jamal choisit de se taire. L'injustice de l'injonction qui est faite à Jamal de rester dans le placard est soulignée immédiatement ensuite dans un montage croisé qui montre d'un côté le père, défendant à la télévision le droit des artistes noirs à exprimer leur vérité, toute violente ou misogyne qu'elle soit, et de l'autre son fils contraint au silence, assis à son piano devant son poste de télévision. Jamal compose une chanson avec laquelle il projette de faire son coming out, dans une position de défi face à l'image de son père.



37. Jamal compose une chanson en écoutant son père à la télévision.

Jamal est montré dans l'ombre, de dos, là où son père apparaît sous la lumière des projecteurs, à la télévision. Les paroles de la chanson composée par Jamal scandent le discours du père<sup>788</sup> :

JOURNALISTE : Empire Enterprises has been accused of perpetuating violence. Do you think that the misogyny and celebration of gang warfare that's so prevalent in hip hop music is healthy for our nation's youth?

LUCIOUS : Anything that expresses the first amendment is healthy for our country.

JAMAL, *chanté* : Tell the truth.

LUCIOUS : If artists are supposed to thrive, they need to have the freedom of speech

JOURNALIST : Yeah right, you have mentioned that several times before.

(...)

JAMAL, *chanté* : Tell the truth. Tell the truth. Everyone has a closet. In the night, they wear disguises. In the dark, they hide from the truth In the end, they lie to you.

LUCIOUS : Our music is more of a narration of an oppressed people.

JAMAL, *chanté* : The closest people to you you can't trust. Your family hurts you more than your friend does... Tell the truth. Tell the truth. Tell the truth. Tell the truth.

---

<sup>787</sup> *Ibid.*

<sup>788</sup> « The Outspoken King », S01E02, *Empire*, FOX, première diffusion le 14 janvier 2015.



38. Un montage croisé montre Jamal répondant en chanson aux propos de son père.

Le champ-contrechamp oppose les deux hommes et fait entrer leurs discours en dialogue. Le montage souligne notamment l'hypocrisie de Lucious, qui défend le premier amendement et interdit à son fils de parler de son homosexualité. Le refrain allitératif « tell the truth », répété par Jamal, se superpose aux réponses de Lucious, de sorte qu'il apparaît à la fois comme un encouragement chanté à Jamal pour lui-même, et une supplique à son père de cesser de mentir et d'enjoindre son fils au silence.

Cette scène préfigure, en l'inversant, la scène du coming out de Jamal, dans l'épisode huit. Celui-ci prend enfin le pouvoir sur son père et chante son homosexualité contre l'avis de ce dernier<sup>789</sup>. Les rôles sont désormais renversés : Jamal n'est plus le spectateur tapi dans l'ombre, incapable d'intervenir. Au contraire, il est au centre de l'attention, et son père, relégué à la marge, l'observe. Alors qu'il reprend une chanson de son père, Jamal modifie les paroles pour en produire une version gay, un détournement d'autant plus subversif que la soirée est donnée en hommage à son père et à son héritage musical. Lorsqu'il entame le second couplet, il substitue « that's the kind of song that makes a man love a man » à « that's the kind of song that makes a man love a woman ». Le père, qu'on avait vu danser pendant la première partie de la chanson, se fige subitement, alors qu'un plan s'attarde un peu plus longtemps que les précédents sur sa réaction. Le montage croise alors les images de la performance de Jamal avec un flashback de Jamal enfant, enfilant les vêtements de sa mère, puis littéralement jeté à la poubelle par son père qui le surprend dans cet accoutrement – une scène qui révèle combien l'homophobie de Lucious a été un traumatisme fondamental (et peut-être fondateur) de la vie de son fils. Dans la scène du bal, le fils inverse la relation de pouvoir dans une attitude de défi. Jamal, que l'on voit face à la caméra, est filmé en légère plongée, tandis que son père est filmé en légère contre-plongée, lui aussi face à la caméra. Le dispositif renforce l'impression que le fils fixe son père dans les yeux, le force à le regarder, à l'inverse de la scène évoquée plus haut, dans laquelle Jamal ne pouvait qu'observer son père en position de spectateur.

<sup>789</sup> « The Lyon's Roar », S01E08, *Empire*, FOX, première diffusion le 25 février 2015.



39. Jamal chante son homosexualité sous le regard réprobateur du père.

Le coming out de Jamal se solde par un accueil chaleureux de l'industrie et du reste de sa famille et de ses amis, de sorte que l'homophobie est finalement réduite à l'échelle de l'individu (Lucious). Néanmoins, ce qui permet à la série de problématiser si longtemps le coming out d'un personnage que l'on sait gay depuis le premier épisode, c'est l'homophobie, du moins présumée, de la communauté afro-américaine.

On a évoqué rapidement plus haut, à travers l'exemple de *Pretty Little Liars*, la manière dont certaines séries récentes usent de manière concomitante de personnages post-placard, comme Samara, et d'une intrigue plus classique de coming out, telle qu'elle est développée pour le personnage d'Emily. De manière surprenante, alors même que le personnage d'Emily est racisé, offrant une possibilité d'explication à ce traitement différencié, *Pretty Little Liars* n'aborde jamais frontalement la contradiction engendrée par ces deux régimes de représentation. On peut imaginer néanmoins que la question de la race joue un rôle dans la crainte d'Emily de faire son coming out, notamment à ses parents. *Pretty Little Liars* est loin d'être la seule série à opérer une distinction entre d'un côté des personnages blancs aisés ouvertement LGBTQ et de l'autre des personnages racisés, mais aussi de familles plus modestes, pour lesquels le coming out s'impose encore. Wendy Peters, qui s'intéresse à cette dichotomie dans un carnet de recherche en 2015, souligne pour la saison 2010-2011 comment les personnages adolescents post-placard évoluent pour la plupart dans des enclaves progressistes et privées protégées qui garantissent à leurs élèves une tolérance zéro sur le harcèlement et leur permettent donc d'affirmer librement leur identité LGBTQ. Inversement, les personnages adolescents qui luttent avec leur identité LGBTQ fréquentent souvent des lycées publics, dans lesquels une

population plus diverse et plus modeste est représentée comme intrinsèquement plus homophobe<sup>790</sup>. C'est le cas notamment du couple Kurt (Chris Colfer) / Blaine (Darren Criss) dans la série *Glee*. Kurt, scolarisé dans un lycée public, subit le harcèlement constant des élèves les plus populaires du lycée. Il finira par quitter son établissement public pour rejoindre l'institution privée dans laquelle Blaine est scolarisé, séduit par leur politique zéro-tolérance sur le harcèlement scolaire. Dans *Pretty Little Liars*, Samara fréquente elle aussi un lycée privé, au sein duquel elle dirige un club LGBTQ. Emily, au contraire, fréquente un établissement public. Le recours au coming out pour des personnages de classes populaires ou des minorités racisées – qui n'ont pas accès aux institutions qui pourraient les protéger – dresse un portrait manichéen d'une Amérique divisée en deux sur la question de l'homosexualité. D'un côté, une Amérique blanche de classe moyenne tolérante, post-gay, dans laquelle les personnages blancs peuvent vivre librement et au grand jour leur homosexualité. De l'autre, des espaces d'ombre – liés à des subcultures particulières – qui reproduisent la nécessité du placard et, partant, du coming out.

Plusieurs séries récentes choisissent ainsi d'explicitier les raisons qui problématissent ou rendent impossible la révélation de l'homosexualité en certains lieux, à certaines personnes. Ainsi dans *Happy Endings*, la réticence de Max à parler de son homosexualité à ses parents est expliquée par leur judaïsme, que Max croit incompatible avec une acceptation de l'homosexualité. Plus récemment, la nouvelle version de la sitcom *One Day at a Time* remplace la famille monoparentale blanche et aisée de l'originale (CBS, 1975-1984) par une famille cubaine de classe moyenne vivant à Los Angeles. Si l'on ne peut ici que conjecturer, il apparaît néanmoins possible que le recours à l'intrigue de coming out – et les craintes d'Elena d'annoncer son homosexualité à sa mère, à sa grand-mère et à son père – soit légitimé par le déplacement de l'intrigue dans une famille hispanique, présumée moins tolérante sur la question de l'homosexualité.

Dans les séries comiques, cette crainte reste par ailleurs souvent injustifiée. Dans la sitcom – qu'il s'agisse de *Happy Endings* ou de *One Day at a Time*, le conflit qu'occasionne le coming out trouve bien souvent une résolution avant la fin de l'épisode. Ainsi les parents de Max, apprenant son homosexualité, l'embrassent et lui répètent qu'ils l'aimeront toujours tel qu'il est. Dans *One Day at a Time*, la grand-mère d'Elena, Lydia (Rita Moreno) est la moins « américanisée » de la famille, et la plus fervente croyante, un trait présenté comme consubstantiel à ses origines cubaines. C'est donc celle

---

<sup>790</sup> PETERS, Wendy, « Teen TV's Post-Closet and Postracial Fictions », *Flow* [En ligne], mis en ligne le 26 octobre 2015, consulté le 04 mai 2020. URL : <https://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/>.

dont Elena craint le plus la réaction. Contre toute attente, celle-ci surprend sa fille Penelope (Justina Machado) en dépassant ses réticences en un temps record<sup>791</sup> :

PENELOPE : Wait, so you're not okay with it?

LYDIA : No, I am very upset!

PENELOPE : Oh, thank God... I mean, thank God, Mami, that you're so honest with your feelings.

LYDIA : Yeah, I know you don't agree with them, because you are so liberal and I'm just a narrow-minded homofallopian.

PENELOPE : You mean you're homophobic?

LYDIA : Ha! There is the judgment. Look I know you are cool with this, but you have to understand. I am a religious woman.

PENELOPE : I know, Mami.

LYDIA : And I'm sorry. I'm sorry, but I have a problem with Elena being gay. It goes against God! (*elle montre le ciel*) Although, God did make us in his image. And God doesn't make mistakes. Clearly (*elle se désigne*). And when it comes to the gays, the pope did say, "Who am I to judge?" And the pope represents God. So what, am I going to go against the pope and God? (*elle crie*) Who the hell do I think I am? Okay. Okay, I'm good.

PENELOPE : What? You just worked that out in ten seconds?

LYDIA : *Si*. Because she is my granddaughter and I love her no matter what. *Ya*. So, tell me, when is the parade?

Dans ce dialogue, la grand-mère d'Elena fait d'abord appel à ses convictions religieuses (« I am a religious woman », « It goes against God ! ») et politiques (par contraste avec sa fille, progressiste – « you're so liberal ») pour justifier ses réticences à accepter l'homosexualité de sa petite-fille. L'emphase est également subtilement mise sur ses origines cubaines, à la fois à travers l'évocation de la religion mais aussi de son fort accent espagnol, des quelques mots d'espagnol qui ponctuent ses prises de paroles (« si », « ya ») et de ses erreurs de langue qui montrent une assimilation imparfaite (« homofallopian » vient ainsi se substituer à « homophobic »). La confusion sur le terme « homophobe » signale aussi peut-être le décalage dû à son âge : elle ne maîtrise pas des termes passés dans le langage courant tandis qu'on leur porte plus d'attention ces dernières décennies. La réaction de Lydia vient donc dans un premier temps confirmer la présomption d'intolérance. Néanmoins, elle se ravise – au moyen même des arguments religieux qui auraient pu expliquer son homophobie – et accepte l'homosexualité d'Elena à la fin de la discussion. Cette reconversion éclair, ainsi que les nombreuses confusions sur les termes employés et l'attitude généralement fantasque de Lydia renforcent l'aspect comique de la scène et viennent dédramatiser et neutraliser, conformément aux conventions du genre, une homophobie qui aurait pu être libérée face au coming out.

Les séries dramatiques sont l'occasion d'explorer plus sérieusement l'homophobie présumée de certaines cultures. On en retrouve un exemple dans la troisième saison de *The L Word*, durant laquelle Carmen (Sarah Shahi) fait son coming out à sa famille mexicaine. Alors que Carmen et sa petite-amie Shane (Katherine Moennig) viennent dîner lors d'un grand repas de famille, la mère de Carmen,

---

<sup>791</sup> « Pride and Prejudice », S01E11, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.

Mercedes (Irene Olga López) essaye de présenter un homme à Shane, qu'elle croit être la colocataire de sa fille. Carmen essaye alors de faire entendre à sa mère la vraie nature de leur relation<sup>792</sup> :

CARMEN : Ok mom, stop! Just stop this right now! Es un insulto, y no lo aguanto mas. A Shane no le interesa Pablo. Okay?

SOEUR 1 : Mama, let's get the next dish.

MERCEDES : ¿Tu cómo sabes? ¿Acaso eres su interprete?

SOEUR 2 : Abuela made her flan for desert!

CARMEN : No mom, I'm her girlfriend! (*long silence*)

MERCEDES : No sabes lo que dices.

CARMEN : Si. Si lo sé. Shane es mi novia, y soy la suya. We live in the same house and we sleep in the same bed, mother.

SOEUR 1 : Carmen, that's really not necessary.

MERCEDES : Te vas. (*elle se lève*)

SOEUR 1 : Mama, please don't.

MERCEDES : Sólo quieres herirme porque te avergüenzas de mí. Porque no fue en la Universidad, ni soy mujer elegante, ni puedo hablar bien el inglés. Pues te diré, que sé decir en inglés. Get out! Both of you! Get out of my house!

ABUELA : Mercedes, ¿qué estás diciendo? A la familia no se la echa a la calle.

MERCEDES : Mejor puta que lesbiana. Get out! Se van. Ya me oyeron. (*elle disparaît dans la cuisine*)

CARMEN, à Shane, en pleurant : Get up, let's go!

Le dialogue, qui mélange l'anglais à l'espagnol, insiste sur l'identité mexicaine de la famille. La mère de Carmen parle mal l'anglais et sa grand-mère semble ne pas comprendre un mot de l'échange qui se déroule à table. De fait, la réaction hostile de Mercedes, qui s'exprime d'abord en espagnol (« te vas »), puis en anglais (« get out ») se comprend dans le contexte de sa culture mexicaine. L'échange en espagnol entre les deux femmes n'est pas traduit et ne fait pas l'objet d'un sous-titrage, du moins dans la version désormais disponible dans le catalogue américain de Netflix, de sorte que seul un locuteur de l'espagnol – supposément au fait de la culture sud-américaine – est en mesure de comprendre l'intégralité du dialogue. Le coming out de Carmen à sa famille est alors abordé dans une perspective intersectionnelle qui vise à montrer la position problématique dans laquelle se trouve cette dernière, au croisement de son identité mexicaine et de son identité de femme lesbienne. Les deux femmes ne se réconcilieront qu'au terme de la saison, au cours des préparatifs du mariage devant unir Shane et Carmen.

En mettant en scène la réaction hostile de communautés supposément plus homophobes que l'Amérique blanche moyenne, ces séries adoptent un discours que l'on pourrait qualifier

---

<sup>792</sup> « Lead, Follow, or Get Our of the Way », S03E09, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 5 mars 2006.

d'homonationaliste. Le terme, théorisé par Jasbir Puar<sup>793</sup>, désigne une attitude qui tend à reléguer et à critiquer l'homophobie des minorités raciales ou religieuses<sup>794</sup>, dans une pratique qui laisse volontiers oublier à la fois l'homophobie persistante de l'Amérique blanche, et le racisme des communautés *queer mainstream*<sup>795</sup>. Il ne s'agit pas ici d'affirmer qu'il n'existe pas d'homophobie au sein des communautés afro-américaines ou hispaniques, mais plutôt de remarquer que, dans la grande majorité des cas, les réactions hostiles au coming out (qui de fait justifient l'utilisation du trope dans la diégèse) sont prêtées à des minorités raciales et religieuses *a priori* intolérantes. Ces représentations dressent en retour le portrait d'une Amérique blanche dans laquelle l'homosexualité ne poserait plus problème et le coming out ne serait donc plus nécessaire. Selon Puar, ces débats sur le degré d'homophobie d'une culture obscurcissent une réflexion sur les raisons structurelles susceptibles d'expliquer des attitudes différentes quant à l'homosexualité :

Debates regarding which communities, countries, cultures, or religions are more, less, equally, similarly, or differently homophobic miss a more critical assessment regarding the conditions of its possibility and impossibility, conditions revolving around economic incentives, state policies on welfare and immigration, and racial hierarchy, rather than some abstracted or disengaged notion of culture per se<sup>796</sup>.

Quelques séries récentes prennent le contrepoint de ces représentations en proposant une réflexion relevant plus directement de l'intersectionnalité : elles montrent la difficulté d'être une personne *queer* racisée non seulement du fait de l'homophobie de sa propre communauté (car les séries proposées à l'analyse ci-dessous ne font pas l'économie de cette réflexion) mais aussi du fait de l'oppression à la fois raciste et homophobe que ces personnages sont susceptibles de subir de la part de la société américaine dans son ensemble. Ces séries interrogent alors tout à la fois l'affirmation d'une Amérique post-gay et post-raciale.

C'est le cas notamment de la série *Dear White People* (Netflix, 2017-2021), adaptée du film éponyme (Justin Simien, 2014), et dont le titre, adresse directe au public blanc, annonce l'intention d'éduquer autant que la focalisation sur la communauté afro-américaine. La série explore, à travers la figure de Lionel Higgins (DeRon Horton), l'injonction au silence qui pèse sur les hommes noirs homosexuels, dans une perspective intersectionnelle. Le deuxième épisode de la première saison est consacré à Lionel et à son coming out. Dès le début de l'épisode, une courte scène, commentée par une voix off,

---

<sup>793</sup> PUAR, Jasbir, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham ; Londres : Duke University Press, 2017 (2007).

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>795</sup> *Ibid.*, pp. 15-16. Anne Crémieux, qui s'intéresse plus particulièrement à la représentation lesbienne, note à ce sujet : « predominantly white lesbian shows have tended to be racially inclusive without delving into the queer community's own racial issues. », CRÉMIEUX, Anne, *Now You See Her*, ouvrage à paraître, p. 230.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 29.

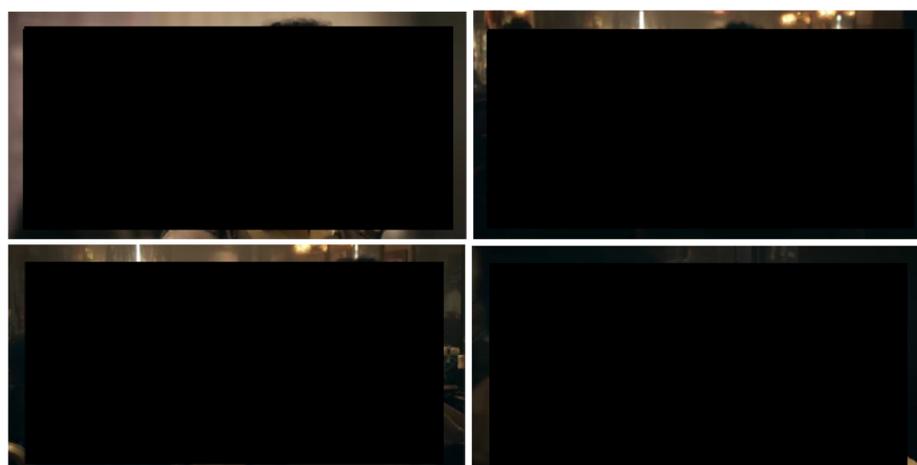
explicite la position de Lionel, au carrefour de plusieurs identités, symbolisée par sa coupe afro – un marqueur important de son identité afro-américaine. La voix off commence<sup>797</sup> :

VOIX OFF : Lionel Higgins wasn't always a revolutionary. Don't let the Afro fool you. In fact, Lionel's made multiple failed attempts to tame his hair while at Winchester...

Lionel se rend d'abord dans un salon de coiffure tenu par des coiffeurs blancs, qui se retournent tous vers lui et semblent prendre peur à la vue de sa coupe afro. En contrechamp, Lionel apparaît sur un plan décentré, de sorte que seul le haut de son visage et ses cheveux sont filmés : il est de fait réduit à cette coupe qui le marque comme étranger au salon.



40. Lionel entre dans un salon de coiffure tenu par des blancs.



41. Lionel subit l'homophobie chez un coiffeur noir.

On le voit ensuite entrer dans un salon de coiffure afro-américain. Alors que Lionel s'avance dans le salon, l'un des coiffeurs met un client à la porte parce que celui-ci est homosexuel (« Yo, whichever one of y'all sent that nigga to my chair is foul as fuck, man. Y'all know I don't cut fags. »). Suite à cette réplique, Lionel continue à avancer, bombe le torse, semble hésitant. Il se voit refuser un siège par les

---

<sup>797</sup> « Chapter II », S01E02, *Dear White People*, Netflix, première diffusion le 28 avril 2017.

coiffeurs et finit par rebrousser chemin. C'est la première fois, en tant que spectateur.ice, que l'on comprend que celui-ci est certainement *queer*<sup>798</sup>.

Si la scène illustre visuellement l'intersection problématique des identités de Lionel, une scène ultérieure la nomme directement. On retrouve alors Lionel en pleine conversation avec Silvio (DJ Blickenstaff), le rédacteur en chef ouvertement gay du *Winchester Independent*, où Lionel travaille. Celui-ci se voit alors reprocher de ne pas avoir suffisamment pensé l'intersection dans son dernier article :

SILVIO : Where are the intersections?

LIONEL : Intersections?

SILVIO : You're not just a black man. You're a gay black man. (*regard interloqué de Lionel*) Homophobic incidents at AP<sup>799</sup> are as common as they are among the Pastiche staff. Where's the conflict of these identities represented?

LIONEL : I'm sorry. Gay?

SILVIO : Oh. I'm sorry. Are you straight?

LIONEL : I really don't subscribe to those kinds of labels.

SILVIO : Labels keep people in Florida from drinking Windex. Personally, I'm a Mexican-Italian gay verse top otter pup.

La dernière réplique de Silvio, humoristique par son étrange spécificité, adopte une position satirique sur les étiquettes tout en soulignant la nécessité. Pour Silvio, le travail de Lionel doit bénéficier du « conflit » qui naît de l'intersection de ses différentes identités. Lionel est-il en premier lieu un homme noir ? Est-il avant tout un homme gay ? Ces deux identités sont-elles mêmes compatibles ? En positionnant Lionel au carrefour de ces identités, la série dépeint à la fois l'homophobie – tantôt réelle, tantôt fantasmée – de la communauté afro-américaine et le racisme des étudiants blancs, deux facteurs qui font peser sur Lionel des injonctions et contraintes qui compliquent le processus de coming out. Lorsque Lionel finit par avouer son homosexualité à son colocataire, un héraut de la masculinité traditionnelle, celui-ci ne fait finalement que très peu de cas de la révélation. La réaction positive, voire inexistante, des amis de Lionel vient remettre en cause et problématiser la supposition qui veut que la communauté noire soit plus homophobe que l'Amérique moyenne.

C'est en 2017 également qu'est produite la série de docufiction *When We Rise*, qui revient sur 50 ans de luttes pour les droits des personnes LGBTQ. À travers son casting choral, la série adopte elle aussi une position intersectionnelle, à la fois à l'échelle de la communauté – en montrant comment les luttes de chaque communauté se rejoignent, se contredisent ou entrent en conflit – et à l'échelle individuelle, à travers le personnage de Ken Jones, ancien militaire noir homosexuel.

---

<sup>798</sup> J'utilise *queer* ici puisqu'en l'absence d'une quelconque revendication identitaire par Lionel à ce stade de l'épisode, il est impossible de savoir de quelle identité celui-ci se revendique. Ce n'est qu'au terme de cet épisode qu'il annoncera à son colocataire qu'il est gay.

<sup>799</sup> « AP » renvoie à Armstrong Parker, qui est le nom de la maison, majoritairement afro-américaine, dans laquelle Lionel vit.

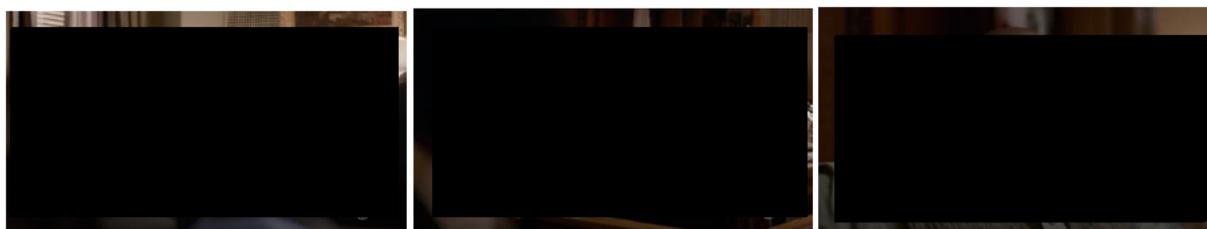
Dans une scène déjà évoquée, Ken Jones affirme avec peine son homosexualité au *San Francisco Black Forum* qui discute alors de la possibilité que le SIDA affecte la communauté noire<sup>800</sup> :

KEN : I say this as someone who served three tours in Vietnam. This is a war. And it is going to come to our community, the black community.

JUGE: There is no gay in a real black man. No real black man is a homosexual.

L'insistance sur le terme « vrai » (« real »), répété deux fois par le juge, exprime l'impossibilité ontologique, du moins à ses yeux, pour un homme d'être à la fois noir, homme, et gay, mais surtout, ici, *réellement* noir et gay. Cette contradiction dans les termes est liée au discours « Black Power » qui affirme une masculinité hégémonique viriliste diffusée dans la culture populaire à destination de la population noire à la fin des années 1960 et 1970 dans l'optique de réparer la blessure de l'esclavage et de la ségrégation. Par son affirmation, le juge refuse à tout homme gay (qui, on le comprend, ne se conforme pas à cet idéal hégémonique viriliste) le droit de se réclamer de la communauté afro-américaine. Il refuse aussi, de fait, la possibilité d'une identification multiple, au croisement de plusieurs groupes et communautés. Si la scène se focalise ici sur l'intolérance de la communauté noire à l'égard de l'homosexualité, elle explicite, dans son affiliation au mouvement de la lutte pour les droits civiques, les raisons historiques et sociales susceptibles d'expliquer cette homophobie.

D'abord réduit au silence, visiblement apeuré alors que le juge se tourne vers lui, Ken semble trouver du courage en son compagnon, assis dans la salle. Il regarde longuement dans le vide, fixement.

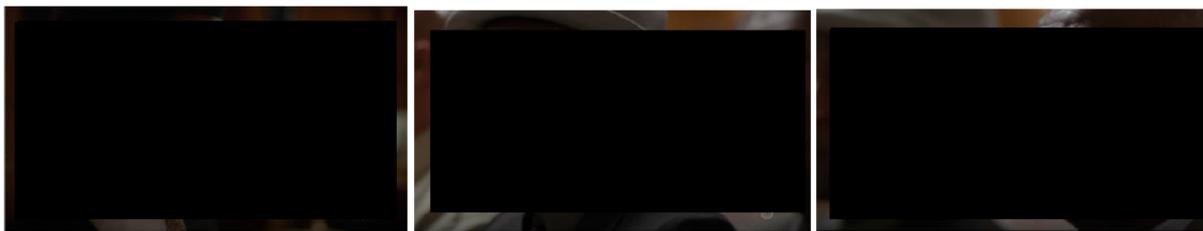


42. Le juge affirme l'impossibilité d'être un homme noir homosexuel.

La caméra panote sur le public présent dans l'assemblée, composé exclusivement d'hommes noirs. L'image évoque celle d'un jury menaçant et souligne la difficulté de Ken à affirmer une identité homosexuelle au sein de cette communauté. La musique, un bourdon aigu, ajoute au suspense et à la tension dramatique de la scène. Ken relève la tête soudainement, arbore un air de détermination. Il prend enfin la parole pour contredire le juge :

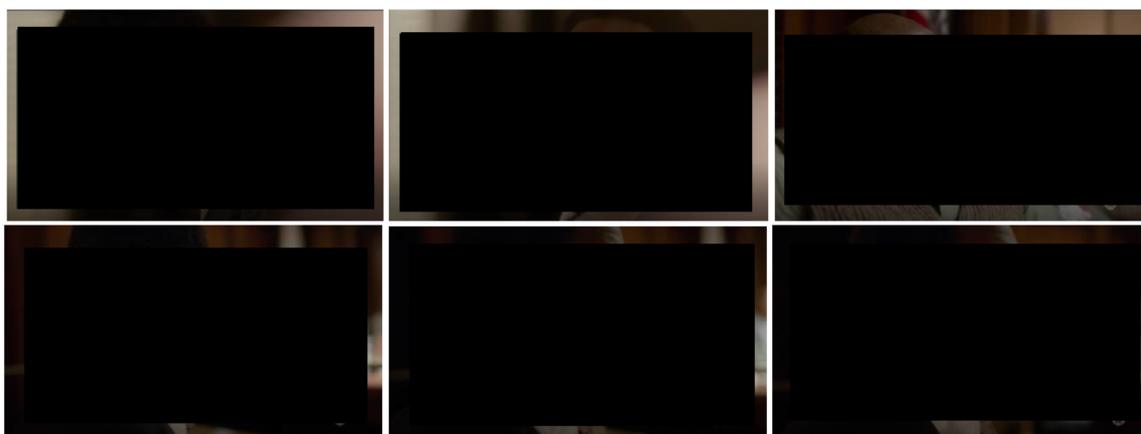
KEN: I'm standing in front of you as a proud gay black man. Telling you, that if you continue to force gay black men to live closeted double-lives, a decade from now you will be burying their wives, their children, our children. We cannot allow fear, and bigotry and ignorance to allow this to happen to our own...

<sup>800</sup> « Part IV », S01E04, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 1<sup>er</sup> mars 2017.



43. La caméra panote pour montrer l'auditoire en attente.

Il finit sa tirade en regardant droit en direction du juge, dans une attitude de défi. Le contrechamp permet d'appréhender la réaction de ce dernier, qui, choqué, détourne le regard. Le volume de la musique augmente crescendo et met l'emphasis sur le courage de Ken. Celui-ci est filmé en très gros plan et s'adresse tantôt aux juges, tantôt à son auditoire. Le point se fait sur lui et laisse l'arrière-plan flou. L'incursion dans l'intime, rendue possible par le gros plan, isole Ken de son environnement : c'est le portrait d'un homme noir gay et fier qui nous est donné à voir. Cette scène et cette annonce signent la réconciliation publique des deux identités de Ken, avec laquelle il avait été aux prises depuis le début de la série. Elle signale la possibilité d'être à la fois un « vrai » homme noir et un homme gay. Le discours de Ken produit le même effet, en réconciliant les hommes gays (« they ») et la communauté noire par un glissement à la première personne du pluriel (« their children, our children », « our own »).



44. Ken fait son coming out à sa communauté et affirme son identité d'homme noir gay.

Dans un retour réflexif, la série aborde en filigrane la question de la pratique du « down-low », littéralement « profil bas », qui mène dans les années 1990 à une vague de contamination dans la communauté afro-américaine liée à la double-vie menée par certains hommes noirs, obligés de cacher leurs attirances et leur sexualité du fait d'une homophobie trop lourde de la communauté, qui refuse de sanctionner, à l'instar du juge, l'existence d'hommes noirs homosexuels. À travers cette scène, la série souligne à la fois la complexité de l'expérience des individus au croisement de différentes identités contradictoires, mais également les dangers qui découlent de l'absence de prise en compte de cette réalité. Cette exploration de l'homophobie de la communauté afro-américaine se double par

ailleurs d'une réflexion (qui la précède, dans l'ordre de diffusion des épisodes) sur le racisme de la communauté *queer*. Ainsi dans le deuxième épisode de la série<sup>801</sup>, Ken, qui peine à affirmer son homosexualité, se rend dans un bar gay du quartier du Castro à San Francisco. Les clients ainsi que le patron de l'établissement, tous blancs, le regardent avec suspicion. Fouillé par le vigile, se voyant refuser le service puis insulté, Ken est contraint de quitter le bar face à la violence de l'humiliation raciste qu'il y subit.

La même réflexion intersectionnelle est à l'œuvre dans un épisode de *Master of None* consacré au coming out de Denise. Alors que Denise est encore adolescente, elle avoue à Dev (Aziz Anzari), son meilleur ami, qu'elle pense être lesbienne<sup>802</sup> :

DEV : You gonna tell your mom?

DENISE, *fait non de la tête, puis* : Being gay isn't something black people love to talk about.

DEV : Why?

DENISE : Some black people think being gay's a choice. And when they find out that their kid is gay, they try to figure out what they did wrong.

DEV : Gay Martin's white. His parents did the same thing.

DENISE : Yeah, but it's more intense for black folks. Alright, so everything's a contest for us, and your kids are like trophies. Me being gay is like tarnishing her trophy.

DEV : I don't think being Lebanese tarnishes the trophy. There's plenty of straight trophies. I think it's cool you're a Lebanese trophy.

DEV : Thanks, dude. Damn, this has been an intense talk.

Denise confie ses craintes à son ami, et mentionne, en passant par un euphémisme, le rejet de l'homosexualité dans la communauté afro-américaine (« Being gay isn't something black people love to talk about »). Si Dev rappelle que les parents blancs ne sont pas nécessairement plus tolérants, Denise insiste sur la spécificité de sa position : dans une société où le racisme est systémique, il est attendu des noirs qu'ils soient absolument exemplaires. L'homosexualité de Denise constitue une marque de disgrâce, une « tache sur le trophée » (« Me being gay is like tarnishing their trophy »). Elle explicite alors, avec ses mots d'enfant, le conflit central de la position dans laquelle elle se trouve.

Du fait de ses craintes, il faudra plusieurs années à Denise pour enfin oser parler de son homosexualité à sa mère, Catherine (Angela Bassett). Alors que les deux femmes déjeunent ensemble dans un *diner*, Denise annonce enfin à sa mère qu'elle est lesbienne :

DENISE : Ma?

CATHERINE : Hmm?

DENISE : I'm gay.

CATHERINE : You what?

DENISE : I'm gay. I've always been gay. But I'm still the same person. I'm still your daughter. Nothing's changed. What's wrong? - Ma, why are you crying?

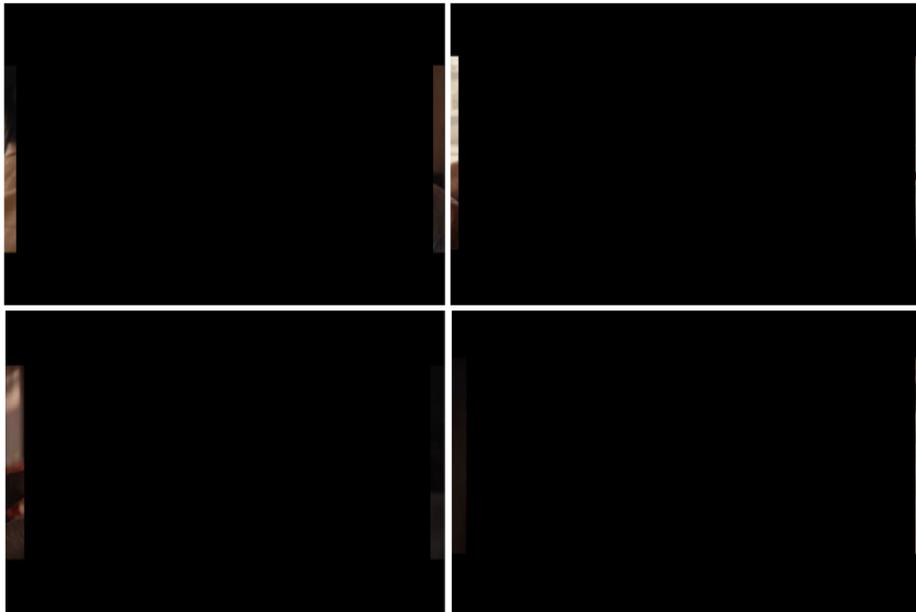
---

<sup>801</sup> « Part II », S01E02, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 27 février 2017.

<sup>802</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

MOTHER : Mm-mm. Mm-mm. I just... I don't want life to be hard for you. It is hard enough being a black woman in this world, now you want to add something else to that?

La réaction de la mère, visiblement affectée, confirme en partie les craintes de Denise. Elle regarde autour d'elle, comme pour vérifier que personne n'a entendu, puis fond en larmes. L'émotion dans sa voix est palpable dans sa dernière réplique. Néanmoins, ce n'est pas ici une plus grande homophobie de la communauté afro-américaine qui explique son trouble, mais plutôt une conscience aigüe des violences auxquelles s'expose sa fille, susceptible de vivre des discriminations du fait à la fois de sa race, de son genre, et de son orientation sexuelle.



45. La mère de Denise s'émeut du coming out de sa fille.

#### II. 4. Des personnages issus de la classe populaire

Le dernier exemple de scènes contemporaines de coming out, qui, à mon sens, doit être lu à travers le prisme de l'intersectionnalité, est celui qui met en scène des personnages issus de classes populaires, également perçues comme moins tolérantes sur la question de l'homosexualité. Comme le souligne Ron Becker, il est rare de voir représentées, à quelques exceptions près (je pense notamment à *Roseanne*), les classes les plus modestes à la télévision américaine<sup>803</sup>. On a évoqué plus haut la série *Glee* et le personnage de Kurt, qui en 2009 fait son coming out à son père Burt Hummel (Mike

---

<sup>803</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 102.

O'Malley), un ouvrier mécanicien bourru. Si Kurt redoute beaucoup la réaction de son père, seule figure parentale qu'il lui reste, ce dernier le surprend par sa tolérance<sup>804</sup> :

KURT : Dad?

Kurt se lève. Burt se retourne vers lui.

KURT : I... have something that I wanna say. I'm glad that you're proud of me, but I don't wanna lie anymore. Being a part of the Glee Club and football has really showed me that I can be anything, and... what I am... is... I'm gay.

BURT : I know.

KURT : Really?

BURT : I've known since you were three. All you wanted for your birthday was a pair of sensible heels. (*Kurt sourit*) I guess I'm not totally in love with the idea, but if that's who you are, there's nothing I can do about it. And I love you just as much. Okay?

Dans cet échange, Burt réaffirme son amour pour son fils (« I love you just as much »). Mais il illustre aussi les réticences qu'on pourrait attendre de sa position : il est un père célibataire de classe populaire, s'occupant de son fils seul dans une petite ville du Michigan. Parce que cette identité nous a été présentée comme pertinente et centrale à la vie de Kurt durant les premiers épisodes, l'inconfort qu'exprime Burt à savoir son fils gay (« I guess I'm not totally in love with the idea ») peut-être lu comme la conséquence de ces différents facteurs.

Dans la dernière décennie, on retrouve deux intrigues de coming out qui concernent des hommes cette fois adultes, certes blancs mais issus de classes populaires, et *a fortiori*, dans les deux cas, dans des familles issues de l'immigration. Dans *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Netflix, 2015-2019), série comique qui suit les aventures de Kimmy (Ellie Kemper), une jeune femme ayant réussi à échapper à l'emprise d'un gourou, on assiste au coming out de Mikey Politano (Mike Carlsen) à sa famille italienne. Mikey, qui avait fait une brève apparition en première saison, fréquente à partir du début de la deuxième saison le colocataire de Kimmy, Titus Andromedon (Tituss Burgess), de sorte qu'il intègre le casting permanent de la série en tant que personnage secondaire. Mikey travaille dans le bâtiment et a pris conscience de son homosexualité entre sa première rencontre fortuite avec Titus et la seconde, au cours de la deuxième saison. S'il explique à Titus qu'il n'a pas fait son coming out au travail (« I'm not out at work »), cette admission est vite oubliée – de sorte qu'on n'assistera jamais à un éventuel coming out de Mikey à ses collègues, ou à une réflexion quelconque sur la potentielle homophobie d'un milieu populaire qui combine hyper-masculinité et homosociabilité. En revanche, l'épisode 10 de cette deuxième saison est consacrée au coming out de Mikey à sa famille. Les échanges entre Mikey, Titus et Kimmy en début d'épisode dépeignent une famille d'immigrés italiens

---

<sup>804</sup> « Preggers », S01E04, *Glee*, FOX, première diffusion le 23 septembre 2009.

modestes, croyants, vivant dans un petit pavillon de banlieue. C'est Kimmy qui pointe du doigt le potentiel conservatisme de la famille de Mikey<sup>805</sup> :

KIMMY : Titus, there was an Italian family in Durnsville, and they were pretty old-fashioned. They pulled their daughter out of school because she kissed a girl, even though it was just a CPR dummy. I kind of wonder how Mikey's family is gonna react to all this.

TITUS, *visiblement ravi* : Oh, I know. Can you imagine the drama?

En dressant un parallèle avec une autre famille italienne extrêmement conservatrice, Kimmy explicite le risque que la famille de Mikey soit intolérante et ne supporte pas son annonce. Le stéréotype négatif est néanmoins amoindri par l'absurdité de l'anecdote relayée par Kimmy puisqu'il n'y a finalement rien d'érotique ni de lesbien dans un bouche à bouche sur un mannequin de sauvetage. La réplique *camp* de Titus empêche ici le didactisme trop lourd et garantit, à nouveau, la légèreté de ton de la série. Elle préfigure du reste le coming out de Mikey qui, quoi qu'empruntant aux codes du coming out traditionnel, les subvertit par le recours à l'humour. Ainsi, et malgré la grande appréhension de Mikey, son coming out se passe à merveille et ses parents, son frère Dom comme sa grand-mère italienne – qui ne parle pas un mot d'anglais – l'accueillent à bras ouverts<sup>806</sup> :

MIKEY : I'm just gay. Okay? I'm gay. (*tout le monde se tait à table et le regarde*) I'm nervous. 'Cause I didn't know how to tell you guys. Titus isn't my fireman's doctor. That was a lie. He's my boyfriend. That's it.

Long silence. Tout le monde souffle, soupire. Titus se lève.

TITUS : In the words of Sara Bareilles –

Le PÈRE : Michael. Do you know what the church says about homosexuality? Hmm? 'Cause I don't anymore. Our gay pope seems to be for it. So who am I to go against our gay pope? And supposedly one in ten is gay, so one of our kids had to be. (*il rit et montre son autre fils*) Sure wasn't going to be Dominic, Jr.

DOMINIC : Not unless touching boobs makes you gay! (*tout le monde rit*)

PUPAZZA : Amore tutti eguaglia<sup>807</sup>.

LE PÈRE : It's sad. Her mind is gone. Michael, look, you know I don't do big speeches. Come here. (*Il le serre dans ses bras*)

MIKEY : Thanks, Dad.

LE PÈRE : *Salute!*

TITUS, *déçu, à son assiette* : I blame Ellen for this.

Le dialogue mêle alors des considérations religieuses hasardeuses (« our gay pope seems to be for it<sup>808</sup> »), des statistiques erronées<sup>809</sup> (« one in ten is gay ») et des références culturelles et

---

<sup>805</sup> « Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, première diffusion le 15 avril 2016.

<sup>806</sup> *Ibid.*

<sup>807</sup> « L'amour rend tout le monde égal ».

<sup>808</sup> Le dialogue fait écho ici à l'exemple de *One Day at a Time* précédemment étudié. Dans les deux cas, l'acceptation de familles présentées comme extrêmement croyantes et pratiquantes, du fait de leur culture, est garantie par une posture supposément progressive du pape catholique. Cette supposition provient visiblement d'une mécompréhension globale de la position de l'Église sur l'homosexualité, puisque celle-ci y reste fermement opposée. Cette lecture erronée de la position du pape renforce encore l'effet de comique.

intertextuelles (Titus, déçu, se plaint du fait que le coming out d'Ellen ait ouvert la voie), qui permettent de justifier l'acceptation éclair de la famille. La série balaye rapidement et par l'humour les inquiétudes de Mikey et l'incompréhension voire l'intolérance que celui-ci aurait pu subir, au profit d'un traitement comique qui, par son exagération latente, se rapproche du *camp* : le père comprend mal la position de l'Église et affirme que le pape est gay, se trompe dans le décompte de ses enfants, et ne comprend même pas sa propre mère lorsqu'elle exprime sa tolérance envers Mikey. La grand-mère, Puppaza, est par ailleurs incarnée par une marionnette, et renforce l'aspect *camp* et théâtral de la scène. Le frère, lui, correspond à un idéal viril poussé à l'extrême, confirmé par son unique réplique qui réitère son amour pour les poitrines féminines. Ce portrait caricatural, qui aurait pu être utilisé pour contrer l'éventuelle réaction homophobe, est ici dressé dans une forme de célébration absurde de la tolérance des parents : tout aussi perdus qu'ils soient, ils acceptent l'homosexualité de Mikey.

Au contraire, dans la série dramatique *Shameless* (Showtime, 2011-2021), le coming out de Mikhailo « Mickey » Milkovich (Noel Fisher) rencontre l'homophobie violente de son père, un immigré russe de classe populaire. Alors que Mickey est marié à une immigrée russe de sa communauté, Svetlana (Isidora Goreshter), il entame une relation avec Ian Gallagher (Cameron Monaghan), l'un des personnages principaux de la série. Lors de la saison 4, Svetlana découvre la liaison des deux hommes, et menace de dénoncer Mickey à son père, homme violent, caractériel, et, on le devine, homophobe. Dans l'épisode 11, lassé de devoir se cacher, Ian pose un ultimatum à Mickey et lui annonce qu'il met fin à leur relation lors du baptême, qui se tient dans un bar, de son dernier enfant. Mickey réagit de façon virulente<sup>810</sup> :

MICKEY : Well, good. Leave. What the hell do I care, bitch?

Pause. Puis il tape soudainement sur le bar et hurle.

MICKEY : Hey! Excuse me! Can I get everybody's attention, please? I just want everybody here to know I'm fucking gay. A big old 'mo. I just thought everybody should know that. (*Puis, en direction d'Ian*) You happy now?

La musique reprend, la plupart des invités se mettent à danser. Puis soudainement le père hurle, renverse la table et se rue sur son fils.

LE PÈRE : 'll fucking kill you! You son of a bitch! Oh!

Les termes peu cavaliers employés en miroir par Mickey (« bitch », « fucking ») et par son père (« fucking », « son of a bitch ») marquent leur appartenance à un milieu modeste. Mickey reprend d'ailleurs à son compte l'injure « homo », ici raccourcie en « 'mo », qu'il adopte en étendard dans une logique de retournement du stigmaté. Il substitue ainsi le terme probablement utilisé par ses pairs au plus politiquement correct « gay » utilisé en premier lieu. Au geste brusque de Mickey, qui peine à

---

<sup>809</sup> Selon l'institut de sondage Gallup, 4.5% de la population américaine s'identifie comme LGBTQ en 2017, année de diffusion du coming out de Mike. JONES, Jeffrey M., « What Percentage of Americans are LGBT? », *Gallup* [En ligne], consulté le 22 février 2022. URL : <https://news.gallup.com/poll/332522/percentage-americans-lgbt.aspx>.

<sup>810</sup> « Emily », S04E11, *Shameless*, Showtime, première diffusion le 30 mars 2014.

contenir sa colère (il frappe sur le bar et hurle) répond l'attitude non moins violente de son père, qui se jette sur son fils et lui administre des coups si puissants qu'il se retrouve le visage en sang. Ian vient à la défense de Mickey, frappe son père, avant de se faire frapper à son tour par un autre client du bar. La scène tourne alors à la bagarre générale qui ne sera interrompue que par l'arrivée de la police. La masculinité brute, virile, violente, qu'illustre à la fois l'échange de mots et de coups, inscrit le coming out dans le contexte d'une famille de classe populaire qui valorise l'image de l'homme fort, en contradiction avec la supposée féminisation à laquelle procède l'homosexualité. Dans la série, néanmoins, la masculinité de Mickey reste agressive, violente, virile, et ce malgré son homosexualité. Elle vient alors contredire les stéréotypes qui associent homosexualité à féminité, et illustre la négociation identitaire à laquelle procède le jeune homme, à la complexe intersection de la classe et de l'orientation sexuelle. Dans le cas de Mickey, à la dimension de la classe s'ajoute aussi celle des origines : provenant d'une famille russe, celui-ci est présenté comme d'autant plus susceptible de subir l'homophobie de sa communauté.

Une nouvelle tendance se dessine à partir du milieu des années 2010 avec la mise en scène de coming out de femmes blanches du Sud des États-Unis. *Hart of Dixie* (2014, Alabama), *UnREAL*<sup>811</sup> (2015, Mississippi) et plus récemment *The Wilds*<sup>812</sup> (2020, Texas), *Dopesick* (diffusée en 2021, date de la diégèse 1990, Virginie du Sud) et *The Morning Show*<sup>813</sup> (2021, Virginie) proposent des intrigues autour de la placardisation et du coming out de femmes du Sud<sup>814</sup>. Si de manière générale l'arc de coming out de femmes adultes blanches lesbiennes disparaît progressivement des écrans pour laisser place à des personnages post-placard (je pense par exemple à *The Good Fight*<sup>815</sup>, dont l'une des protagonistes est ouvertement lesbienne), la télévision continue à travailler l'intersection de l'identité *southerner* et LGBTQ, dans des intrigues qui font entrer en résonance des considérations autour de la classe sociale – *Hart of Dixie* met en scène le coming out d'une *Southern Belle*<sup>816</sup>, soit d'une femme issue des classes moyennes à élevées, alors que *Dopesick* ancre son intrigue de coming out dans une famille de mineurs<sup>817</sup> –, de la religion – dans *UnREAL*, Faith (Breda Wool) appartient à une famille très religieuse<sup>818</sup>, de même pour Shelby (Mia Healey) dans *The Wilds*, dont le père est pasteur et organise des camps de conversion visant à « guérir » l'homosexualité<sup>819</sup> –, du genre (puisque ce sont toutes des

<sup>811</sup> Diffusée sur Lifetime de 2015-2017 puis sur Hulu, 2017-2018..

<sup>812</sup> Diffusée sur Amazon Prime Video à partir de 2020, en cours de production.

<sup>813</sup> Diffusée sur AppleTV+ à partir de 2019, en cours de production.

<sup>814</sup> On pourrait néanmoins considérer que l'identité de « Southerner » de Bradley est déjà une identité racisée : la figure emblématique du *white thrash* contraste tant avec la mythologie nationale du rêve américain que le « pauvre blanc » finit par être identifié à une minorité raciale. Voir

<sup>815</sup> Diffusée sur CBS All Access / Paramount+ à partir de 2017, en cours de production.

<sup>816</sup> « Second Chance », S03E22, *Hart of Dixie*, The CW, première diffusion le 16 Mai 2014.

<sup>817</sup> « First Bottle », S01E01, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

<sup>818</sup> « Truth », S01E05, *UnREAL*, Lifetime, première diffusion le 29 juin 2015..

<sup>819</sup> « Day Sixteen », S01E08, *The Wilds*, Amazon Prime Video, première diffusion le 11 décembre 2020.

femmes) mais aussi de la race. Pour plusieurs de ces protagonistes, on pourrait en effet considérer, avec Sylvie Laurent<sup>820</sup>, que l'identité *southerner* est déjà une identité racisée : parce qu'elles incarnent la figure emblématique du *white trash*, du « pauvre blanc », les personnages de Bradley Jackson (Reese Witherspoon) dans *The Morning Show* ou de Betsy Mallum (Kaytlin Dever) dans *Dopesick* peuvent ainsi être assimilés à une minorité raciale. Il est du reste intéressant que ces deux séries mettent également en scène des personnages noirs LGBTQ<sup>821</sup> sans pour autant problématiser leur identité *queer* : il me semble que ce changement de focalisation trahit une prise de conscience de la polarisation de la société américaine révélée au moment de l'élection puis de la défaite dans la course à la réinvestiture de Donald Trump. De manière paradoxale, ces représentations permettent de montrer que l'homophobie est encore bien présente chez les Américain.e.s blanc.he.s (pauvres mais aussi aisé.e.s, en témoigne l'homophobie de la famille de Shelby) en même temps qu'elles participent d'un relèvement de l'homophobie dans les marges en opérant un déplacement géographique (Bradley Jackson peut faire son coming out car elle a quitté sa Virginie natale pour New York<sup>822</sup> ; Faith ne se reconnaîtra pleinement comme lesbienne qu'après avoir déménagé à Los Angeles<sup>823</sup> ; Shelby peut explorer son désir homoérotique car elle est naufragée avec sept autres jeunes filles sur une île déserte qu'elle redoutera ensuite de quitter<sup>824</sup>) voire un double déplacement géographique et temporel (*Dopesick* situe l'intrigue de coming out de Betsy dans le Sud des États-Unis, dans les années 1990 et enfin dans le milieu de la mine, autant de facteurs susceptibles de souligner l'écart avec le ou la spectateur.rice).

Qu'elles présentent des personnages plus âgés qu'à l'accoutumée, des personnages racisés, ou encore des personnages de classes populaires moins souvent représentées à l'écran, chacune des séries étudiées plus haut donne à voir l'expérience singulière du sujet au prisme de ses différentes identités. Elles permettent de s'interroger sur la spécificité des contraintes et risques qui pèsent sur chacun des personnages, et offrent aux spectateur.rice.s une diversité de points d'identification.

L'intérêt de la télévision pour ces personnages situés au croisement de plusieurs identités et sujets à plusieurs oppressions procède de raisons narratologiques – ces personnages offrent alors à la

---

<sup>820</sup> LAURENT, Sylvie, *Poor white trash. La pauvreté odieuse du Blanc américain*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2011.

<sup>821</sup> Daniel Henderson (Desean Terry), animateur d'un segment de l'émission matinale *The Morning Show* est un homme noir ouvertement gay. Dans *Dopesick*, Betsy Mallum entretient une relation amoureuse secrète avec Grace Pell (Cleopatra Coleman), mineur noire ouvertement lesbienne.

<sup>822</sup> « A Private Person », S02E06, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 22 octobre 2021.

<sup>823</sup> « The Faith Diaries: Week Ten », S01E10, *UnREAL: The Faith Diaries*, Lifetime Web, première diffusion le 31 mars 2016.

<sup>824</sup> « Day Twenty-Three », S01E10, *The Wilds*, Amazon Prime Video, première diffusion le 11 décembre 2020.

télévision l'occasion de développer des arcs narratifs encore peu explorés, de donner à voir des personnages complexes, pris entre plusieurs injonctions contradictoires – mais aussi de raisons politiques, dans un concept de montée du *backlash* conservateur et de l'arrivée de Trump au pouvoir. En ce sens, ces représentations peuvent être appréhendées comme une réactualisation politique et militante de l'intrigue de coming out<sup>825</sup> : il s'agit, dans la droite lignée des luttes pour les droits civiques et des luttes pour les droits LGBTQ, de rendre visibles et donc compréhensibles les identités menacées par l'intolérance d'une partie de la population américaine, dans l'espoir que cette représentation mène à une plus grande acceptation.

Pour autant, et paradoxalement, ces mises en scène du coming out peuvent elles-aussi contribuer à représenter l'homophobie comme étant réservée à des espaces d'exceptions, des derniers bastions de résistance au progressisme, résistance que l'on fait porter par la figure du bigot, du non-blanc, ou du réactionnaire, dans une Amérique qui partout ailleurs s'en serait affranchie. À de rares exceptions près, ces coming out se soldent par l'acceptation (si ce n'est légèrement retardée) des proches et de la communauté dont on craignait le courroux. En ce sens, les représentations données à voir par nombre de ces programmes s'inscrivent dans la logique plus générale d'une télévision post-gay, dans laquelle subsistent des espaces initialement présentés comme potentiellement problématiques, mais qui le sont, en vérité, rarement. Du reste, et de manière symptomatique, ces séries, qui présentent pourtant des scènes de coming out, s'appuient dans la grande majorité sur des personnages qui nous sont d'abord présentés à nous, spectateur.rice.s, comme LGBTQ. Il est plus rare de recourir, du moins ces dix dernières années, à des intrigues du même type qu'*Ellen*, dans lesquels les personnages seraient présentés comme hétérosexuels et dévoileraient soudainement leur homosexualité. De fait, ce n'est pas à nous, que le personnage LGBTQ est amené à faire son coming out, mais plutôt à ses parents religieux, à sa famille aux origines modestes ou à sa communauté afro-américaine, toutes présumées plus homophobes que le spectateur.rice cible, que l'on imagine ouvert aux questions LGBTQ, en accord avec une vision de l'Amérique post-gay. En retour, ces représentations flattent le public *slumpy* évoqué par Becker en récompensant leurs positions progressistes et tolérantes. En releguant aux marges les réactions hostiles des derniers homophobes et en mettant plutôt en avant l'acceptation univoque des personnages LGBTQ, la télévision insiste sur la tolérance (en partie fantasmée) de l'Amérique moyenne, invitant les spectateur.rice.s à aligner leur position sur celle des personnages qui acceptent sans mal l'homosexualité de leurs proches. Par ce rituel, le coming out, rituel du « confessionnal » est transformée en rituel de réintégration à la communauté dominante, hétérosexuelle, définie en retour comme étant « gay-friendly ». De fait, ces représentations, toutes

---

<sup>825</sup> On développera le lien entre séries ultra-contemporaines et remobilisation militante du coming out dans le dernier chapitre.

optimistes qu'elles soient, du coming out, parviennent rarement à lever le voile sur les violences pourtant bien réelles qu'occasionne encore, pour beaucoup, la révélation d'une identité hors-normes. On ne représente pour ainsi dire jamais (*a fortiori* dans les séries comiques) le risque pourtant bien réel d'être exclu du cercle familial ou social<sup>826</sup>, celui de perdre son emploi ou d'être victime de discriminations ou de violences.

---

<sup>826</sup> « It may be the case that « gayness » has garnered a certain hip cachet in upper-class and urban settings, but out-of-the-ordinary sexual and gender configurations still bring on isolation and violence to most youth », WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 48.

## Chapitre 4 : Réactualisations du coming out

On s'est intéressé jusqu'alors à la notion de coming out dans son acception la plus stricte – c'est-à-dire une révélation à un tiers d'une identité ou d'une sexualité *queer* – pour démontrer comment, malgré les affirmations d'une Amérique post-gay qui aurait dû le rendre caduc, le coming out ne disparaît pas des écrans en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Mais la persistance des intrigues de coming out peut aussi s'expliquer par la malléabilité du concept, et par l'infinité des secrets qu'il peut révéler. Si l'on admet que se développe à partir du milieu des années 2000 des intrigues LGBTQ post-placard qui font fi du trope, le mécanisme du coming out reste largement utilisé à la télévision américaine, déplacé de la révélation d'une identité *queer* à la révélation d'un autre secret, notamment d'ordre sexuel. La variété des secrets révélés par des arcs narratifs qui relèvent du fonctionnement du coming out révèle à la fois la malléabilité du concept et à la fois les angoisses épistémologiques propres à chaque époque, et auxquelles le coming out permet de répondre. Contre les accusations qui y voient un trope réducteur et stérile, on peut au contraire défendre le coming out, dans sa capacité à être réactualisé, reproduit, pastiché, voire parodié, comme une potentielle source de questionnements politiques et de plaisirs subversifs *queer*.

### I. Des secrets sexuels propres à chaque époque

Si le terme « coming out », dans son sens premier, désigne l'annonce par une personne de son homosexualité, l'usage en a fait évoluer le sens, de sorte que la locution renvoie désormais à toute affirmation ou révélation d'une identité secrète, souvent socialement condamnée ou jugée honteuse<sup>827</sup>. Ce glissement sémantique, attesté dans le langage quotidien – Walters rapporte comment on peut faire son coming out de « mère d'une fille lesbienne<sup>828</sup> » ; Hunt Lazerson comment on peut faire un coming out d'alcoolique<sup>829</sup>, de Républicain.e, etc. – est aussi perceptible à la télévision, où le mécanisme narratif du coming out n'est pas réservé à la seule révélation de l'homosexualité, mais s'étend plutôt à toute forme de secret, *a fortiori* de secret sexuel. Le coming out, devenu modalité d'énonciation du secret, permet alors de traiter des secrets saillants et problématiques propres à une époque, des questionnements et interrogations qui se posent autour de nouvelles pratiques ou de nouveaux secrets, notamment sexuels. Ainsi, le coming out est réactualisé à l'envi selon les secrets et les tabous propres à chaque époque.

---

<sup>827</sup> HUNT LAZERSON, « In and Out of the Closet », *op. cit.*, p. 275.

<sup>828</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>829</sup> HUNT LAZERSON, « In and Out of the Closet », *op. cit.*, p. 275.

Dans la production ultra-contemporaine, l'intrigue de « coming out », lorsqu'elle s'attache à révéler une « identité sexuelle » (nous y reviendrons) dissidente est de plus en plus fréquemment utilisée pour donner à voir des modes relationnels et amoureux encore peu explorés jusqu'alors. C'est le cas notamment du polyamour, forme de relation dans laquelle une personne entretient des relations amoureuses et sexuelles sur le long terme avec plus d'un.e partenaire à la fois<sup>830</sup>. Si la question de la non-exclusivité sexuelle avait déjà historiquement été associée à la libération sexuelle, notamment dans les mouvements de libération des années 1960 et 1970<sup>831</sup>, le mot « polyamoureux » (« polyamorous ») apparaît aux États-Unis à la fin des années 1990 comme un terme permettant de regrouper sous un même marqueur identitaire tous.tes les adeptes de ce mode relationnel. Pour Christian Klesse, le polyamour, peu connu en Europe, représentait déjà aux États-Unis en 2006 un mouvement social d'importance depuis plusieurs décennies<sup>832</sup>. Il faut attendre 2006 pour que le terme « polyamory » soit ajouté au dictionnaire de référence *Oxford English Dictionary*. C'est réellement à partir des années 2010, et plus particulièrement dans la deuxième moitié de la décennie, que le polyamour attire l'attention critique, médiatique et universitaire. La pratique du polyamour pose alors des questions de reconnaissance institutionnelle et légale, tout particulièrement sur la question du mariage et de la reconnaissance d'enfants issus de relations polyamoureuses, tout comme le mariage et la reconnaissance des enfants de couples de même sexe dans la décennie précédente. La question de reconnaître ou non le polyamour comme orientation sexuelle a également été discutée par des chercheurs.ses en droit et en sociologie, et contestée par la communauté LGBTQ, craignant que l'association au polyamour renforce des préjugés déjà existants sur l'immoralité des relations *queer*. À ce jour, le polyamour n'est reconnu ni comme identité ni comme orientation sexuelle, mais comme modèle alternatif de relations amoureuses.

Si diverses pratiques de polyamour sont avérées depuis les années 1990, le traitement du sujet par la télévision américaine est tardif, et connaît des débuts timides. Ainsi, il faut attendre 2012 pour que la première émission de téléréalité mettant en lumière des personnes polyamoureuses soit diffusée sur Showtime. *Polyamory: Married & Dating* (Showtime, 2012-2013) suit alors deux familles polyamoureuses dans l'établissement de « triades » ou de « pods » (littéralement « cosses »), termes qui renvoient à différents modes d'organisations polyamoureuses. Dans la fiction, il faut attendre 2016

---

<sup>830</sup> HARITAWORN, Jin, LIN, Chin-Ju, KLESSE, Christian, « Poly/logue: A Critical Introduction to Polyamory », *Sexualities*, vol. 9, n°5, Décembre 2006, p. 515.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>832</sup> KLESSE, « Polyamory and its "Others": Contesting the Terms of Non-Monogamy », *Sexualities*, vol. 9, n°5, Décembre 2006, p. 566.

pour voir apparaître sur les écrans la première série traitant de polyamour. C'est originellement la plateforme payante Audience Network qui produit la série *You Me Her* (Audience Network, 2016-2020) avant que la chaîne canadienne Crave ne prenne le relais en 2020. La série donne à voir la rencontre entre un couple marié au bord du divorce et Izzy (Priscilla Faia), dont ils tombent tous deux amoureux et avec qui ils décident d'engager une relation polyamoureuse. Au terme de la première saison, après avoir vécu leur amour dans le plus grand secret, Jack (Greg Poehler), Emma (Rachel Blanchard) et Izzy décident de faire leur « coming out » polyamoureux à leurs voisins et amis relativement conservateurs de la banlieue cossue de Portland<sup>833</sup>. Le coming out de Jack et Emma se déroule de manière très similaire aux intrigues de coming out classiques dont la télévision est coutumière : il repose sur une dialectique du placard et de la révélation, doit être réaffirmé à plusieurs occasions, réitéré à la famille, aux amis, dans le milieu professionnel, etc. Le personnage d'Emma, tout particulièrement, doit à la fois faire un coming out bisexuel – à son mari en premier lieu, puis à ses proches – et un coming out polyamoureux. Ces coming out « en cascade » atteignent leur paroxysme lorsque les parents d'Emma, très conservateurs, rendent visite à leur fille et la trouvent un soir au lit avec Jack et Izzy. Alors que Jack s'apprête à mentir pour protéger sa femme, elle l'interrompt<sup>834</sup> :

EMMA : Jack. I'm done with the secrets.

LA MÈRE : Well it's about time.

EMMA : Mom, Dad. I'm a conceptionally challenged bisexual. Boom there, are you happy now? I like boys and girls, specifically this boy, and this girl.

Dans une structure assez classique, les deux parents détournent le regard, visiblement mal à l'aise et déçus. Jack poursuit :

JACK : Yeah. Um... Actually the three of us were just talking about starting a family.

Si la forme du coming out reste identique, le secret qui « pose problème » ici n'est plus le même : alors que le dialogue semble indiquer que c'est la bisexualité d'Emma qui est censée détonner (« boom »), ce n'est pourtant pas tant ce secret-là qui est au cœur du coming out que fait Emma, mais plutôt celui du « troupe » formé par Jack, Izzy et elle, et l'atteinte au modèle traditionnel de la famille que celui-ci représente. Ce n'est d'ailleurs qu'après avoir compris que les trois amants essaient de concevoir un enfant que le père manque de s'évanouir.

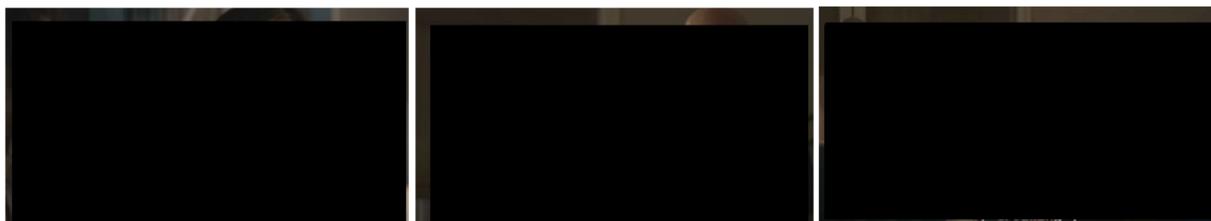
Ici, une même scène de coming out permet de révéler plusieurs secrets sexuels, dont certains, on pourrait avancer, sont potentiellement plus tabous que la bisexualité féminine. L'annonce par Jack de leur relation polyamoureuse est, on le devine, plus difficilement compréhensible encore pour des parents septuagénaires conservateurs. Mais Emma révèle également à ses parents le secret de son

---

<sup>833</sup> « Like Riding a Vagina Bike », S02E02, *You Me Her*, Audience Network, première diffusion le 21 février 2017.

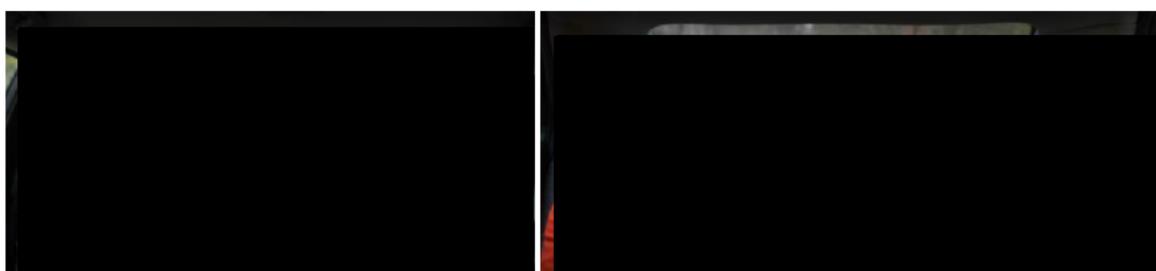
<sup>834</sup> « Freaky Little Love Poodles », S02E08, *You Me Her*, Audience Network, première diffusion le 4 avril 2017.

infertilité, un secret sexuel potentiellement plus lourd encore que les deux premiers. Ainsi, la série ne se contente pas de simplement « déplacer » le coming out vers la question du polyamour. Plutôt, elle explore les secrets qui peuvent être révélés par ce mécanisme et qui ne se limitent plus à la simple identité ou orientation sexuelle. En élargissant le spectre de ce qui peut être révélé par le coming out, la série réactualise ce dernier afin de l'appliquer à des secrets contemporains qui n'avaient pas lieu de « sortir du placard » quelques décennies plus tôt.



46. Emma annonce à ses parents qu'elle est bisexuelle et polyamoureuse.

En 2020, la série *The Politician* (Netflix, 2019-), créée par Ryan Murphy, construit elle aussi un arc narratif autour d'un couple qui se révèle polyamoureux. Judith Light y interprète Dede Standish, sénatrice démocrate du 27<sup>e</sup> district de New York pour qui la course à la réélection semble gagnée d'avance. Au début de la deuxième saison, le personnage principal de la série, Payton Hobart (Ben Platt), décide de se présenter contre Standish dans l'élection sénatoriale. Alors que Standish bénéficie d'une avance considérable, Payton découvre qu'elle est en « troupe » polyamoureux avec son mari, Marcus Standish (Joe Morton), et leur petit-ami, William Ward (Teddy Sears). Il décide alors de la faire chanter en la menaçant de révéler son secret à la presse, révélation qui, à n'en pas douter, lui ferait perdre l'approbation de son électorat, signerait sa défaite à l'élection sénatoriale, mais marquerait aussi la fin d'une carrière politique à plus grande échelle, puisque Dede vise la vice-présidence aux côtés de Tino McCutcheon (Sam Jaeger), candidat démocrate favori aux prochaines élections présidentielles<sup>835</sup>.



47. Payton tente de faire chanter Didi en menaçant de dévoiler son secret.

De façon intéressante, Payton lui-même est présenté comme un personnage *queer* : lors de la première saison, on lui connaît des relations avec des femmes et avec des hommes sans que son identité sexuelle ne soit jamais constituée en question. Point de placard ou de coming out donc, pour

<sup>835</sup> « New York State of Mind », S02E01, *The Politician*, Netflix, première diffusion le 19 juin 2020.

l'apparente bisexualité de Payton, mais plutôt une placardisation du polyamour, gardé secret pendant plus de dix ans. La série, saluée pour sa représentation *queer*, parce qu'elle met en scène de nombreux personnages dont la sexualité n'est jamais utilisée comme un arc narratif<sup>836</sup> (à la bisexualité de Payton s'ajoutent de nombreux personnages à la sexualité ou à l'identité de genre fluide), déplace le coming out et se faisant, le réactualise. Dans l'utopie joyeusement *queer* de *The Politician*, l'orientation sexuelle n'a aucune forme d'importance. Néanmoins, des secrets et des tabous sexuels persistent encore, et reproduisent la nécessité du coming out : c'est le cas du polyamour, *a fortiori* pour une femme qui fréquente deux hommes et sur qui risquent de peser des accusations de mœurs légères, mais aussi, plus généralement, d'une forme de secret autour de la sexualité des femmes de plus de cinquante ans.

Après une première réaction de panique face aux menaces de Payton, Standish décide de faire un coming out public. Lorsqu'elle l'annonce à son colistier, elle lui révèle son plan d'utiliser son secret comme un argument de campagne<sup>837</sup> :

DEDE : I haven't been honest with you about my person. For the last ten years, I've been in a committed throuple, with two men: my husband, and our partner William.

TINO : What? You said you had no skeletons in your closet.

DEDE : I don't think it needs to be a skeleton, I think we can use it to our advantage.

TINO : Perversion doesn't sell in Peoria.

DEDE : It does if you're under 25, and that's the voting block that you're going for. Kids now, they're fluid, they're polyamorous. They share rides, apartments, boyfriends. And let me tell you, women ages 45 to 75 will be saying, "You go girl" when they step into the voting booth to vote for us.

Dans cette conversation, la référence au placard renvoie explicitement au secret de l'homosexualité. L'identité placardisée n'est plus la même, mais les interrogations sur les conséquences de sa révélation, en revanche, sont similaires. Le retournement du stigmaté proposé par Dede transforme alors le secret sexuel non plus en objet de honte, mais en signe de progressisme : le polyamour de Standish symbolise alors une libération des mœurs capable de séduire à la fois l'électorat jeune et l'électorat féminin, qui verra dans la vie intime de la sénatrice une posture féministe.

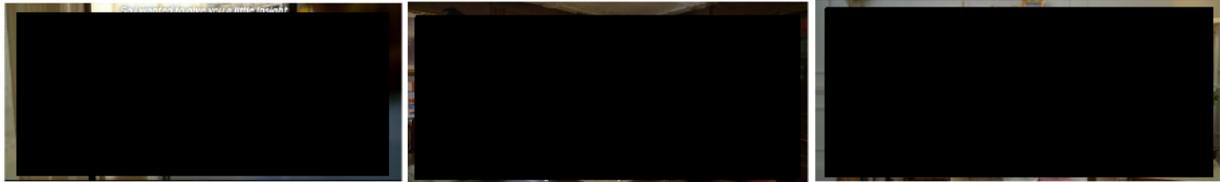
Conformément à ses prédictions, le coming out de Dede est retentissant et victorieux. Pour ajouter à la modernité du propos, Dede utilise les réseaux sociaux pour prévenir ses électeur.ice.s d'une annonce imminente. Le coming out, effectué en face caméra, est filmé en direct depuis l'appartement de Dede – espace de l'intime – et retransmis à la télévision nationale, dans un effet de mise en abyme qui souligne le rôle des médias dans les révélations publiques de secrets sexuels. Parce que Standish

---

<sup>836</sup> OPIE, David, « Netflix's *The Politician* represents a major step forward for LGBTQ+ representation on TV », *DigitalSpy* [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2019, consulté le 5 mars 2021. URL : <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a29220462/the-politician-season-1-lgbtq-queer-representation-tv-netflix/>.

<sup>837</sup> « Conscious Unthroupling », S02E02, *The Politician*, Netflix, première diffusion le 19 juin 2020.

incarne une figure politique et qu'il est question de secret sexuel, sa prise de parole télévisuelle évoque en miroir la défense de Bill Clinton affirmant en 1998 sur ABC n'avoir jamais eu de relations sexuelles avec Monica Lewinski. Mais le dispositif évoque aussi naturellement le coming out très médiatisé d'Ellen DeGeneres sur le plateau d'Oprah, grande figure de l'*empowerment* féminin – d'autant que, dans la diégèse de *The Politician*, Oprah envoie un texto de félicitations à Dede après son coming out. Il rappelle également celui, plus récent, de Caitlyn Jenner dans un épisode spécial de l'émission *20/20* animée par .



48. Didi fait son coming out polyamoureux à la télévision nationale.

L'électorat de Dede, notamment composé de femmes cinquantenaires et soixantaines progressistes, répond plus que favorablement à son annonce. La sénatrice est alors portée aux nues et érigée en figure de proue d'un féminisme dit « sex-positive », c'est-à-dire « libéré ».

En mettant l'emphase sur le secret du polyamour plutôt que sur celui de la bisexualité d'Emma (*You Me Her*) ou celle de Payton (*The Politician*), ces deux séries dressent le portrait d'une Amérique visiblement post-gay (puisque l'homosexualité n'est plus ce qui fait problème), mais pour autant toujours aux prises avec la question du secret sexuel et de la nécessité de son dévoilement. Cette réactualisation des identités et des pratiques sexuelles dissidentes libérables par le coming out permet de justifier une utilisation littérale du trope.

### 1. 2. Sortir du placard séropositif : coming out et SIDA dans les fictions contemporaines

On a évoqué dans le chapitre précédent la tendance récente des séries *vintage* qui situent leur action dans les années 1980 et 1990 dans une veine nostalgique et reposent la nécessité du coming out. Lorsque les séries adoptent un regard rétrospectif sur les questions et les luttes LGBTQ+, elles permettent non seulement de replacer dans son contexte la révélation d'une identité homosexuelle, mais aussi d'aborder en écho la construction d'un placard *situé*, dont l'existence comme le contenu sont propres à l'époque dans laquelle ils s'inscrivent.

La mini-série *When We Rise*, qui couvre une large période des années 1970 aux années 2010, retrace dans son quatrième épisode l'émergence du SIDA au début des années 1980 et son impact sur le

militantisme<sup>838</sup>. La série, parce qu'elle offre un panorama des luttes et de la manière dont les histoires personnelles de ses protagonistes s'inscrivent dans ces luttes, permet de montrer l'imbrication, dans les années 1980, du secret de l'homosexualité et de celui de la séropositivité. Pour beaucoup de jeunes gays, le couperet du VIH signe la fin de l'imperméabilité du placard : aux premiers jours où l'on appelle encore cette nouvelle maladie « le cancer gay<sup>839</sup> », la suspicion d'homosexualité pèse sur toute personne contaminée et portant les stigmates de la maladie. L'*outing* auquel procède la maladie manifeste l'existence d'un double placard, dont les deux portes, attenantes, sont souvent ouvertes dans un seul mouvement : la mini-série britannique *It's A Sin* (Channel 4, 2021) l'illustre dans son dernier épisode, dans lequel Ritchie (Olly Alexander), le personnage principal, révèle dans un même souffle à ses parents son statut sérologique et son homosexualité<sup>840</sup>. Par ailleurs, le *think tank* américain *National Bureau of Economic Research* formule l'hypothèse suivante<sup>841</sup> :

Our hypothesis is that the AIDS epidemic, associated in the '80s and early '90s with being a gay man, changed the relative payoff from being "in the closet." It became less feasible as well as less desirable to hide being a gay person. Thus, for the same "punishment" to coming out, more gay people were willing to do so, thereby making it easier for others to do the same and, over time, generating a new equilibrium fraction of gay people who were out.

On assiste ainsi pendant l'épidémie à une augmentation du nombre de coming out, qu'ils soient contraints ou choisis, qui concorde également avec une intensification de l'activisme LGBTQ dans les années SIDA<sup>842</sup>.

Dans les séries, pour les personnages qui sont déjà ouvertement *queer*, le diagnostic du VIH recrée un nouveau placard duquel il faut choisir (ou non) de sortir, et qui recouvre des significations similaires à celles d'un coming out classique : la parole permet-elle alors de se libérer de la honte, ou contribue-t-elle, toujours, à une cartographie claire des identités qui permet la mise à distance du danger – ici littéral ? La série *Pose* traite rapidement de la question du coming out gay lorsqu'au début du premier épisode, le jeune Damon (Ryan Jamaal Swain) est mis à la porte du domicile familial après que son père a découvert son homosexualité<sup>843</sup>. C'est par les yeux de Damon que l'on découvre la scène ballroom new-yorkaise des années 1980, et c'est donc ce coming out en forme de « coming out into »,

---

<sup>838</sup> « Part IV », S01E04, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 1<sup>er</sup> mars 2017.

<sup>839</sup> « Remembering the Early Days of "Gay Cancer" », *NPR* [En ligne], 8 mai 2006, consulté le 26 mars 2021. URL : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5391495>.

<sup>840</sup> « Episode 5 », S01E05, *It's A Sin*, Channel 4, première diffusion le 19 février 2021.

<sup>841</sup> FERNANDEZ, Raquel, PARSA, Sahar, VIARENGO, Martina, « Coming Out in America: AIDS, Politics, and Cultural Change », *NBER Working Paper*, n°25697, mars 2019, p. 1, consulté le 28 mars 2022. URL : [https://www.nber.org/system/files/working\\_papers/w25697/w25697.pdf](https://www.nber.org/system/files/working_papers/w25697/w25697.pdf).

<sup>842</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 5.

<sup>843</sup> « Pilot », S01E01, *Pose*, FX, première diffusion le 3 juin 2018.

qui recouvre la signification première du terme<sup>844</sup>, qui plonge le public dans le monde homosocial des bals drag. La focalisation de la série sur la communauté queer du Bronx annule par la suite la nécessité de tout coming out « classique » : les divers personnages qui composent l'univers de *Pose* nous sont tous présentés d'emblée comme gays ou transgenres, et leur coming out, souvent malheureux, n'est abordé que de manière rétrospective, quand ils se remémorent la réaction hostile de leurs parents et de leurs proches. La série recrée néanmoins pour plusieurs de ses personnages de nouveaux placards à mesure que tombent les diagnostics de leur séropositivité. La maladie terrasse alors la communauté trans fragilisée par une extrême précarité due à de multiples oppressions de race, classe, genre et sexualité. À l'homosexualité, alors facteur de risque, se rajoute souvent la prostitution qui expose ses travailleur.se.s à une potentielle transmission. Si le statut sérologique des personnages atteints est gardé secret durant la première saison, l'évolution de la maladie à l'échelle individuelle et collective contraint plusieurs des protagonistes à révéler leur secret dans la seconde saison, dont l'action se déroule au début des années 1990. Au sein des « maisons », ces unités familiales alternatives, fondées par des « mères » et rejointes par les « enfants » que ces dernières ont à charge de nourrir, conseiller et protéger<sup>845</sup>, la question de la révélation de la séropositivité se pose alors que le virus fait encore rage et que la conscience des multiples manières de le contracter s'accroît. Ainsi lorsque Blanca Evangelista, qui se sait secrètement séropositive depuis le pilote de la série, apprend que sa maladie a évolué vers le SIDA, elle prend conscience de la nécessité de l'annoncer à ses « enfants », qu'elle juge trop imprudents face à une menace qui leur semble lointaine<sup>846</sup>. Son coming out sert alors une visée de sensibilisation – il lui permet d'éduquer les plus jeunes et de leur faire prendre conscience de l'imminence du danger. Il revêt donc un aspect moral et éthique – ce n'est qu'en révélant qu'elle est elle-même séropositive que Blanca peut remplir son rôle de mère et protéger ses enfants.

Elle est par ailleurs loin d'être la seule à avoir longtemps caché son statut à son entourage et à sa communauté : au cours de la première saison, Pray Tell avait lui aussi appris être séropositif, mais avait décidé de le cacher à tous sauf Blanca<sup>847</sup>. Dans la deuxième saison, après qu'il a dû être hospitalisé des suites d'effets secondaires de son traitement, il est victime d'une hallucination et « visité » par Candy, morte deux épisodes plus tôt, qui lui fait un coming out séropositif *post-mortem* en révélant qu'elle aussi était atteinte du VIH et avait fait le choix de le cacher pour ne pas être prise en pitié<sup>848</sup>. C'est au cours du même épisode que Blanca révèle publiquement son statut aux membres de sa communauté,

---

<sup>844</sup> Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le coming out est avant tout un processus d'entrée dans le monde *queer*, recouvert par l'expression plus communément utilisée alors « coming out into the gay world ». CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, p. 7.

<sup>845</sup> Au sujet de l'organisation de la communauté des *ballrooms* queer des années 1980, voir notamment le documentaire *Paris is Burning*. LIVINGSTON, Jennie, *Paris is Burning*, Miramax Films, 1991.

<sup>846</sup> « Acting Up », S02E01, *Pose*, FX, première diffusion le 11 juin 2019.

<sup>847</sup> « The Fever », S01E04, *Pose*, FX, première diffusion le 24 juin 2018.

<sup>848</sup> « Love's In Need of Love Today », S02E06, *Pose*, FX, première diffusion le 23 juillet 2019.

lors d'un spectacle de cabaret organisé à l'hôpital pour l'unité des malades du SIDA : « I want you all to see what this disease looks like. It looks like me and it looks like you. The first letter in HIV stands for *human* and I want you all to never forget that<sup>849</sup> ». Par cette révélation de son statut séropositif, Blanca espère alerter les membres de sa communauté à la fois sur l'invisibilité du virus, sur sa prévalence parmi eux, et sur la nécessité de ne pas répéter les dynamiques d'exclusion, rejet, marginalisation et mise à mort au sein de la communauté trans que chacun des membres a déjà connu (de la part des hétérosexuels et des gays et lesbiennes cisgenres).

La réalité rejoint parfois la fiction, comme c'est le cas dans ces arcs croisés de coming out séropositifs : en mai 2021, Billy Porter, qui incarne Pray Tell dans la série, sort d'un silence de 14 ans et annonce sa séropositivité dans un entretien accordé au *Hollywood Reporter*. L'article relate, à travers les mots de Porter, la honte qui l'a longtemps enfermé dans le placard, la peur des conséquences d'une annonce de sa séropositivité, notamment dans l'industrie du cinéma, et attribue un sens éthique à la révélation de l'acteur, qui considère qu'il est de sa responsabilité de parler au grand jour de son statut. Dans une perspective intersectionnelle, Porter évoque le poids des discriminations dont il craignait d'être victime en ajoutant à son identité d'homme noir gay le couperet de la séropositivité<sup>850</sup>.

La révélation du secret de la séropositivité, qui s'apparente, pour les membres de la communauté *queer*, à un deuxième coming out, est néanmoins bien différente de la première itération. Ici, le coming out se fait non plus à des personnes hétérosexuelles, mais plutôt au sein de familles choisies, constituées de membres d'une communauté *queer* qui, malgré leur différence, sont tous susceptibles d'être frappés par le même mal. À nouveau, l'inscription du coming out au sein de la communauté LGBTQ renoue d'une part avec l'acception originale du mot et d'autre part permet à la série de ne pas tomber dans le travers de l'individualisation et donc de la dépolitisation du processus. Bien au contraire, dans la diégèse, la révélation de leur statut sérologique représente une étape préliminaire au développement d'un activisme plus affirmé pour Pray Tell et Blanca, qui rejoignent la branche new-yorkaise d'ACT-UP, un groupe militant fondé par Larry Kramer en 1987<sup>851</sup>. Assistés des « enfants », de Blanca, les deux compères participent à des actions directes qui confrontent le monde diégétique homosocial des *balls* au monde hétérosexuel New Yorkais, dans une perspective correctrice qui vient

---

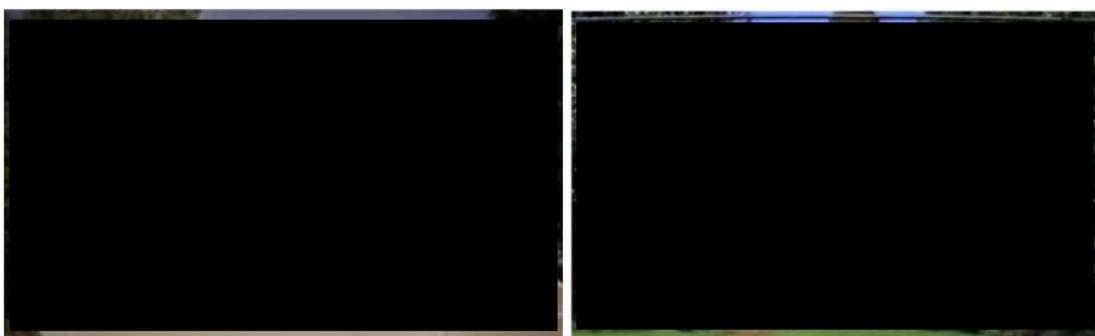
<sup>849</sup> *Ibid.*

<sup>850</sup> ROSE, Lacey, « Billy Porter Breaks a 14-Year Silence: "This Is What HIV-Positive Looks Like Now" », *The Hollywood Reporter* [En ligne], mis en ligne le 19 mai 2021, consulté le 26 mai 2021. URL : [https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/billy-porter-hiv-positive-diagnosis-1234954742/?fbclid=IwAR1Wqs5MZyrypPYHL6kIFZpIK0Hs0ofEZ\\_A2lpEf0DJMVIICLTItcOEnFhM](https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/billy-porter-hiv-positive-diagnosis-1234954742/?fbclid=IwAR1Wqs5MZyrypPYHL6kIFZpIK0Hs0ofEZ_A2lpEf0DJMVIICLTItcOEnFhM).

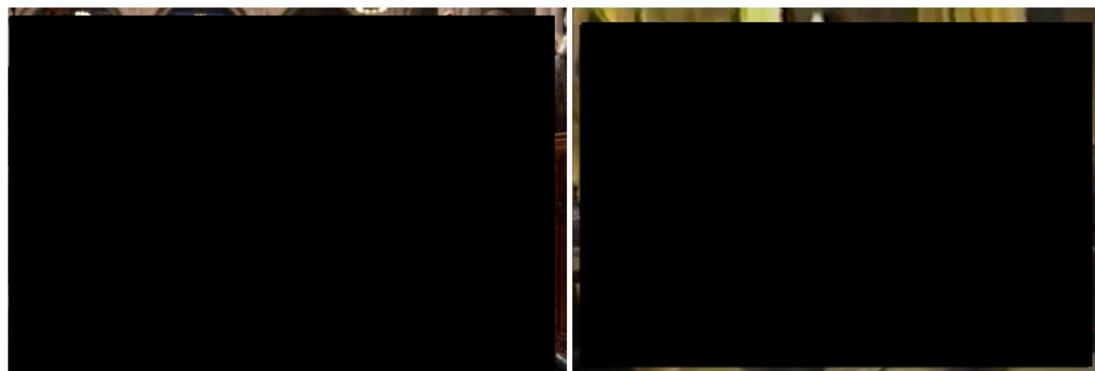
<sup>851</sup> Pour une récente histoire d'ACT-UP et de son organisation interne voir SCHULMAN, *Let the Record Show*, *op. cit.*

en retour interroger le manque de diversité criant d'ACT-UP dans les années 1990<sup>852</sup>. Ainsi Pray Tell est d'abord réticent à l'idée de rejoindre ACT-UP, comme il s'en explique dans le premier épisode de la saison : « My black ass does not need to join your group of preppy white queens and ill-fitted Gap chinos who have never had to fight for a goddamn thing in their lives<sup>853</sup>. »

Dans des clins d'oeil aux actions réelles menées par ACT-UP au tournant des années 1990, les personnages transgenres, racisés de *Pose* se substituent aux activistes blancs visibles dans les archives de l'organisation, tantôt interrompant une messe pour dénoncer la condamnation à mort à laquelle se livrait l'Église en refusant l'éducation sexuelle et la distribution massive de préservatifs<sup>854</sup>, tantôt déroulant un préservatif géant sur la demeure d'une riche femme d'affaire qui a arnaqué Blanca<sup>855</sup>.



49. Enveloppement d'une maison dans un préservatif géant, *Pose* (gauche), image d'archive ACT-UP (droite).



50. Action coup de poing dans une église, *Pose* (gauche), *Stop the Church* par ACT-UP (droite).

En plaçant le coming out séropositif comme catalyseur de politisation, la série rend hommage au slogan « Silence = Death » cher à ACT-UP : c'est la libération de la parole qui permet l'émergence d'une

---

<sup>852</sup> L'activiste Peter Staley rapporte dans un entretien qu'ACT-UP était composé à 80% d'hommes gays blancs dans les années 1990. KING, Mark S., « Should "Pose" rewrite ACT-UP's diversity issues to include more people of color? », *LGBTQNation* [En ligne], mis en ligne le 1er août 2019, consulté le 23 février 2022. URL : <https://www.lgbtqnation.com/2019/08/pose-rewrite-act-ups-diversity-issues-include-people-color/>.

<sup>853</sup> « Acting Up », S02E01, *Pose*, FX, première diffusion le 11 juin 2019.

<sup>854</sup> « Acting Up », S02E01, *Pose*, FX, première diffusion le 11 juin 2019. La scène évoque la manifestation « Stop the Church » du 10 décembre 1989 pendant laquelle une centaine de militants d'ACT-UP interrompirent une messe à la cathédrale Saint Patrick.

<sup>855</sup> « Blow », S02E07, *Pose*, FX, première diffusion le 30 juillet 2019. L'épisode fictionnalise une action similaire menée par Peter Staley en septembre 1991 sur la maison du sénateur Jesse Helms.

prise de conscience collective de la nécessité du militantisme pour la survie de la communauté. En retour, parce qu'elle a à cœur de mettre en scène des personnages racisés souvent oubliés de l'histoire officielle, la série performe le slogan : en refusant de rester dans le silence, les personnages de *Pose* réclament leur place dans le militantisme *queer* des années 1990, contre une mythologie qui tend à les effacer. Elle opère donc une double remise en perspective historique : d'abord en donnant une voix à des personnages *queer* et donc concernés, *a contrario* de beaucoup de productions contemporaines à l'épidémie, qui, comme le déplore Schulman, posaient en héros de l'histoire des personnages hétérosexuels (elle cite des productions à grand succès telles que *Philadelphia*, *Angels in America* ou *Rent*<sup>856</sup>) :

AIDS has been grossly misrepresented and mis-historicized (...), partially because for decades the corporate cultural apparatus favored works – both creative and journalistic – that made straight people into heroes of the crisis<sup>857</sup>.

D'autre part, la série, tout comme le livre de Schulman, « corrige » une perception historique erronée en allant à l'encontre d'une vision du militantisme d'ACT-UP comme reposant quasi-exclusivement sur les épaules de quelques hommes gays blancs (Schulman dénonce notamment le documentaire *How to Survive a Plague* de David France en 2013, qui se focalise sur des trajectoires isolées : « the "heroic individuals" myth, aside from being inaccurate, could mislead contemporary activists away from the fact that – in America – political progress is won by coalitions<sup>858</sup> »).

L'inscription de la diégèse de *Pose* dans les années 1990, à un moment de scission dans le mouvement de lutte contre le SIDA, permet de rappeler les profondes inégalités structurelles entre ceux qui avaient alors eu accès à des traitements, et pour qui l'épidémie était « terminée » (Andrew Sullivan, par exemple, publie en 1996 un essai intitulé *When Plagues End*<sup>859</sup>) et celles et ceux, nombreux.se.s, qui resteront encore longtemps décimés par le virus (l'activiste Peter Stanley rapporte qu'au début des années 1990, les populations afro-américaines représentent une écrasante majorité des nouvelles infections à New York<sup>860</sup>) faute d'accès aux soins<sup>861</sup>, mais aussi peut-être du fait d'une dissimulation plus importante de pratiques homosexuelles dans certaines communautés (par exemple le *down-low* dans les communautés afro-américaines).

---

<sup>856</sup> SCHULMAN, *Let the Record Show*, *op. cit.*, p. xx.

<sup>857</sup> *Ibid.*

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. xxiii.

<sup>859</sup> SULLIVAN, Andrew, « When Plagues End », *The New York Times Magazine*, mis en ligne le 10 novembre 1996, consulté en ligne le 23 février 2022. URL : <https://www.nytimes.com/1996/11/10/magazine/when-plagues-end.html>.

<sup>860</sup> KING, « Should "Pose" rewrite ACT-UP's diversity issues to include more people of color? », *art. cit.*

<sup>861</sup> Dans un article pour le *New York Times Magazine* publié en 2017, Linda Villarosa rapporte que les hommes noirs gays du sud des États-Unis ont le plus haut taux d'infection au VIH au monde. VILLAROSA, Linda, « America's Hidden H.I.V. Epidemic », *The New York Times Magazine*, mis en ligne le 6 juin 2017, consulté le 23 février 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2017/06/06/magazine/americas-hidden-hiv-epidemic.html>.

À sa sortie, la série a été saluée par la critique et les associations de sensibilisation au VIH pour sa représentation sans fard de la crise du SIDA, *a fortiori* parce qu'elle met en lumière l'expérience des communautés racisées, souvent oubliées dans les mises à l'écran de la maladie<sup>862</sup>. Elle vient pallier du reste une absence criante de visibilité de la séropositivité dans les productions télévisuelles contemporaines. Si dans les années 1980 et 1990, des téléfilms (on pense notamment à *An Early Frost*, diffusé en 1985 sur NBC) ou des épisodes ponctuels de séries médicales s'étaient attachés à développer des arcs sur le sujet (*St Elsewhere* et *Hill Street Blues* s'attaquent toutes deux au problème, sur NBC en 1986, *General Hospital*, sur ABC, en 1994, puis *ER*, en 1999), les années 2010, elles, s'avéraient si pauvres en personnages séropositifs que d'aucuns s'inquiétaient que les jeunes générations oublient le risque pourtant bien réel de contracter le virus<sup>863</sup>. Cette peur de l'oubli, couplée à la disparition progressive de celles et ceux ayant vécu cette époque, explique l'émergence de nombre de productions documentaires et où testamentaires à la télévision, au cinéma (on pense à *120 battements par minute*, réalisé en 2017 par Robin Campillo, en France) ces dernières années, dans une logique de transmission intergénérationnelle.

Si la majeure partie des productions abordant la question du SIDA le font dans une logique rétrospective, quelques séries s'attachent, dans la deuxième moitié des années 2010, à parler de l'expérience de la séropositivité aujourd'hui : il s'agit de montrer que le virus reste une réalité pour de nombreux membres de la communauté LGBTQ, contre une perception erronée d'une ère qui serait post-SIDA. À nouveau, on accorde à la télévision une mission d'éducation : en rendant visible le VIH, en donnant un visage à la séropositivité à travers des personnages de fiction, on espère sensibiliser cette jeune génération qui n'a pas connu de son vivant la crise des années 1980 et 1990. En 2015, la série *Looking* (HBO, 2014-2016) introduit au casting de la deuxième saison le personnage d'Eddie (Daniel Franzese), ouvertement présenté comme séropositif dans une série qui se focalise sur la communauté *queer* de San Francisco. La même année, la série *How to Get Away with Murder* développe un arc narratif autour de la séropositivité d'Oliver (Conrad Ricamora), personnage secondaire bientôt promu parmi le casting principal, qui se découvre séropositif à la fin de la première saison<sup>864</sup>. Il ne l'annoncera à sa mère que de nombreuses années plus tard, en saison 5, alors que le secret se fait trop lourd. L'annonce de sa séropositivité prend alors la forme d'un second coming out,

---

<sup>862</sup> JORDAN, George Kevin, « FX Series "Pose" Brings to Life HIV History Through Black and Latinx Characters », *The Body* [En ligne], mis en ligne le 28 juin 2018, consulté le 26 mars 2021. URL : <https://www.thebody.com/article/fx-series-pose-brings-to-life-hiv-history>. LINDSAY, Benjamin, « Pose Isn't Just Giving an AIDS History Lesson », *Vulture* [En ligne], mis en ligne le 18 juin 2019, consulté le 26 mars 2021. URL : <https://www.vulture.com/2019/06/pose-season-2-hiv-aids-crisis.html>.

<sup>863</sup> HALTERMAN, Jim, « HIV Positive Characters Still Absent on TV as Infection Rates Rise », *Variety* [En ligne], mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 30 mars 2021. URL : <https://variety.com/2016/tv/news/hiv-positive-tv-characters-aids-looking-how-to-get-away-with-murder-1201802917/>.

<sup>864</sup> « It's All My Fault », S01E15, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 26 février 2015.

un élément souligné dans la diégèse par Oliver lui-même, qui se lamente auprès de son conjoint : « It just feels like I have to come out all over again<sup>865</sup> ».

Plus tard, il se retrouve seul avec sa mère, Joanna (Mia Katigbak), qui lui demande pourquoi il s'est tant éloigné d'elle<sup>866</sup> :

JOANNA : So what happened? Did I do something to make you mad? Or is it him?

OLIVER : Mom, Connor's not the reason that I've been pulling away.

JOANNA: Are you sure? He's very bossy.

OLIVER : Um. I've been avoiding telling you something. (*pause*) First of all I'm... I'm fine... and... healthy.

JOANNA : Healthy? Why wouldn't you be healthy?

OLIVER : I'm HIV-positive.

(Pause)

OLIVER : I'm... I'm undetectable, which means that the... the... the medicine is working, and so that's good, and I'm gonna live a happy, healthy life for a long time, just like everybody else so... I just didn't tell you so you wouldn't worry.

JOANNA : But you not telling me *does* make me worry.

OLIVER : Mom, the first thing you told me when I came out is that you wanted me to be safe. We both know what that meant. And I... and I am, I am safe, even though this happened, just... I'm ashamed that it happened. Even though I don't want to be but... I guess I just hate disappointing people, especially you. So... I'm... I'm sorry. And I shouldn't say that this shouldn't be such a big deal but I'm really sorry.

JOANNA : Look at me. Oliver. Look at me. (*elle pleure*) I'm here for you until the day I die, no matter what. I just hate that you felt that you had to go through this all alone.

(ils se serrent dans les bras)

Cette scène reprend les codes du coming out télévisuel classique : hésitations et appréhension de celui qui performe le coming out, évocation de la honte qui le retenait de parler, résolution heureuse et affirmation de l'amour inconditionnel de la part de la mère qui reçoit le coming out. Mais elle permet également d'informer les spectateur.rice.s sur le VIH, sur les traitements existants qui permettent à Oliver de vivre une vie normale et lui garantissent de rester en bonne santé. Dans *How to Get Away with Murder* comme dans *Pose* quelques années plus tard, le coming out du personnage séropositif sert essentiellement à sensibiliser, à la fois dans la diégèse – les « enfants » de Blanca se font dépister après qu'ils ont appris le statut de leur « mère » – mais aussi hors de la diégèse. Steven Canals, le co-créateur de la série, affirme d'ailleurs dans un entretien accordé au magazine *Variety* que des fans de la série ont rapporté être allés se faire dépister après avoir visionné la scène dans laquelle Pray Tell amène lui-même les « enfants » de Bianca à la clinique à l'hôpital pour se faire dépister<sup>867</sup>.

---

<sup>865</sup> « We Can Find Him », S05E06, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 1<sup>er</sup> novembre 2018.

<sup>866</sup> *Ibid.*

<sup>867</sup> MALKIN, Mark, « How "Empire", "How to Get Away With Murder", "Pose" Are Furthering the Conversation Around HIV and AIDS », *Variety* [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 2018, consulté le 2 avril 2021. URL : <https://variety.com/2018/tv/news/empire-how-to-get-away-with-murder-pose-world-aids-day-1203051888/>.

Ces représentations contemporaines contrastent avec les scènes de coming out en tant que séropositif.ve des productions des années 1980 et 1990, dans lesquelles l'annonce de la séropositivité recouvrait souvent également celle de l'homosexualité du personnage mais aussi, de manière quasi irrémédiable, l'annonce de sa mort à venir (à la télévision : *An Early Frost*, 1985 ; au théâtre, *The Normal Heart*, écrit par l'activiste ACT-UP Larry Kramer, 1985 et adapté en film par Ryan Murphy en 2014 ; au cinéma : *Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993). Dans *Pose* comme dans *How to Get Away with Murder*, la confession de la séropositivité est entièrement débarrassée de la honte d'être *queer* (dans l'idée d'une sexualité doublement stigmatisée, à la fois « anormale » et porteuse d'une pathologie mortelle assimilable à un fléau divin, comme l'affirmaient les discours de la « Moral Majority<sup>868</sup> », et notamment du sénateur Jesse Helms au début des années 1980) du fait de l'ancrage de la diégèse respectivement au sein d'une communauté *queer* et dans l'Amérique contemporaine. Si honte il y a dans le coming out séropositif, c'est plutôt celle, chez Bianca, Pray Tell ou Oliver, de ne pas s'être protégé, alors que d'aucuns ont vu mourir leurs proches du virus, ou alors que tant d'hommes gays de la génération précédente se sont battus pour garantir l'accès aux traitements et à l'information sur le SIDA.

Comme le montrent les exemples précédemment évoqués, qu'il soit renvoyé au paroxysme de la crise du SIDA ou qu'il s'inscrive dans une période plus contemporaine, le secret de la séropositivité redouble la nécessité du coming out, parfois plusieurs années après le premier, et démontre à la fois l'élargissement de l'acceptation du terme, et le caractère toujours reproductible du coming out sous l'impulsion de nouveaux secrets. Alors qu'il avait disparu des écrans tandis que la crise semblait se faire moins pressante et que les chiffres de la contamination disparaissaient, la menace de l'oubli fait ressentir la nécessité pour la télévision de mettre à nouveau en scène des personnages qui se découvrent puis se dévoilent en tant que séropositifs.

### *1. 3. Le coming out comme instrument de lutte collective face au trauma individuel à l'ère #MeToo*

En 2017, au lendemain de l'affaire Weinstein, qui met au jour le harcèlement sexuel et les violences auxquels s'est livré le producteur hollywoodien, des milliers de victimes de violences sexuelles témoignent au moyen du *hashtag* #MeToo sur Twitter. Le mouvement prend rapidement de l'ampleur

---

<sup>868</sup> Fondée par le pasteur et télévangéliste Jerry Falwell à la fin des années 1979, l'organisation « Moral Majority » joue un rôle majeur dans la mobilisation de la droite chrétienne rassemblée derrière la défense des « valeurs familiales traditionnelles » tout au long des années 1980. Ses membres sont fermement opposés aux droits LGBTQ et s'expriment avec virulence sur le sujet du SIDA dans les années 1980, estimant que la maladie est une punition divine qui s'abat sur les homosexuels. Jesse Helms œuvre notamment tout au long des années 1980 pour empêcher le financement fédéral de la recherche et de l'éducation sur le sujet du SIDA.

grâce à une vaste couverture médiatique et engendre une prise de conscience sans précédent de l'envergure du problème. Nombre de victimes relatent alors leurs expériences traumatiques après des années de silence, dans une dynamique qui rappelle celle du coming out : cette libération de la parole, l'affirmation « je suis, moi aussi, une victime d'agression sexuelle », permet aux individus de reprendre le pouvoir sur leur histoire et leur identité en s'affranchissant de la honte qui les avait jusqu'alors contraints au silence. À la libération individuelle s'ajoute une dynamique collective qui permet aux victimes d'accuser, quitte à risquer le procès en diffamation, les prédateurs jusqu'alors impunis du fait de systèmes de justice défailants du point de vue, justement, de l'écoute et du recueil de témoignages. Cette réactualisation du secret sexuel, ce déplacement du placard, donnent alors à la télévision l'occasion de réactualiser le mécanisme du coming out de manière à la fois spectaculaire et militante

La série *13 Reasons Why* aborde la question dans sa première saison à travers le viol d'Hannah, qui constitue l'une des treize raisons qui l'ont menée au suicide, mais aussi celui de Jessica Davis (Alisha Boe), victime du même lycéen, Bryce (Justin Prentice). L'arc narratif qui suit Jessica de la découverte de son viol (elle était inconsciente au moment des faits) jusqu'à sa revendication du statut de victime d'agression sexuelle est doublée lors de la troisième saison d'un arc au long cours qui met en scène la reconstruction de Tyler (Devin Druid) après qu'il a été agressé sexuellement par un autre étudiant de Liberty High dans l'épisode final de la deuxième saison<sup>869</sup>. Alors que le procès opposant les parents d'Hannah à Liberty High fait rage, la série interroge, à travers la voix de Clay (Dylan Minnette), le meilleur ami d'Hannah, le rôle du coming out dans un processus de réparation individuelle et collective : Hannah se serait-elle suicidée si elle avait pu se libérer de la honte du trauma sexuel et annoncer qu'elle avait été violée ? Jessica doit-elle, par devoir moral envers Hannah et pour que justice soit faite, reconnaître publiquement qu'elle aussi a été violée et ainsi faire condamner Bryce ? Clay peut-il « voler » à Jessica cette annonce, pour venger son amie ? Pour guérir du trauma sexuel, faut-il nécessairement affirmer publiquement son identité de victime ?

Alors que Jessica, en proie à des tentatives de chantage, avait refusé de témoigner publiquement de son viol lors de la deuxième saison, la troisième saison la voit nommer publiquement ce qui lui est arrivé. Ce coming out la fait passer du statut de victime à celui de « survivante », terme généralement utilisé pour désigner celles et ceux qui ont réussi à se reconstruire après avoir subi des violences sexuelles<sup>870</sup>. Mue par l'ambition de changer la culture toxique qui sévit à Liberty High, elle se présente

---

<sup>869</sup> « Bye », S02E13, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 18 mai 2018.

<sup>870</sup> « Key Terms and Phrases », *RAINN (Rape, Abuse & Incest National Network)* [En ligne]. URL : <https://www.rainn.org/articles/key-terms-and-phrases>. La dialectique victime/survivant est néanmoins discutée en ce qu'elle introduit une forme de hiérarchie entre les victimes, en accordant aux survivant.e.s une image plus positive que celle de « victime », associée à une forme de passivité et de faiblesse. À ce sujet voir HANNE,

aux élections du lycée et devient présidente du conseil des élèves en faisant de la lutte contre les violences sexuelles le fer de lance de sa campagne<sup>871</sup>. C'est aussi après avoir déclaré publiquement avoir été violée par Bryce que Jessica fonde un club pour les survivant.e.s d'agressions sexuelles, le *Hands Off Our Bodies*<sup>872</sup> (HO). Ainsi, le coming out de Jessica engendre, à l'échelle individuelle et collective, une prise de conscience d'un problème systémique. Il est donc politique : c'est de cette identité de survivante et de sa volonté de sensibiliser à cette problématique que naît le militantisme de Jessica. En retour, le coming out public de la jeune fille permettra d'ouvrir la voie aux autres victimes de violences sexuelles. Lors d'une assemblée étudiante consacrée à la question des agressions sexuelles, elle invite les étudiant.e.s de *Liberty High* à faire, eux aussi, leur coming out de survivant.e.s<sup>873</sup> :

JESSICA : If you think sexual assault doesn't affect your life, you're wrong. There are survivors all around us. People you care about who you never knew were suffering in silence. Let them know that you're there to listen. It's time for you to know the survivors in your life. To hear their stories and to know that their voice matters. My name is Jessica Davis, and I'm a survivor.

Le discours de Jessica n'est pas sans rappeler la rhétorique du coming out utilisé comme outil de visibilité : ce n'est qu'en confrontant le public au fait que chacun connaisse une personne LGBTQ – et ici, une personne victime de violences sexuelles – que la prise de conscience à grande échelle peut se faire. Les un.e.s après les autres, des élèves de *Liberty* se lèvent et affirment, à leur tour, être des survivant.e.s de violences sexuelles, dans une logique qui évoque également le fonctionnement des groupes d'entraide des Alcooliques Anonymes, ou plus précisément des « Sexual Assault Survivors Anonymous ». Le regard des personnes dans l'assemblée se tourne tour à tour vers chacun.e des étudiant.e.s prenant la parole :

CASEY : My name is Casey Ford, and I'm a survivor.

JANELLE : My name is Janelle Martin, and I'm a survivor.

MAGGIE : My name is Maggie Kim, and I'm a survivor.

TYLER : My name is Tyler Down, and I'm a survivor. (*on entend des murmures admiratifs dans l'assemblée*)

LINA : My name is Lina Ochoa, and I'm a survivor.

SARAH : My name is Sarah Stern. I'm a survivor.

ROBBY : My name is Robby Corman and I'm a survivor.

TANYA : My name is Tanya Brown. I'm a survivor.

JUSTIN : My name is Justin Foley and I'm a survivor.

STEPHANIE : My name is Stephanie Rodriguez, and I am a goddamn survivor.

---

Isabelle, « États-Unis. Violences sexuelles : de "victimes" à "survivantes" », *Libération* [En ligne], mis en ligne le 15 avril 2018, consulté le 17 mars 2021. URL : [https://www.liberation.fr/planete/2018/04/15/violences-sexuelles-de-victimes-a-survivantes\\_1643553/](https://www.liberation.fr/planete/2018/04/15/violences-sexuelles-de-victimes-a-survivantes_1643553/)

<sup>871</sup> « The Good Person Is Indistinguishable from the Bad », S03E03, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 23 août 2019.

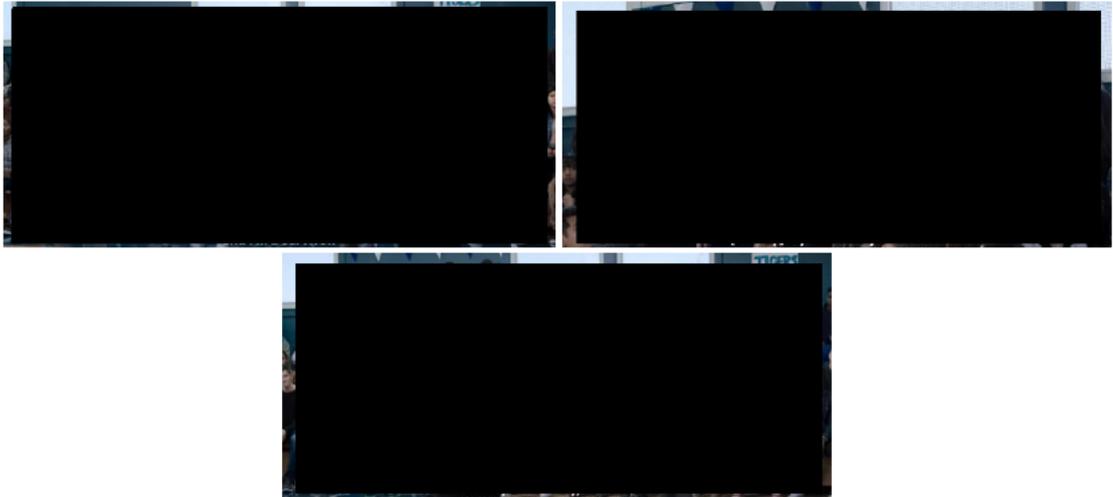
<sup>872</sup> « Angry, Young and Man », S03E04, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 23 août 2019.

<sup>873</sup> « And Then the Hurricane Hit », S03E12, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 23 août 2019.

On entend des encouragements et des applaudissements.

JESSICA : To those of you who are still seated: I know a lot of you still have stories, but you're not ready to share them yet and that's okay. When you're ready, we'll listen. And we will continue to fight to make sure that no one is assaulted, harassed or abused at this school. We will not sit down. We will not be quiet. We will not rest until that happens.

Toute l'assemblée applaudit, visiblement émue.



51. Les étudiant.e.s de Liberty High affirment publiquement leur identité de survivant.e.s.

La scène rappelle le sens du témoignage intime, que ce soit dans le coming out ou chez les Alcooliques Anonymes : elle livre la vérité irréfutable de la personne, qui elle-même témoigne (*stands witness*) pour tout un groupe. L'acte de Jessica transpose de manière laïque la logique du « *testifying*<sup>874</sup> » de l'église baptiste ou méthodiste : elle lance un appel à témoigner qui, par effet de contagion (verbale ici), à mesure que les corps individuels se lèvent, recompose les lignes de force au sein de la communauté. Tout d'un coup, Jessica n'est plus isolée, mais devient au contraire la porte-parole du groupe, y compris de celles et ceux qui ne veulent pas encore parler. La scène participe d'un processus de re-création de communauté contre la communauté hypocrite qui a laissé faire les violences voire qui les a infligées, puisque selon le témoignage *post-mortem* d'Hannah, bientôt rejoint par les histoires individuelles de chacun des personnages, tou.te.s les lycéen.ne.s de *Liberty High* ou presque ont activement participé à des faits de violence, sexuelle, physique ou psychologique, qui ont mené au suicide de la jeune fille.

Pendant le discours de Jessica, la caméra coupe à plusieurs reprises sur le visage de Tyler, visiblement mal à l'aise. Tandis que les voix commencent à s'élever, Jessica l'encourage de la tête. Il refuse initialement de parler. Si Tyler avait rejoint le HO dès le troisième épisode de la saison, il s'était toujours jusque-là présenté en allié. Dans cette scène, c'est la prise de parole collective sur les violences subies qui donne finalement à Tyler le courage de, lui aussi, revendiquer son identité de survivant. Cette scène, qui s'apparente à un coming out collectif, renoue alors avec la portée militante

---

<sup>874</sup> FELMAN, LAUB, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, op. cit., p. 204.

et politique originelle du geste : une façon de résister collectivement au lieu de souffrir individuellement. Dans une logique similaire à celle des groupes de sensibilisation féministes (*consciousness-raising*) des années 1960<sup>875</sup>, le coming out permet alors de transformer l'expérience intime – marquée dans cette scène par le fait que chaque élève décline son identité – en prise de conscience politique de violences sexuelles qui sont non pas individuelles, mais systémiques – c'est toute l'école, et à plus large échelle, la société, qui est touchée par le problème. L'aspect collectif de cette prise de parole – fait rare, voire inexistant<sup>876</sup>, lorsqu'il s'agit de coming out « classiques » de personnes LGBTQ à la télévision – permet de raviver le concept de coming out en réactualisant l'un des slogans-phares des luttes féministes et queer de la fin des années 1960 : « the personal is political<sup>877</sup> ». Ce « coming out » pluriel de survivant.e.s de violences sexuelles peut en retour avoir un impact sur le public extradiégétique – en donnant à voir la force d'une réappropriation collective du traumatisme causé par les violences, la télévision peut alors fonctionner comme un groupe virtuel de conscientisation. Après le rassemblement, Robby se rapproche de Tyler et demande, lui aussi, à rejoindre HO. La libération de la parole collective nourrit donc une forme de militantisme qui recrée de la communauté, autrement.

En réactualisant à la fois le secret révélé par le coming out et la dimension collective et communautaire du geste, *13 Reasons Why* rend au coming out sa force politique originelle. Il permet aussi de remettre en question les stéréotypes liés aux identités de genre en donnant à voir des hommes victimes de violences sexuelles, à travers les personnages de Tyler, Justin (Brandon Flynn) et Robby (Ian Ousley), qui proclament tous trois, haut et fort, leur identité de survivants. C'est d'ailleurs leur annonce qui provoque la plus grande surprise dans les rangs de *Liberty High* ; en témoignent les exclamations d'étonnement de l'assemblée, et pour cause : Justin Foley, en particulier, incarne dans la diégèse la masculinité hétérosexuelle hégémonique, incompatible avec l'idée même du corps masculin violé<sup>878</sup>. Le viol du corps masculin, peu (ou mal<sup>879</sup>) représenté à l'écran, recouvre pourtant une réalité incontestable, comme le révèle la journaliste Emma Brown<sup>880</sup> :

---

<sup>875</sup> SAXEY, Esther, *Homoplot: the Coming-Out Story and Gay Lesbian and Bisexual Identity*, New York : Peter Lang, 2008, pp. 16-17.

<sup>876</sup> Hormis *When We Rise*, qui met en scène une manifestation durant laquelle des dizaines de militant.e.s font leur coming out via des pancartes dans une visée explicitement politique (S01E02), je n'ai pas trouvé d'autres coming out collectifs à la télévision.

<sup>877</sup> La formulation apparaît pour la première fois dans un texte publié par Carol Hanish en 1970, « The personal is political » dans KOEDT, Anne (dir.), *Notes from the Second Year. Women's Liberation in 1970*, New York : Radical Feminism, 1970.

<sup>878</sup> ELLIS, Colin Derek, « Male Rape – The Silent Victims », *Collegian*, vol. 9, n°4, 2002, pp. 34-39 ; JAVAID, Aliraza, « The Unknown Victims: Hegemonic Masculinity, Masculinities, and Male Sexual Victimization », *Sociological Research Online*, vol. 22, n°1, février 2017, pp. 28–47 ; WALFIELD, Scott M., « “Men Cannot Be Raped”: Correlates of Male Rape Myth Acceptance », *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 36, n°13-14, 2018.

Though sexual violence mostly affects girls and women, male victims are still astonishingly common. I was shocked to learn that as many as 1 in 6 boys is sexually abused during childhood. About 1 in 4 men is a victim of some kind of sexual violence over the course of his lifetime, from unwanted contact to coercion to rape. (...) In 2015, a national survey by the Centers for Disease Control and Prevention found that nearly 4 million men (and 5.6 million women) had been victims of sexual violence just in the previous year.

L'homme violé a longtemps constitué un sujet tabou (il faut attendre 2012 pour une redéfinition du viol par le FBI qui permette d'inclure les victimes hommes<sup>881</sup>) que les séries lèvent progressivement : on pense par exemple à *Outlander* (Starz, 2014-) qui traite également du viol d'un personnage masculin, Jamie (Sam Heughan) et de ses conséquences<sup>882</sup>, à *Snowfall*<sup>883</sup> (FX, 2017-), ou à *American Crime*<sup>884</sup> (ABC, 2015-2017). Si *Outlander*, *Snowfall* ou même *13 Reasons Why* (Tyler) choisissent de montrer le viol à l'écran, le « coming out » et la réclamation du statut de survivant par les personnages de *13 Reasons Why* ou *American Crime* redonnent à leurs personnages une agentivité dont l'agression sexuelle les avait privés.

## II. Écrire le(s) coming out : multiplication, répétition, variation et effets.

Dans *Gender Trouble*, Judith Butler explique que la répétition est une partie intégrante de la performance. C'est par une performance sans cesse répétée qu'un individu « passe pour », est accepté comme faisant partie de la catégorie homme ou femme : en cela, dit-elle, le genre est « un acte », une performance<sup>885</sup>. Pour Butler, ces catégories de genre n'existent pas en soi, pas plus que l'idée d'un

---

<sup>879</sup> Hormis les représentations du viol en milieu carcéral (*Oz*, *Prison Break*), le viol masculin est souvent minimisé, voire utilisé à des fins comiques dans les productions télévisuelles (voir par exemple *Seinfeld*, S06E19, 1995 ; *The Mindy Project*, S02E02, 2013). HENDERSON, Taylor, « Why Does Film & TV Treat Men's Sexual Assault Like a Punchline? », *Pride* [En ligne], mis en ligne le 11 février 2019, consulté le 25 février 2022. URL : <https://www.pride.com/tv/2019/2/11/why-does-film-tv-treat-mens-sexual-assault-punchline>.

<sup>880</sup> BROWN, Emma, « Sexual Assault Against Boys Is a Crisis », *The Washington Post* [En ligne], mis en ligne le 22 février 2021, consulté le 25 février 2022. URL : <https://www.washingtonpost.com/magazine/2021/02/22/why-we-dont-talk-about-sexual-violence-against-boys-why-we-should/>.

<sup>881</sup> Depuis 1927 et jusqu'en 2012, le viol était défini comme suit : « the carnal knowledge of a female, forcibly and against her will ». En 2012, le FBI amende la définition dans son *Uniform Crime Report*. Le viol est ainsi caractérisé : « the penetration, no matter how slight, of the vagina or anus with any body part or object, or oral penetration by a sex organ of another person, without the consent of the victim. », SIMMONS, Gina, « The FBI Redefines Rape, And Why It Matters », *Forbes* [En ligne], mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 25 février 2022. URL : <https://www.forbes.com/sites/crime/2012/01/18/the-fbi-redefines-rape-and-why-it-matters/?sh=60a168261db9>.

<sup>882</sup> « Wentworth Prison » et « To Ransom a Man's Soul », S01E15 et S01E16, *Outlander*, Starz, première diffusion le 16 mai 2015 et 30 mai 2015.

<sup>883</sup> « Slow Hand », S01E03, *Snowfall*, FX, première diffusion le 19 juillet 2017.

<sup>884</sup> La seconde saison, diffusée en 2016, est consacrée aux répercussions du viol de Taylor (Connor Jessup), un jeune adolescent assisté par sa mère dans ses démarches pour obtenir justice.

<sup>885</sup> BUTLER, *Gender Trouble*, op. cit., p. 178.

sujet *a priori* : elles sont rendues palpables par l'imitation de comportements et la répétition d'actes qui les consacrent comme catégories « naturelles », comme normes<sup>886</sup> .

La même logique est à l'œuvre dans la distinction entre homo et hétérosexualité et derrière le coming out : comme le soulignaient Sedgwick et Halperin dans leurs travaux fondateurs sur le coming out et le placard, le coming out n'est jamais un événement unique<sup>887</sup> . Au contraire, il est amené à être reproduit à l'infini, à l'aune de nouvelles interactions sociales, de nouveaux cercles, de nouvelles rencontres. En retour, c'est le coming out, et l'affirmation d'une identité LGBTQ hors-normes qui consacrent l'hétérosexualité comme norme : à de rares exceptions dont les séries s'amuse volontiers (*Modern Family, Friends*), les hétérosexuel.le.s ne sont pas tenus de faire de coming out pour affirmer leur identité<sup>888</sup> .

On pourrait donc, à première lecture, adopter la position selon laquelle la prolifération des coming out à l'écran est entièrement vidée de son pouvoir subversif en ce qu'elle ne fait que renforcer la norme hétérosexuelle qui se manifeste dans la grande majorité des productions audiovisuelles. La répétition potentiellement stérile des coming out reproduits à l'envi, et desquels on ne peut pas sortir, ne serait que le signe de la toute-puissance de schémas hétéronormés desquels il serait impossible, du moins dans le paysage télévisuel, de s'affranchir, et ce sous peine de mort, si l'on en croit la prévalence du trope *bury your gays* dans les séries<sup>889</sup> . En ce sens, le coming out pourrait être vu comme un renforcement de la norme plutôt que comme une remise en cause.

Pourtant, chez Butler, la répétition confère aussi à la performance tout son potentiel subversif : le fait que la norme doive sans cesse être reperformée comme telle révèle en creux la fragilité de ses fondations. Ainsi on pourrait voir dans la répétition des coming out télévisuels – qu'ils soient intratextuels, intertextuels ou extratextuels – un potentiel de déstabilisation de l'hétérosexualité comme norme. Contre une vision qui réduit le coming out à un instrument de renforcement de la norme hétérosexuelle, nous voudrions défendre ici l'idée selon laquelle ces répétitions et amendements du coming out au sein de la diégèse ou dans le paysage télévisuel dans son ensemble en font un potentiel outil d'interrogation des normes et, sinon de subversion, au moins de dissidence, pour reprendre la distinction opérée par Sinfield<sup>890</sup> :

I have generally used the term *dissident* rather than *subversive*, since the latter may seem to imply achievement – that something *was subverted* – and hence (since mostly the government did not fall, patriarchy did not crumble) that containment must have occurred. “Dissidence” I take to imply refusal of an aspect of the dominant, without prejudging an outcome.

---

<sup>886</sup> *Ibid.* pp. 178-179.

<sup>887</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*, p. 38 ; HALPERIN, *Saint Foucault*, *op. cit.*, p. 34

<sup>888</sup> BECKER, *Gay TV Straight America*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>889</sup> Le trope sera analysé plus avant dans le chapitre 8.

<sup>890</sup> SINFIELD, *Faultlines*, *op. cit.*, p. 49.

Il ne s'agit pas ici d'affirmer naïvement que les représentations télévisuelles du coming out auraient à elles seules le pouvoir de détruire l'hétéronorme, mais plutôt d'explorer les processus par lesquelles elles pourraient néanmoins attirer l'attention sur l'artificialité du rituel du coming out, et donc sur l'aspect construit de notre appréhension des identités sexuelles.

## II. 1. *Coming out en cascades dans une série post-placard*

En 2019, une nouvelle adaptation télévisuelle de la série de romans d'Armistead Maupin *Tales of the City*, connue en France sous le titre *Les Chroniques de San Francisco*<sup>891</sup> est produite et diffusée sur Netflix. La série littéraire, d'abord diffusée sous forme de feuilletons hebdomadaires dans le *San Francisco Chronicle* et le *San Francisco Examiner*, avait déjà fait l'objet de plusieurs adaptations britanniques et américaines en mini-séries en 1993 (*Tales of the City*, Channel 4 ; PBS, 1994), 1998 (*More Tales of the City*, Showtime) et 2001 (*Further Tales of the City*, Showtime). Elle mettait alors en scène la vie des habitants du 28 Barbary Lane, où se côtoyaient joyeusement des profils vastement différents, de la jeune ingénue fraîchement arrivée de la campagne de l'Ohio à San Francisco aux plus *queer* des hippies californiens dans le San Francisco des années 1980 et 1990. La série de 2019 se présente comme une suite aux précédents récits, plus de 20 ans après les événements relatés dans les miniséries. Une nouvelle génération est installée au 28 Barbary Lane, havre de paix pour de jeunes *queer*, sous la coupe d'Anna Madrigal, la propriétaire des lieux, désormais nonagénaire. Parmi les plus jeunes habitants figurent un jeune couple formé par Jake Rodriguez, jeune homme transgenre ayant récemment entamé sa transition, et sa petite-amie de longue date, Margot Park (May Hong). Du fait de l'ancrage homosocial et *queer* de la série, on n'assiste pas au coming out transgenre de Jake, relégué dans le pré-diégétique. La série propose néanmoins plusieurs arcs narratifs entremêlés qui relèvent du coming out et interrogent la finitude de ce processus.

Ainsi Jake, qui s'était autrefois identifié comme une femme lesbienne, se découvre une attirance nouvelle envers les hommes au début de la série. Au cours des premiers épisodes, on le voit donc non seulement annoncer à Margot qu'il éprouve du désir pour des hommes – une sorte de nouveau coming out, puisque sa transition fait de lui un homme gay – mais également révéler sa transidentité, qui grâce à son *passing*<sup>892</sup> n'est pas toujours perçue de prime abord, à ses nouveaux partenaires

---

<sup>891</sup> MAUPIN, Armistead, *Tales of the City*, Londres : Black Swan, 1989.

<sup>892</sup> Historiquement, le terme de « *passing* » renvoie d'abord au fait de pouvoir passer pour blanc(he) lorsque l'on est noir(e) et donc d'échapper aux discriminations racistes. Dans le cadre de la transidentité, il renvoie à la capacité d'une personne à être considérée dans le genre de son choix. Il repose généralement sur un ensemble

amoureux, des hommes gays – seconde forme de coming out, susceptible d’exposer au rejet voire à des violences de la part des partenaires prospectifs<sup>893</sup>.

Après qu’il a confessé une infidélité à Margot, celle-ci le quitte, le laissant libre d’explorer cette nouvelle facette de sa sexualité<sup>894</sup>. Dans le dernier épisode de la série, les deux anciens amants se retrouvent le temps d’une danse durant laquelle Jake se confie<sup>895</sup> :

MARGOT : How are you?

JAKE : I’m fine.

MARGOT : Are you?

JAKE : I’m uh... (*il fuit son regard, semble chercher ses mots*) I’m gay.

MARGOT, *souriant* : Welcome to the club.

(ils rient)

JAKE : I haven’t said it out loud like that yet.

MARGOT : I’m honored.

JAKE : It’s so crazy. I feel like I’ve spent the majority of my life coming out. “I’m a lesbian”, “I’m trans”, “I’m gay”.

Le dialogue, ainsi que les différentes scènes de révélations auxquelles on a assisté au long de la saison, révèlent alors le coming out comme un processus toujours en cours, susceptible d’être reproduit à l’infini. Après deux premiers coming out pré-diégétiques, d’abord en tant que lesbienne cisgenre, puis en tant qu’homme transgenre, Jake est amené dans cette scène à refaire un coming out qui amende les précédents, et réconcilie, au moins pour un temps, les contradictions qu’avaient soulevées l’annonce de sa transidentité : si son identité de genre avait fait peser sur lui le spectre de l’hétérosexualité, sa nouvelle identité d’homme gay lui permet de conserver une identité sociale *queer*.

En retour, les coming out successifs de Jake impactent l’identité de Margot, elle aussi prise dans un nouveau réseau de contradictions qui nécessitent qu’elle réamende et reperforme son propre coming out. Dans le premier épisode de la série, après qu’ils ont été perçus comme un couple hétérosexuel par une jeune femme dans une boulangerie, Margot fait part de son agacement à Jake<sup>896</sup> :

MARGOT : She thought we were straight, Jake.

JAKE : So what? She thought we were straight?

MARGOT : You’re excited!

JAKE : No I’m not.

MARGOT : You’re passing and you’re excited.

(...)

---

de codes physiques et physiologiques qui correspondent à aux normes hégémoniques de la masculinité ou de la féminité. Ici, le passing de Jake renvoie au fait qu’on le prend désormais pour un homme cisgenre.

<sup>893</sup> « She Messy », S01E02, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

<sup>894</sup> « Happy, Now? », S01E03, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

<sup>895</sup> « Three of Cups », S01E10, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

<sup>896</sup> « Coming Home », S01E01, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

JAKE : Look, all I'm saying is, we know we're queer. No one's taking that from us.

MARGOT : If a couple of queers walk down the street and no one knows it, are they still queer?

Le dialogue révèle les anxiétés de Margot par rapport à la potentialité d'être perçue comme hétérosexuelle, à mesure que le *passing* de Jake augmente. La scène interroge les identités, vécues et perçues : Margot, qui s'était toujours pensée lesbienne, désormais en couple avec un homme, est-elle toujours légitime dans cette identité ? Comment vivre, pour une femme lesbienne et un homme transgenre, qui ont fait de leur identité *queer* une partie importante de leur vie, le fait d'être désormais potentiellement perçus comme hétérosexuels ? Devront-ils dorénavant faire un coming out *queer* à chaque nouvelle interaction du même type, pour contrer la présomption d'hétérosexualité ? Ce n'est finalement que dans la rupture, puis dans une nouvelle relation avec une autre femme cisgenre, que Margot parvient à résoudre ce paradoxe et à réaffirmer son identité de femme lesbienne<sup>897</sup>.

À travers ces multiples arcs narratifs de coming out, la série montre à la fois la malléabilité du concept et la fluidité des identités, contre une acception qui verrait dans le coming out un moment terminé dans le temps, consacrant la fixité d'une identité pour l'éternité. *Tales of the City* se distingue de productions plus *mainstream* sur plusieurs points : sa forme, une mini-série, en fait un objet plus borné qu'une série potentiellement renouvelée chaque année pour une saison supplémentaire. Sa diffusion sur la plateforme de streaming Netflix permet une représentation plus crue de la sexualité *queer* que ne l'offrent les grandes chaînes nationales, souvent encore frileuses sur la question. La focalisation de la diégèse sur une communauté *queer*, dans la ville LGBTQ-friendly de San Francisco, permet à la série de représenter des espaces de sociabilité rarement représentés (les bars *queer*, les spectacles de *drag queens*) et d'adopter un ton plus militant que les récits plus hétérocentrés. Pour autant, la série, qui remplit donc toutes les conditions et critères d'une série post-placard, continue de proposer une réflexion protéiforme et riche autour du coming out – et le révèle comme concept vivant, en mutation constante, et dont les implications ne se limitent pas au seul impact qu'il produit sur un public hétérosexuel.

## II. 2. Prolifération des intrigues de coming out dans une même série

Si l'on a souvent reproché à la télévision l'adoption du « gay symbolique » (*tokenism*), on assiste au contraire aujourd'hui à une prolifération de personnages LGBTQ au sein d'une seule et même série, et ce même dans des séries moins homosociales que *Tales of the City* ou, quinze ans auparavant, que

---

<sup>897</sup> « The Price of Oil », S01E04, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

*Queer as Folk* et *The L Word*. Au foisonnement de personnages et thèmes LGBTQ à la télévision américaine répond donc également une explosion du nombre de personnages LGBTQ au sein de la diégèse de chaque série. En lieu et place d'un seul et rébarbatif arc de coming out accordé au personnage gay, ces séries développent, pour chacun de leur personnage *queer*, des récits variés qui donnent à voir la richesse et la diversité des expériences LGBTQ. Pour autant, l'arc du coming out y reste encore un *leitmotiv* omniprésent. La multiplication et la répétition des coming out télévisuels au sein d'une seule et même série constitue-t-elle une réaffirmation stérile de la norme hétérosexuelle ou dévoile-t-elle au contraire dans un jeu *camp* le caractère insaisissable de l'identité *queer* ?

La série *Glee*, diffusée à partir de 2009, est précurseuse d'une tendance générale à la prolifération des personnages LGBTQ en ce qu'elle propose, au long de ses 6 saisons, au moins 6 intrigues de coming out, à travers les personnages de Kurt, Santana, Brittany, Shannon Beiste, Dave Karofsky, et Unique (Alex Newell), et ce malgré la présence de personnages ouvertement gays (Blaine, Sebastian). L'intrigue autour de la relation qu'entretiennent Brittany (Heather Morris), pom-pom girl ingénue et blanche et Santana (Naya Rivera), une jeune lycéenne hispanique, est notamment l'occasion pour la série d'explorer les différents degrés de problématisation identitaire qui se jouent dans le processus de coming out. Si on les voit à l'occasion se tenir la main ou se lancer des sourires charmeurs au cours des premières saisons de la série, il faudra attendre la troisième saison pour que les deux jeunes filles officialisent leur relation à la fois au public extradiégétique et à leurs camarades<sup>898</sup>. Avec cette officialisation commence l'arc du coming out de Santana, qui devra annoncer sa relation et sa sexualité, avec plus ou moins de difficulté, à ses camarades du *Glee Club* d'abord, aux autres pom-pom girls de l'équipe, dans une scène finalement supprimée au montage<sup>899</sup>, mais ensuite et surtout à sa grand-mère, son *abuela*, dont elle redoute la réaction du fait de sa culture latine<sup>900</sup>. La sexualité de Brittany, quant à elle, semblera par contraste ne jamais poser le moindre problème. Si le fait que Santana soit racisée et provienne d'un milieu plus conservateur que celui de Brittany joue dans la différence de problématisation de la sexualité des deux jeunes filles, ce facteur n'explique pas, par exemple, l'appréhension proche de la panique que ressent Santana à l'idée que l'école apprenne qu'elle est lesbienne comparée à l'absolue sérénité de Brittany, qui évolue pourtant dans le même univers et répond aux mêmes normes de genre exacerbées – puisque les deux jeunes filles sont pom-pom girls (un clin d'œil, peut-être, au film culte et *camp* *But I'm a Cheerleader* de Jamie Babbit, en 1999).

---

<sup>898</sup> « Pot o' Gold », S03E04, *Glee*, FOX, première diffusion le 1<sup>er</sup> novembre 2011.

<sup>899</sup> « "Glee": Santana Comes Out to the Cheerios in A Deleted Scene », *The Huffington Post* [En ligne], mis en ligne le 7 août 2012, consulté le 14 avril 2021. URL : [https://www.huffpost.com/entry/glee-santana-comes-out-deleted-scene\\_n\\_1751121](https://www.huffpost.com/entry/glee-santana-comes-out-deleted-scene_n_1751121).

<sup>900</sup> « I Kissed a Girl », S03E07, *Glee*, FOX première diffusion le 29 novembre 2011.

Le lourd et douloureux processus de coming out de Santana entre en résonance à la fois avec l'absence de coming out de Brittany, mais également avec le coming out de Kurt, harcelé tout au long de la première saison par les athlètes du lycée, harcèlement dans lequel Santana elle-même avait joué un rôle, et qu'elle finit par prendre en exemple pour justifier sa peur de révéler son secret au reste de l'école.

Si l'arc narratif porté par Santana comporte ses moments de tragique (elle est notamment rejetée par sa grand-mère), il me semble que la série, à l'instar d'autres programmes comiques contemporains, propose un traitement *queer* du coming out qui passe par un débordement, une accumulation presque carnavalesque dans laquelle se succèdent les coming out des uns et des autres jusqu'à atteindre une forme de *kitsch* dans un jeu résolument *camp*, humour *queer* par excellence<sup>901</sup>. Ainsi l'arc de coming out de Santana ajoute à la litanie de personnages gays qui composent le *Glee Club* et son environnement immédiat : son coming out tragique fait écho au coming out de Kurt, victime tout le long de la première saison d'un harcèlement homophobe auquel Santana elle-même avait participé, celui de Dave Karofsky, lui aussi bourreau de Kurt et dont on découvrira que la violence homophobe est liée à son propre malaise quant à son orientation. À ces intrigues répond en contrepoint l'absence joyeuse de problématisation de l'homosexualité de Brittany et de Blaine. De ces différences flagrantes de problématisation de l'homosexualité résulte une forme d'incongruité, d'incohérence interne qui donne à l'ensemble un ton léger et ce malgré le développement d'arcs traditionnels de coming out susceptibles de relever du tragique.

Si la scène du coming out aux pom-pom girls a finalement été supprimée, la réplique finale de Sue, qui suit l'annonce de Santana, semble pourtant parfaitement illustrer le comique qui procède de la prolifération de discours autour de la sexualité des uns et des autres<sup>902</sup> :

SUE : Thank you Santana, that was very brave. By my reckoning, every student at this school who could possibly come out has come out so congratulations, the long national nightmare of students coming out is over.

En soulignant la succession interminable des coming out au sein de l'école – et donc au sein de la diégèse – Sue met en lumière l'absurdité d'un tel processus qui, répété à l'infini, finit par en devenir comique. Elle se fait alors la voix joueuse de Ryan Murphy, qui montre ici sa pleine conscience du caractère éculé du trope, mais continuera pour autant à développer des intrigues de coming out au long des trois saisons suivantes, contredisant l'affirmation de Sue : là où Sue est dans le déni, le *showrunner* gay est, lui, dans l'affirmation joyeuse, débordante, *camp*, de l'identité *queer*.

---

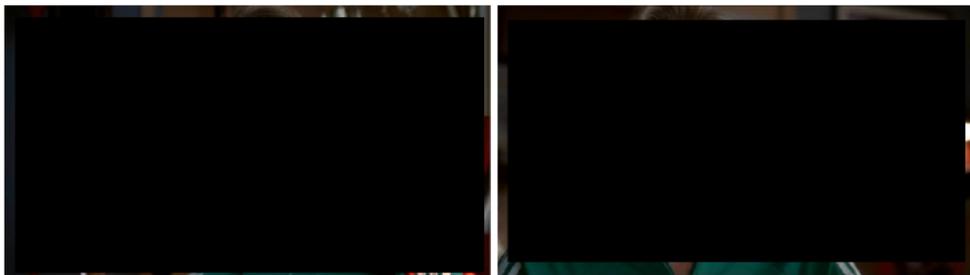
<sup>901</sup> EMIG, Rainer, « Queer Humor: Gay Comedy between Camp and Diversity », in CHIARO, Delia, BACCOLINI, Raffaella (dir.), *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, New York : Routledge, 2014, pp. 276-287.

<sup>902</sup> « "Glee": Santana Comes Out to the Cheerios in A Deleted Scene », *art. cit.*

Le terme « camp », inventé par Christopher Isherwood, est popularisé et théorisé pour la première fois par Susan Sontag en 1964 dans un essai intitulé « Notes on Camp ». Il y est décrit comme une sensibilité particulière à l’artifice, à l’exagération et la théâtralité. Le *camp* est historiquement associé aux hommes gays<sup>903</sup> et constitue, selon Sontag toujours, un marqueur d’identification<sup>904</sup>, un point sur lequel la rejoint Dyer, qui offre quelques décennies plus tard sa propre interprétation du *camp*<sup>905</sup>. Si les analyses de Sontag ont été reprises, critiquées, voire amendées<sup>906</sup>, les théoriciens s’accordent pour dire que le *camp* est, comme le *queer*, insaisissable, difficile à définir et à circonscrire : s’agit-il d’une sensibilité ? D’une manière d’être au monde ? D’une culture<sup>907</sup> ? Dans le chapitre qu’il y consacre, Rainer Emig reconnaît au *camp* un fort potentiel comique, qu’il associe à une forme de résistance, voire de résilience, face aux discriminations, dans une perspective Bakhtinienne d’inversion du haut et du bas, de la norme et de l’« anormal »<sup>908</sup>.

Parallèlement à l’arc narratif de Santana, *Glee* développe enfin un arc secondaire qui vient apporter un contrepoint léger et *camp* au coming out très mélodramatique du personnage. Au début de l’épisode 7 qui donne à voir le coming out malheureux de Santana à sa grand-mère, Sue Sylvester (Jane Lynch) se retrouve être la cible de vidéos calomnieuses après avoir annoncé sa candidature à des élections locales. Sue y est soupçonnée, entre autres, d’être secrètement lesbienne. Excédée, elle s’en remet à son journal intime, à qui elle livre ses pensées, retranscrites par la voix-off<sup>909</sup> :

SUE : Why would someone assume I’m a friend of Ellen just because I’m mannish and highly aggressive and have short hair and I only wear track suits and I coach a girls’ sport and I married myself? It just doesn’t make sense. The truth is, Journal, I’m attracted to men. Sure, I can’t stand watching them eat or talking to them, but when it comes to getting sexy, this gal’s got a hole in her heart only a fella can fill.



52. Sue dément, en voix-over, les présomptions de son homosexualité.

<sup>903</sup> ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Flammarion, 2012, p. 133.

<sup>904</sup> SONTAG, Susan, « Notes on “Camp” » (1964), rapporté dans CLETO, Fabio, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 1999, p. 54.

<sup>905</sup> DYER, Richard, « It’s Being So Camp as Keeps Us Coming », in DYER, Richard, *The Culture of Queers*, Londres : Routledge, 2002, pp. 49-62.

<sup>906</sup> Voir notamment l’ouvrage de référence : CLETO, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, op. cit.

<sup>907</sup> LE TALEC, Jean-Yves, « Le camp : apparence et résistance » in LE TALEC (dir.), *Folles de France. Repenser l’homosexualité masculine*, Paris : La Découverte, 2008, pp. 79-120.

<sup>908</sup> EMIG, « Queer Humor », art. cit., pp. 278-279.

<sup>909</sup> « I Kissed a Girl », S03E07, *Glee*, FOX première diffusion le 29 novembre 2011.

Le comique procède ici de plusieurs facteurs, à la fois intratextuels, intertextuels et métatextuels. La tirade de Sue, d'abord, reprend à son compte des stéréotypes classiques associés à l'homosexualité féminine. La série joue avec ces préjugés tout en les remettant en question : si Sue n'est effectivement pas lesbienne, elle avoue elle-même remplir toutes les cases du portrait type que les médias ont bien voulu dresser de la lesbienne – une femme agressive, misandre, voire misanthrope, abordant des caractéristiques physiques connotées masculines<sup>910</sup> : cheveux courts, vêtements de sport ou empruntés au vestiaire traditionnellement masculin qui la code comme *queer*<sup>911</sup>, faisant d'elle, dans les termes de Jacobs, une « straight stone butch<sup>912</sup> ». La tirade de Sue, à travers laquelle s'exprime toute l'ironie des scénaristes, remet en cause ces stéréotypes autant qu'elle en souligne l'absurdité. Le personnage de Sue, qui correspond en tout point à l'image de la lesbienne antipathique, mais qui ne s'avère pas finalement lesbienne, vient se placer en contrepoint du personnage de Santana, qui, elle, incarne une féminité exacerbée loin des stéréotypes associés à l'homosexualité féminine. La contradiction centrale à la seconde partie de la réplique, dans laquelle Sue affirme aimer les hommes, bien que les trouvant proprement repoussants dans des actions anodines du quotidien, ajoute à l'absurdité du propos et au comique de la scène. La référence intertextuelle à Ellen DeGeneres comme périphrase de l'homosexualité est également susceptible de provoquer le rire dans sa subversion de l'expression consacrée « a friend of Dorothy », qui désigne communément l'homosexualité masculine dans la culture gay<sup>913</sup>. La référence renvoie Sue à sa génération, mais vient également faire écho, comme un hommage rendu au premier coming out télévisuel, à l'intrigue de coming out de Santana. Enfin, le comique repose sur un aspect métatextuel en ce que l'actrice qui incarne Sue, Jane Lynch, est elle-même ouvertement lesbienne. C'est le décalage entre l'homosexualité assumée de l'actrice et connue des spectateur.rice.s et l'affirmation chevronnée dans la diégèse de son hétérosexualité, et ce malgré les « signes » qui semblent démontrer le contraire, qui achève de rendre la scène comique.

Au sein d'un même épisode se mêlent alors intrigue classique de coming out (Santana), absence de coming out (Brittany) et réfutation d'une rumeur d'homosexualité (Sue), mais aussi interrogation joueuse des performances et stéréotypes de genre associés à l'homosexualité féminine, qui s'inscrit dans une interrogation plus vaste de la liminalité des espaces, entre hétérosexualité et homosexualité, entre fiction et réalité, soutenue par un ton qui mélange allègrement mélodramatique et comique. Les processus d'accumulation et d'exagération mis en place dans cette scène, propres à l'esthétique *camp*,

<sup>910</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit., pp. 61-68.

<sup>911</sup> PARSEMAIN, Ava Laure, *The Pedagogy of Queer TV*, Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2019, p. 57.

<sup>912</sup> JACOBS, Jason, « Raising gays: On *Glee*, queer kids, and the limits of the family », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 20, n°3, 2014, pp. 343.

<sup>913</sup> L'expression renvoie par métonymie à Judy Garland, icône gay, qui incarnait le personnage de Dorothy dans *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939). Voir par exemple DYER, Richard, « Judy Garland and gay men », in DYER, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, New York : St. Martin's Press, 1986.

dévoilent alors au passage et avec amusement l'hétérosexualité comme une performance toujours susceptible d'être ratée. L'hybridation des genres, entre *soap opera* et comédie burlesque, vient s'ajouter à une esthétique *camp* de laquelle son créateur, Ryan Murphy, est coutumier : chacune de ses productions joue avec les genres, les références intertextuelles et les réflexions métatextuelles.

Si Sue se lamente en 2011, dans un discours typiquement conservateur, de la prolifération infinie des coming out à McKinley High<sup>914</sup>, il semble que ce « long cauchemar national » n'ait toujours pas trouvé d'achèvement à la télévision américaine plusieurs années plus tard. C'est ce que démontre notamment l'explosion *camp* de coming out proposée par la série *Faking It*, diffusée sur MTV à partir de 2014. L'intrigue se déroule dans le lycée de Hester High, dans la banlieue d'Austin, enclave démocrate dans un état à majorité républicaine. De cette localisation particulière découle un renversement des normes sociales traditionnelles : les élèves les plus populaires sont les racisé.e.s, *queers*, et non-valides, qui partout ailleurs seraient stigmatisé.e.s du fait de leur différence ; les moins populaires sont les traditionnelles stars du lycée : athlètes et *cheerleaders*. Dans ce monde parallèle, les coming out ne disparaissent pourtant pas. Au contraire, ils se multiplient : la première saison suit ainsi le tandem Karma/Amy, initialement meilleures amies, qui décident, sous l'impulsion de Karma (Katie Stevens), de faire semblant d'être lesbiennes pour gagner en popularité dans un lycée où elles sont jusque-là invisibles. Elles font donc un premier coming out public sur la scène de l'école lors d'une assemblée générale des élèves, acclamées par la foule estudiantine<sup>915</sup>. Le deuxième a lieu à la télévision locale, le soir du bal de *Homecoming* dans le cadre d'un reportage sur l'histoire des deux lesbiennes qui doivent être élues reines du bal<sup>916</sup>. C'est la mère d'Amy, présentatrice républicaine et conservatrice, qui couvre l'évènement. Amy est donc amenée à lui faire un faux coming out qui n'en est pas moins lourd de sens : à la fois parce que sa mère prend très mal son annonce, et qu'Amy en paye donc les conséquences dans sa vie de famille, mais aussi parce que, si Amy fait pour l'instant semblant d'être lesbienne, la farce se révélera finalement réalité dans les épisodes qui suivront. Dès l'épisode suivant, Amy confie à Shane, lui-même gay<sup>917</sup> :

AMY: We're faking being lesbians. Karma is. I'm not so sure.

Le faux coming out effectué par les deux jeunes filles change alors de valeur : il met au jour une réalité dont Amy était jusque-là inconsciente. Dans un processus d'inversion du cheminement classique, c'est l'acte de coming out qui vient en premier dans le questionnement d'Amy, et c'est de ce coming out que découle sa prise de conscience de sa potentielle homosexualité : la dimension psychanalytique

---

<sup>914</sup> « "Glee": Santana Comes Out to the Cheerios in A Deleted Scene », *art. cit.*

<sup>915</sup> « Pilot », S01E01, *Faking It*, MTV, première diffusion le 22 avril 2014.

<sup>916</sup> « Homecoming Out », S01E02, *Faking It*, MTV, première diffusion le 29 avril 2014.

<sup>917</sup> « We Shall Overcompensate », S01E03, *Faking It*, MTV, première diffusion le 6 mai 2014.

traditionnelle (dire, c'est prendre conscience de) se double ici, et c'est un fait rare à la télévision américaine, d'une dimension performative (le dire, c'est le devenir) telle qu'elle a été notamment théorisée par Judith Butler<sup>918</sup>.

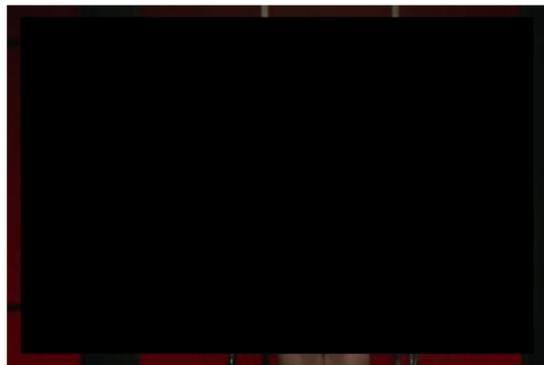
Karma, désormais populaire grâce à l'annonce de sa prétendue homosexualité, tombe quant à elle sous le charme de Liam (Greg Sulkin), un garçon du lycée. Plutôt que d'avouer avoir menti, ce qui compromettrait sa popularité au lycée, elle préfère amender son premier coming out. Elle se déclare alors finalement bisexuelle, tout en se sachant et en affirmant, dans la sphère privée, qu'elle est hétérosexuelle, et fomenté une fausse séparation pour pouvoir se rapprocher de Liam<sup>919</sup>.

Dans l'arc narratif d'Amy comme dans celui de Karma, le faux devient alors le vrai, tandis que le public est amené à jongler sans cesse entre ce qu'il sait être la réalité, et ce que les deux jeunes filles prétendent – à la fois publiquement, mais aussi l'une à l'autre, puisque qu'Amy ne révèle pas ses doutes à Karma avant la fin de la première saison. Alors qu'Amy affirme progressivement son homosexualité, elle est amenée à refaire des coming out, cette fois sincères, à la fois à sa famille et à Karma<sup>920</sup>. Karma, quant à elle, sera forcée lors de la deuxième saison de faire amende honorable et avouera enfin, lors d'une audition pour la pièce du lycée, que son coming out n'était pas réel<sup>921</sup> :

KARMA : Okay, I know this will probably make everybody hate me, but I'm not really a lesbian.

PROFESSEURE : Go on.

KARMA : Someone mistook my best friend and me as a couple. It got us attention and popularity, which were two things that I always wanted. I had said we should go with it, and Amy agreed. I made you believe that I'm somebody that I'm not, and I'm sorry.



53. Karma avoue sur scène que son coming out était une machination.

Ce coming out inversé – dans lequel Karma avoue n'être finalement pas lesbienne – se révèle ici clairement comme une performance : il est effectué sur scène, fait partie d'un processus d'audition, et sera ensuite applaudi par la professeure de théâtre, jouée par Laverne Cox, actrice transgenre célèbre.

<sup>918</sup> Voir notamment BUTLER, « Imitation and Gender Insubordination », *chap. cit.*, p. 18.

<sup>919</sup> « Faking Up is Hard to Do », S01E07, *Faking It*, MTV, première diffusion le 3 juin 2014.

<sup>920</sup> « Burnt Toast », S01E08, *Faking It*, MTV, première diffusion le 10 juin 2014.

<sup>921</sup> « Lying Kings and Drama Queens », S02E04, *Faking It*, MTV, première diffusion le 14 octobre 2014.

Karma, assise au centre de la scène, apparaît dans une mise en scène relativement dépouillée. Un spot lui éclaire le visage tandis que la jeune fille fait jour sur la vérité. Sa gestuelle est inhabituellement retenue, mesurée, soulignant la sincérité du propos. Paradoxalement, le coming out qui apparaît le plus clairement comme une performance est aussi le plus sincère de tous ceux effectués jusque-là par Karma. La série joue alors sur le double-sens du terme performance, entendu à la fois comme mise en scène potentiellement factice, fictionnelle, et comme ensemble de comportements et de discours qui, répétés et effectués devant un « public » qui les considère recevables, consacre une identité – féminine, lesbienne, mais aussi, en miroir, hétérosexuelle. Ici, la mise en abyme du coming out comme performance semble souligner que l’hétérosexualité, au même titre que l’homosexualité, repose sur un ensemble de performances qui doivent être validées par un jury<sup>922</sup> : ici la professeure de théâtre, dont on sait par ailleurs qu’elle est incarnée par une actrice *queer*, dans une inversion qui subvertit (donc qui *queerise*) les positions habituelles entre celui dont la performance est jugée (le personnage LGBTQ) et le jury (le public hétérosexuel).

Le nom de la série, *Faking It*, renvoie évidemment à ce jeu infini sur le secret et le mensonge, et sur la performance. Ici, le pronom « it » renvoie évidemment en premier lieu à la sexualité. La première chose qui est feinte ici, c’est l’homosexualité de Karma et Amy, dont le caractère fictif sera bientôt interrogé par la diégèse. Il renvoie également, en deuxième lieu, à l’expression « Fake it ‘til you make it », littéralement « fais semblant jusqu’à ce que tu y arrives », qui trahit ici à la fois la quête de popularité de Karma, mais aussi, dans un commentaire ironique, le cheminement singulier d’Amy, du jeu des apparences à la réalisation de soi.

La seconde partie de la deuxième saison, diffusée à l’automne 2015, vient encore compliquer les identités de chacun.e : tandis qu’Amy découvre qu’elle est elle finalement aussi attirée par les hommes et met un terme à sa relation avec sa petite-amie, fatiguée d’être un objet d’expérimentation<sup>923</sup>, Karma est maintes fois représentée en proie à un doute sur la nature de sa relation avec Amy, pour qui elle ressent finalement peut-être plus que de l’amitié. Parallèlement au développement de l’arc de chacune et de leur arc commun, la série continue de travailler la question du coming out à travers le personnage de Lauren, qui cache puis affirme le secret de son intersexuation, celui de Duke, le petit-ami de Shane, champion de MMA (*Mixed Martial Arts*) au placard, ou encore celui de la mère de Karma, qui a continué de faire semblant d’avoir une fille lesbienne pour pouvoir rester membre de l’association *PFLAG*<sup>924</sup> (*Parents, Families and Friends of Lesbians and Gays*).

---

<sup>922</sup> FOUCAULT, *Histoire de la Sexualité*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>923</sup> « Future Tense », S02E13, *Faking It*, MTV, première diffusion le 14 septembre 2015.

<sup>924</sup> « Faking It... Again », S02E16, *Faking It*, MTV, première diffusion le 5 octobre 2015.

C'est cet enchevêtrement de performances de l'hétérosexualité et de l'homosexualité, qu'elles soient réelles ou feintes, de performances de genre, ainsi que de coming out sans cesse amendés, réfutés, réaffirmés, qui donne à la série sa dimension comique *camp* mais aussi une potentielle charge subversive : elle révèle la non-fixité des identités et souligne l'impossibilité de *savoir* vraiment la sexualité des uns et des autres, cherchant ainsi probablement à induire ce même doute chez ses spectateur.trice.s par un phénomène de déstabilisation en série. La présence de Laverne Cox, réelle icône LGBTQ incarnant ici une professeure de théâtre, la mention de l'organisation PFLAG, une association existante, ou encore le renvoi, déjà évoqué plus haut, dans le coming out de Lauren, à un site de soutien aux personnes intersexuées<sup>925</sup>, viennent renforcer le travail de brouillage des limites entrepris par la série : ces nombreuses références à l'univers extradiégétique viennent interroger la frontière entre fiction et réalité. Ils renforcent l'impression d'authenticité en ancrant le récit dans le réel tout en entretenant le trouble sur la porosité des espaces, entre réel et fictionnel, tandis que la série travaille sans cesse la liminalité du placard et du monde extérieur.

Dans sa théorie de la performance, Butler envisage la possibilité d'une répétition non pas à l'identique, mais déplacée, décentrée, potentiellement parodique ou relevant du pastiche, qui permet de révéler la norme comme construction sociale – c'est le cas du *drag*, par exemple, qui, en donnant à voir une féminité exacerbée, exagérée, révèle toute féminité comme une performance reposant sur des actes et des comportements sans cesse reproduits.

La malléabilité du concept de coming out couplé à celui de l'identité placardisée en fait également un instrument de choix pour des déplacements qui permettent de révéler la sexualité, mais aussi d'autres « identités » comme une construction sociale. Ainsi dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Titus Andromedon, n'ayant jamais pu faire de coming out à sa famille, se réjouit de pouvoir « orchestrer » celui de son petit-ami, Mikey. Il anticipe avec enthousiasme les réactions négatives de la famille de Mikey afin de pouvoir réinjecter le discours qu'il aurait voulu donner pour son propre coming out. Rien ne se passe comme prévu néanmoins, et la famille de Mikey accepte son homosexualité sans encombre, privant à nouveau Titus de l'opportunité de sortir du placard. Alors que Titus, pour calmer sa frustration, part faire un tour dans le voisinage, les voisins de la famille, inquiets de voir un homme noir dans leur quartier, appellent la police. Lorsqu'il revient au domicile familial, deux policiers l'attendent. Mikey voit alors une opportunité pour Titus de mettre à profit le discours de tolérance que ce dernier avait préparé :

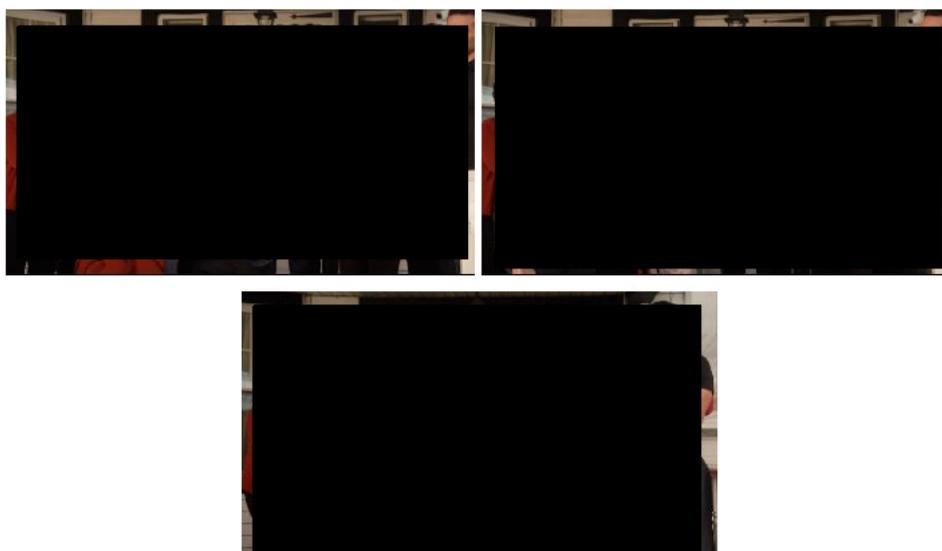
MIKEY : Maybe Titus has [a speech] prepared. You want to come out to this guy as Black?

---

<sup>925</sup> Voir Partie 3 chapitre 6.

Ce que propose Mikey, c'est donc un coming out en tant que noir. Par ce déplacement, le coming out est rendu absurde puisque s'il apparaît très clairement que Titus est gay (il est codé comme tel depuis le début de la série et l'affirme régulièrement dans le dialogue), il apparaît encore plus évidemment qu'il est noir, ce qui rend *a priori* le coming out entièrement caduc. Titus saisit néanmoins l'opportunité<sup>926</sup> :

TITUS : I will need a microphone, a face towel and some live butterflies. The game Pictionary defines "bigotry" as two different-size stickmen, and you circle the larger one for the "big" sound. (*une musique d'opéra commence à jouer*) And then, you draw a tree. (*Ellipse suggérée par le montage*) Why are you treating me like this? (*voix robotique*) 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? (*il chante*) Cause we can all learn about tolerance. Hey, what's that? A real tall fence.



54. Titus fait un coming out en tant qu'homme noir à des policiers.

Ce coming out spectaculaire, théâtral, voit l'acteur/protagoniste<sup>927</sup> incarner plusieurs personnages à la fois, créer un rébus surréaliste avec le mot « bigotry », mélanger monologue et dialogue, user d'une référence tronquée au *Marchand de Venise* (1596) de Shakespeare récitée par un Titus<sup>928</sup> fraîchement affublé d'une fraise, avant de finir sur une rime vide de sens (tolerance/fence) qui renvoie sans doute à l'expression « good fences make good neighbors ». Les références à Shakespeare constituent ici, pour reprendre une formulation de Ronan Ludot-Vlasak, autant de « profanation[s] d'objets et d'espaces

---

<sup>926</sup> « Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, première diffusion le 15 avril 2016.

<sup>927</sup> Dans le sens où ici le personnage joue un rôle, mais aussi, métatextuellement, parce que Titus (incarné par Tituss Burgess, un acteur qui porte donc quasiment le même prénom que son personnage, brouillant les limites entre performance et réalité) est un acteur raté de Broadway.

<sup>928</sup> Dont le nom complet, Titus Andromedon, évoque et détourne lui-même une pièce de Shakespeare, *Titus Andronicus* (1594).

consacrés<sup>929</sup> ». Il ne s'agit pas, pour *Unbreakable Kimmy Schmidt*, de consacrer plus avant ces œuvres du panthéon littéraire ou même d'établir dans cette intertextualité une stratégie de légitimation de la série<sup>930</sup>, mais bien au contraire de parodier le canon, de « rendre ces citations souvent galvaudées et considérées à tort comme “familières” à des formes d'étrangeté qui en font ressentir le potentiel subversif<sup>931</sup> », révélant en retour tout le potentiel *queer* de l'intertextualité<sup>932</sup>. En accolant à une référence au *Marchand de Venise* le nom d'Elmo, personnage star du programme pour enfants *Sesame Street* (PBS 1969-), la scène semble mettre sur le même pied deux objets culturels que tout distingue. Par là même, elle remet en cause les processus de légitimation culturels par lesquels une plus grande valeur serait accordée aux textes canoniques et littéraires. Le détournement de la citation, plaidoyer ambigu<sup>933</sup> pour le droit à la dignité humaine<sup>934</sup>, annule de fait le caractère tragique de la scène pour révéler l'artifice de ce coming out en tant que noir. Vidé de son fond, ce coming out n'est que pur délice de la forme, pour un personnage qui se délecte de l'artifice et du *camp* : il est, en quelque sorte, l'équivalent d'un spectacle de *drag* appliqué à l'exercice du coming out. La série offre donc, au sein d'un seul et même épisode, deux intrigues de coming out : celle de Mikey, la plus traditionnelle, est redoublée par celle, absurde, de Titus à ces deux policiers. L'artifice du second contamine alors le premier : il révèle le coming out comme performance – ici littéralement, comme spectacle – et souligne, tout en rendant hommage au trope, son caractère éculé. Le coming out est ici révélé comme mécanisme narratif, comme moteur du récit, plutôt que comme libération d'une essence première du sujet attendant d'être révélée au grand jour.

### II. 3. De la répétition intra-diégétique à la répétition extra-diégétique : renforcement des normes ou subversion ?

Si l'on a évoqué, dans les précédents paragraphes, une dynamique de répétition/variation allant jusqu'à une véritable explosion des coming out dans la diégèse, on peut élargir cette observation afin de prendre en compte les coming out qui, hors de la diégèse, redoublent le coming out fictionnel, le commentent, dans une logique métatextuelle. Cette répétition vise-t-elle à consacrer la norme

<sup>929</sup> LUDOT-VLASAK, « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité », *art. cit.*, paragraphe 4.

<sup>930</sup> *Ibid.*, paragraphe 30.

<sup>931</sup> *Ibid.*

<sup>932</sup> LUDOT-VLASAK, Ronan, « Canon Trouble: Intertextuality and Subversion in *Queer as Folk* », *TV/Series* [En ligne], n°2, 2012, paragraphe 3, mis en ligne le 1<sup>er</sup> novembre 2012, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1479>.

<sup>933</sup> Sur les différentes lectures du *Marchand de Venise* voir notamment SINFIELD, Alan, « Shakespeare and Dissident Reading », SINFIELD, Alan, *Cultural Politics – Queer Readings*, Second Edition, Londres ; New York : Routledge, 2005, pp. 1-20.

<sup>934</sup> « If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that », SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, Harmondsworth : Penguin Books, 1967 (1596-1599), Acte III, scène I.

hétérosexuelle comme telle – en définissant des espaces d’exception et en renforçant une vision essentialisante de la sexualité – ou permet-elle au contraire, par accumulation, voire débordement, de mettre en défaut toute tentative de définition des sexualités, dans une logique post-moderne que l’on pourrait associer au *queer* ?

Pour John Ellis comme pour John Langer, qui théorisent la célébrité (« *stardom* ») comme essentiellement cinématographique, les acteurs et actrices de télévision s’apparentent davantage à des « personnalités » qu’à des stars<sup>935</sup>. Cette distinction, bien que critiquée par les études plus récentes en *Celebrity Studies*<sup>936</sup>, qui dénoncent entre autres une démarche évaluative accordant une plus grande valeur culturelle au cinéma qu’à la télévision<sup>937</sup>, reste néanmoins selon Graeme Turner au moins en partie opérante et utile à la compréhension de la célébrité télévisuelle<sup>938</sup>.

Pour Ellis, parce qu’ils occupent le salon plutôt que les salles noires, parce qu’ils défilent sur un média de l’intime et de l’immédiateté<sup>939</sup>, et que les spectateur.rice.s sont habitués à les voir régulièrement – quotidiennement ou de manière hebdomadaire – sur leurs écrans, les acteur.rice.s de télévision sont généralement perçus comme plus palpables, plus « réels » que leurs confrères et consœurs du cinéma<sup>940</sup>. Si Ellis attribue donc la spécificité de la célébrité télévisuelle à des qualités inhérentes au médium, Su Holmes insiste quant à elle sur la nécessité de réhistoriciser cette appréhension de la télévision (« Where do these (...) conceptual claims about television fame locate their historical roots, and to what extent are discourses of ‘ordinariness’, familiarity and intimacy historical<sup>941</sup>? »). Avec James Bennett, elle explore les facteurs économiques, institutionnels et esthétiques qui ont pu jouer dans cette conceptualisation de la célébrité télévisuelle comme relevant de l’authenticité et de l’ordinarité<sup>942</sup>. La spécificité de la célébrité sérielle, plus particulièrement, est aussi liée au développement d’intrigues au long cours propres à la forme : parce qu’un.e acteur.rice joue pendant

---

<sup>935</sup> ELLIS, John, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, New York : Routledge, 1992 (1982), p. 91 ; LANGER, John, « Television’s Personality System », in O’SULLIVAN, Tim, JEWKES, Yvonne (dir.), *The media studies reader*, Londres : Arnold Publishing, 1997 (1981), pp. 165–167.

<sup>936</sup> Pour une historiographie des *star studies* et *celebrity studies* appliquées à la télévision, voir BENNETT, James, HOLMES, Su, « The “Place” of Television in Celebrity Studies », *Celebrity Studies*, vol. 1, n°1, 2010.

<sup>937</sup> Voir par exemple BECKER, Christine, « Televising Film Stardom in the 1950s », *Framework*, vol. 26, n°2, 2005, p. 9 ; BENNETT, James, *Television Personalities: Stardom and the Small Screen*, Londres ; New York : Routledge, 2011, p. 15.

<sup>938</sup> TURNER, Graeme, *Understanding Celebrity*, Londres ; New York : Sage Publishing, 2014 (2004), p. 17.

<sup>939</sup> Ellis, *Visible Fictions*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>940</sup> Les frontières sont néanmoins de plus en plus floues à mesure que des stars de cinéma de renommée internationale ou des comédiens habitués des planches se prêtent volontiers à la performance télévisuelle : citons entre autres Nicole Kidman, Meryl Streep ou encore Reese Witherspoon, qui tiennent toutes un rôle-titre dans *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019) ou encore Kevin Spacey, qui incarne l’impitoyable Frank Underwood dans la version américaine de *House of Cards* (Netflix, 2013-2018).

<sup>941</sup> HOLMES, Su, *Entertaining television: the BBC and popular television culture in the 1950s*, Manchester: Manchester University Press, 2008, p. 155, cité dans BENNETT, HOLMES, « The “Place” of Television in Celebrity Studies », *art. cit.*, p. 69.

<sup>942</sup> BENNETT, HOLMES, « The “Place” of Television in Celebrity Studies », *art. cit.*, p. 69.

des années, parfois des décennies, le même personnage, on lui confère une plus grande authenticité, une plus grande proximité avec le personnage qu'il ou elle incarne. De cette forme de confusion (« merging<sup>943</sup> ») entre le personnage et l'acteur qui l'incarne découle une sensation de réalisme exacerbée, qui en retour resserre les liens entre les programmes et leurs fans<sup>944</sup>. Par ailleurs, le mode de diffusion propre à la série, qui voit les spectateur.rice.s suivre semaine après semaine les aventures de leurs protagonistes favoris, accroissent les possibilités d'intertextualité entre le texte primaire (la série) et le texte secondaire (l'image de l'acteur, telle que rapportée par la presse, les magazines ou les réseaux sociaux<sup>945</sup>).

Il existe du reste une *stardom* spécifique aux stars ouvertement LGBTQ, précisément du fait de leur rareté. Si l'homosexualité des grandes stars de l'âge d'or Hollywoodien (Rock Hudson, Montgomery Cliff) a longtemps été cachée aux yeux du public, savamment dissimulée par les studios derrière des « lavender marriages », mariages hétérosexuels visant à maintenir l'apparence de l'hétérosexualité d'un.e acteur.rice *queer*, les coming out restent aujourd'hui encore relativement rares, tardifs, voire *post-mortem* chez les stars hollywoodiennes de premier plan.

On a évoqué plus haut la manière dont la présence de célébrités *queer* telles que Laverne Cox (*Faking It*) ou de Jane Lynch (*Glee*) introduisent de nouvelles significations au sein de la diégèse, tantôt gage d'authenticité d'un coming out, tantôt fauteur de trouble dans l'apparente fixité des identités qu'il postule. À la fin de sa quatrième saison, diffusée en 2004, la série *Queer as Folk* propose une réflexion sur l'impossibilité pour un acteur d'assumer son homosexualité sans risquer de perdre des rôles, en la personne de Connor (Adam J. Harrington), jeune acteur secrètement gay qui accepte de jouer le rôle principal dans l'adaptation filmique d'une BD créée par Justin (Brian Kinney), l'un des personnages principaux de la série. La série propose par un procédé de mise en abyme une satire d'Hollywood et pointe du doigt l'hypocrisie d'un système qui oblige un acteur gay à adorer le manteau d'un « hétérosexuel jouant un personnage gay<sup>946</sup> » plutôt que de faire son coming out<sup>947</sup>. L'annulation brutale de la production du film, liée à des inquiétudes des studios quant à des scènes trop explicites, redouble l'idée de la persistance du placard pour les acteur.rice.s comme pour les personnages qu'ils incarnent. Si de nombreuses stars ont évoqué leurs appréhensions des conséquences potentiellement délétères d'un coming out public (je pense notamment aux coming out successifs d'Elliot Page), je voudrais m'intéresser ici plus précisément aux significations susceptible d'émerger lorsque, comme ce

---

<sup>943</sup> FISKE, John, *Television Culture, Second Edition*, Londres ; New York : Routledge, 2011 (1987), p. 151.

<sup>944</sup> *Ibid.*

<sup>945</sup> FISKE, « Chapter 7 : Intertextuality », *Television Culture, op. cit.*, pp. 108-126.

<sup>946</sup> « Proposals of Two Kinds », S04E13, *Queer As Folk*, Showtime, première diffusion le 11 juillet 2004.

<sup>947</sup> MICHLIN, Monica, « Recurrence, Remediation and Metatextuality in *Queer As Folk* », *TV/Series* [En ligne], n°3, 2013, mis en ligne le 15 Septembre 2013, consulté le 16 mars 2022, p. 116. URL: <http://journals.openedition.org/tvseries/725>.

fut le cas d'Ellen en 1997, le coming out d'un personnage fait directement écho à, voire provoque, celui de l'acteur.ice qui l'incarne.

C'est par exemple à la suite du coming out public bisexuel de Stephanie Beatriz sur Twitter, en 2016, que les scénaristes de la série *Brooklyn Nine-Nine* décident de faire sortir du placard Rosa Diaz, le personnage qu'elle interprète. La décision, influencée en partie par une campagne de fans qui avaient exprimé sur le réseau social le souhait que Rosa soit elle aussi bisexuelle, est l'occasion de générer une campagne promotionnelle autour du coming out du personnage. Dans les entretiens accordés par Beatriz au moment de la diffusion de l'épisode, les questions sur sa propre identité *queer* et son processus de coming out (« When was the first time you realized you were bisexual? » ; « When did you come out<sup>948</sup>? ») se mêlent aux questions sur la bisexualité de son personnage « Have you always played Rosa as queer<sup>949</sup>? ». Il est très clair, dans le discours médiatique autour de ce double coming out, que la bisexualité de l'actrice donne forme à sa performance. En retour, notre connaissance de la sexualité de Beatriz influe potentiellement notre lecture du texte primaire. Comme le rapporte Fiske : « Secondary texts act, as Bennett (1983b) puts it, as “cultural operators which bear directly on those (primary) texts and preorientate their reading culturally activating them in particular ways<sup>950</sup>.” » Ainsi, Rosa, qui jusqu'à la saison 5 n'avait donné aucune indication d'une sexualité autre qu'hétérosexuelle (elle avait même failli épouser un de ses collègues), est soudainement lue comme toujours déjà *queer* dès lors que l'on apprend que l'actrice qui l'incarne est elle-même bisexuelle.

Si dans le cas d'Ellen DeGeneres comme dans celui de Stephanie Beatriz, c'est la révélation d'une identité *queer* qui précède et engendre le coming out du personnage à l'écran, il arrive à l'inverse que l'arc de coming out imputé à un personnage devance – voire occasionne ? – le coming out de son interprète.

Ainsi l'actrice Chyler Leigh, qui incarne le personnage d'Alex Danvers dans *Supergirl* partage-t-elle en 2020 dans un article de blog les difficultés qu'elle a éprouvées au moment du coming out de son personnage dans la série :

When I was told that my character was to come out in season 2, a flurry of thoughts and emotions flew through and around me because of the responsibility I personally felt to authentically represent Alex's journey. What I didn't realize was how the scene where she finally confessed her truth would leap off the pages of the script and genuinely become a variation of my own. IRL. My heart felt like it was going to beat out of my chest each take we filmed, every time presenting another opportunity to get those honest words out of my mouth. Though they don't exactly match my personal dialogue, the

---

<sup>948</sup> JUNG, Alex, « Stephanie Beatriz's Bisexual Awakening, Onscreen and Off », *Vulture* [En ligne], mis en ligne le 21 mai 2018, consulté le 22 avril 2021. URL : <https://www.vulture.com/2018/05/stephanie-beatriz-bisexual-awakening-on-screen-and-off.html>.

<sup>949</sup> *Ibid.*

<sup>950</sup> FISKE, *Television Culture, op. cit.*, p. 165. Fiske rapporte ici le propos de Tony Bennett, « The Bond Phenomenon: Theorizing a Popular Hero », *Southern Review*, n°16, vol. 2, 1983, pp. 195-225.

heart behind it surely did. From the director, the press, the media, the cast, and the fans, I'm still told that it was the most realistic coming out scene they'd ever witnessed. And to steal from Alex's words, that's because there's some truth to what she said about me<sup>951</sup>.

Elle explique comment les réticences et les inquiétudes qu'elle avait éprouvées au moment du tournage lui ont finalement permis de comprendre qu'elle était elle-même *queer* : c'est le coming out de son personnage qui lui permet de faire son propre coming out. Dans l'article écrit par l'actrice, le réel et la fiction se confondent : la confession « saute des pages du scénario » pour rejoindre « la vie réelle », désignée par l'acronyme IRL (*In Real Life*). Ici, les deux sens de la performance se confondent encore : l'actrice performe son identité *queer* à travers sa performance d'actrice, et c'est cette identité *queer*, pas encore exprimée publiquement, qui sous-tend, à ses yeux, la justesse du coming out de son personnage. Le télescopage de la vie réelle et de la fiction est alors un gage de l'authenticité de la performance, qui se doit d'être « vraie », « honnête », une gageure pour une actrice dont le travail est justement d'incarner, de jouer, quelque chose qu'elle n'est pas nécessairement.

En 2016 déjà, l'acteur.rice Sara Ramirez, qui s'identifie désormais comme non-binaire, avait également révélé sa bisexualité plusieurs années après avoir joué le rôle de Callie Torres, l'une des premières bisexuelles assumées à la télévision américaine, dans la série *Grey's Anatomy*. Si l'interprète ne relie pas directement son coming out public à celui du personnage longtemps incarné, les articles de presse qui rapportaient la nouvelle ne manquaient pas, quant à eux, de rappeler au souvenir de leurs lecteur.rice.s la bisexualité de Callie et d'établir un lien avec les questionnements de Ramirez. *E! Online* écrivait par exemple : « Ramirez, who married husband Ryan DeBolt in 2011, has never openly spoken about her sexuality, but has admitted in the past that it comes to question because of her bisexual character on *Grey's*<sup>952</sup> ». Dans une interview donnée au magazine *People*, Ramirez retrace son récit de coming out, de ses premiers coming out à sa famille à 18 ans, à ses craintes de subir la biphobie en interprétant le personnage de Callie, jusqu'à son coming out public en 2016. Si, à nouveau, l'acteur.rice n'établit pas de lien de causalité entre le coming out de Callie et son propre cheminement, *People* fait néanmoins le choix d'intituler la vidéo tirée de cet interview : « Sara Ramirez On Deciding To Come Out After Her "Grey's Anatomy" Character Did<sup>953</sup> ». Cette propension, qu'elle vienne des

---

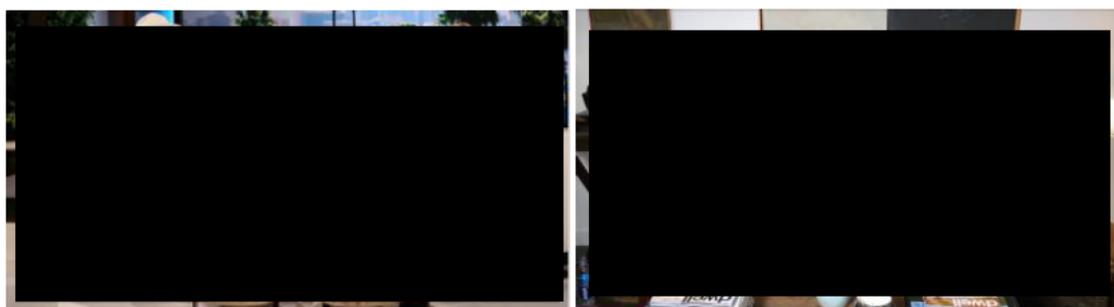
<sup>951</sup> L'article de blog n'est plus accessible à ce jour sur le site web de *Create Change*, mais il a pu être reproduit dans un article écrit pour *The Advocate*. GILCHRIST, Tracy, « *Supergirl*, *Grey's Anatomy* Star Chyler Leigh Comes Out », *The Advocate* [En ligne], mis en ligne le 8 juin 2020, consulté le 22 avril 2021. URL : <https://www.advocate.com/television/2020/6/08/supergirl-greys-anatomy-star-chyler-leigh-comes-out>.

<sup>952</sup> NESSIF, Bruna, « *Grey's Anatomy* Star Sara Ramirez Comes Out as Bisexual During Powerful LGBT Speech », *E! Online* [En ligne], mis en ligne le 8 octobre 2016, consulté le 22 avril 2021. URL : <https://www.eonline.com/news/800700/grey-s-anatomy-star-sara-ramirez-comes-out-as-bisexual-during-powerful-lgbt-speech>.

<sup>953</sup> « Sara Ramirez On Deciding To Come Out After Her 'Grey's Anatomy' Character Did | PeopleTV », *People*, mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 22 avril 2021. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=rkZJGbbMvE&t=201s&ab\\_channel=People](https://www.youtube.com/watch?v=rkZJGbbMvE&t=201s&ab_channel=People).

acteur.rice.s ou des médias, à rapprocher le coming out d'un personnage du coming out de l'acteur qui l'incarne relève à mon sens de cette fusion propre à la star de télévision. Même *a posteriori*, il semble donc que le coming out d'un.e acteur.rice vienne donner plus de réalisme et d'authenticité au coming out de son personnage – que l'on relit alors volontiers comme un miroir quasi parfait de celui ou celle qui l'interprète.

En 2015, enfin, l'acteur Jussie Smollett, qui joue le rôle de Jamal Lyon dans *Empire*, est interviewé sur le plateau de *The Ellen DeGeneres Show* (NBC, 2003-). Après l'émission, un segment additionnel le montre en conversation avec Ellen DeGeneres dans sa loge pour, dit-il, répondre aux interrogations soulevées par le fait qu'il incarne un homme gay à la télévision. Dans cet entretien, filmé en privé, et non pas sur un plateau, dans une configuration qui n'est pas sans évoquer le placard, Smollett révèle son homosexualité et affirme paradoxalement : « There's no closet, there's never been a closet that I've been in. (...) And I just wanted to make that clear, but it was most important to make that clear to you, on your show, at this time in the world. And that's where I'm at<sup>954</sup> ».



55. Smollett est interviewé par Ellen DeGeneres sur le plateau du talk show, mais choisit de révéler son homosexualité hors plateau.

Malgré la négation répétée de l'acteur de l'existence d'un placard, le lieu de la confession, la singularité de la personne la recevant, singularité soulignée par Smollett lui-même, ainsi que le caractère volontairement public de cette confession pourtant mise en scène comme une conversation privée apparentent le discours de Smollett à un coming out, ce que ne manquent pas de remarquer les nombreux médias qui relayent l'évènement et titrent tous leur articles de dérivés de « Jussie Smollett Comes Out ». Ainsi, et non sans contradiction, *ET Online* intitule son article : « "Empire" Star Jussie Smollett Comes Out: "There's Never Been a Closet That I've Been In"<sup>955</sup> » sans jamais relever le paradoxe central d'une telle affirmation. Si ce n'est pas d'un placard, qu'il soit matérialisé par le silence de celui qui l'habite ou par la présomption d'hétérosexualité qui pèse sur chacun, de quoi donc

<sup>954</sup> Le segment est à ce jour disponible sur la chaîne Youtube de *The Ellen DeGeneres Show* : « Jussie Smollett Talks to Ellen From the Heart », *TheEllenShow*, mis en ligne le 15 mars 2015, consulté le 22 avril 2021. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs&ab\\_channel=TheEllenShow](https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs&ab_channel=TheEllenShow).

<sup>955</sup> LAMBE, Stacy, « "Empire" Star Jussie Smollett Comes Out: "There's Never Been a Closet That I've Been In" », *ET Online* [En ligne], mis en ligne le 9 mars 2015, consulté le 22 avril 2021. URL : [https://www.etonline.com/news/160830\\_empire\\_star\\_jussie\\_smollett\\_comes\\_out](https://www.etonline.com/news/160830_empire_star_jussie_smollett_comes_out).

Jussie Smollett « sort-il » ? Cet entretien, et le traitement médiatique qui en est fait, cristallise à mon sens de manière très éloquente la position de la télévision sur la question du coming out : d'un côté, elle affirme l'avènement d'une ère post-placard, dans laquelle celui-ci n'a plus de pertinence – une revendication semble-t-il validée par la figure d'Ellen, qui incarne, quant à elle, l'ère révolue du placard. De l'autre côté, elle trahit l'incapacité totale de la télévision américaine à sortir de la narration du placard et du coming out : tout en affirmant que le placard n'existe pas, Jussie Smollett fait bel et bien un coming out, dans une mise en scène qui ne peut qu'évoquer, ironiquement, le placard qu'il déclare inexistant. La télévision ainsi que les médias, coincés dans cette aporie, démontrent justement le contraire de ce qu'ils tentent d'affirmer : en filigrane se manifeste l'impossibilité ontologique, du moins pour l'instant, de penser la révélation d'une identité *queer* en dehors des termes du placard et du coming out.

Le coming out de Smollett, peut-être même davantage que celui de Ramirez ou de Leigh, entre en résonance, voire même en dialogue, avec celui de son personnage. Le coming out fictionnel de Jamal est diffusé sur la FOX le 25 février 2015, au milieu de la première saison. C'est peu après cet événement qu'Ellen DeGeneres choisit de recevoir Smollett en interview, le 9 mars 2015. Le coming out de l'acteur s'inscrit donc évidemment dans une logique promotionnelle, moins de deux semaines après que le personnage qu'il incarne a, lui aussi, laissé éclater la vérité au grand jour. Du reste, le coming out public de Smollett vient semble-t-il faire la lumière sur des questionnements et zones d'ombres autour de la représentation de la sexualité dans *Empire* : un article du *Time* rapporte que le refus de l'acteur de s'exprimer sur sa sexualité aurait empêché toute conversation autour de l'arc narratif de Jamal Lyon (« His refusal to talk about his personal life (...) has had the practical effect of adding awkward asterisks to any real conversation about that plotline<sup>956</sup> »), évoquant une « étrange obfuscation » autour de la position de la série en matière de sexualité<sup>957</sup>. De manière intéressante, la série vient contredire les propos de Smollett - dans le second épisode de la première saison déjà, Jamal chantait, en dissonance avec les propos tenus plus tard par l'acteur : « Everyone has a closet<sup>958</sup> ». Un dialogue est implicitement établi entre Smollett et le personnage qui l'incarne alors que tous deux traversent un processus de coming out. Smollett, qui explique son silence non pas par l'existence du placard, mais par un discours attendu sur la protection de sa vie privée, est mis en défaut par la trajectoire de coming out de son homologue fictionnel. Ce dernier démontre que ce qui relève du personnel n'est jamais seulement privé, mais toujours politique. Un régime de contradiction est donc établi entre le texte (la série) et son paratexte (l'appareil promotionnel et médiatique autour de

---

<sup>956</sup> D'ADDARIO, Daniel, « Why *Empire* Star Jussie Smollett's Coming-Out Matters », *Time* [En ligne], mis en ligne le 9 mars 2015, consulté le 22 avril 2021. URL : <https://time.com/3737304/empire-jussie-smollett-comes-out/>.

<sup>957</sup> *Ibid.*

<sup>958</sup> « The Outspoken King », S01E02, *Empire*, FOX, première diffusion le 14 janvier 2015.

l'acteur qui incarne Jamal), contradiction qui donne tort à Smollett (en tant que *persona*), mais bénéficie au personnage de Jamal et donc à la performance de Smollett, en ce qu'elle la rend plus authentique, plus réaliste aux yeux des spectateur.rice.s.

Que l'effet soit voulu par les instances en charge de la promotion de la série (*Brooklyn Nine-Nine*, *Empire*) ou qu'il soit fortuit, chacun de ces coming out d'acteur.rice.s est présenté comme un atout, comme une valeur ajoutée à l'arc narratif développé dans la série. La révélation de l'identité *queer* de l'interprète devient alors un gage d'authenticité de la performance, entendue dans les deux sens du terme : celle de l'acteur.rice, et celle du coming out. Cette focalisation sur l'authenticité, apportée par la répétition métatextuelle du coming out, contribue en effet à minimiser l'écart entre la réalité et la fiction, et en retour, à accorder au coming out diégétique et à la représentation des personnages LGBTQ dans la fiction un statut d'objectivité<sup>959</sup>. Si l'on a évoqué comment le fait de brouiller la limite entre réalité et fiction pouvait introduire du trouble dans la représentation et donc, être potentiellement un lieu du *queer*, ici la répétition à l'identique entre texte primaire et texte secondaire me semble au contraire participer d'un mouvement de renforcement d'une vision essentialiste de la sexualité. En effet, c'est parce que l'acteur.rice qui interprète le personnage LGBT est également LGBT que sa performance est jugée crédible, recevable et authentique. Une perspective *queer* aurait volontiers interrogé cette affirmation d'authenticité, en soulignant le caractère construit et performatif des identités<sup>960</sup>, là où la télévision, au contraire, réaffirme à travers sa recherche de réalisme l'existence d'une « essence » homosexuelle qui s'exprimerait dans le coming out. Comme le souligne Joyrich à propos d'*Ellen*, La simultanéité des coming out d'acteur.rice.s et de leurs personnages vient en retour rassurer les spectateur.rice.s quant à la lisibilité des identités<sup>961</sup> :

Here, television meets the demand that we recognize the differences between straight and gay precisely by refusing to allow us to recognize the difference between character and actor. By having Ellen DeGeneres come out of the closet just shortly before Ellen Morgan did, television assures us that we can recognize homosexuality through and through when we see it, that it can't be faked.

Si l'on a repris la théorisation d'Ellis sur la différence entre star de cinéma et personnalité télévisuelle, et parlé d'une forme de confusion entre l'interprète et le personnage qu'il ou elle incarne, il ne s'agit pas ici de présenter les spectateur.rice.s comme une masse naïve et crédule, incapables cognitivement de faire la différence entre acteur et personnage. Bien au contraire, à l'ère d'une télévision qu'on pourrait décrire comme postmoderne – brouillant les limites entre réalité et fiction, caractérisée par l'hybridation des genres<sup>962</sup>, l'émergence de productions transmédias<sup>963</sup>, et une posture réflexive

---

<sup>959</sup> FISKE, *Television Culture*, op. cit., p. 150.

<sup>960</sup> JOYRICH, « Epistemology of the Console », DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV*, op. cit., p. 17.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>962</sup> MITTELL, *Complex TV*, op. cit.

<sup>963</sup> JENKINS, Henry, *Convergence Culture*, op. cit.

qui joue volontiers avec une multitude de références intra, inter et métatextuelles – on peut considérer plutôt que les spectateur.rice.s auront développé un haut degré de maîtrise et de compréhension des codes télévisuels, de sorte qu'ils seraient non pas incapables de discerner l'image de la réalité, à l'image des prisonniers de la caverne de Platon<sup>964</sup>, mais bien plutôt qu'ils prennent plaisir à ce jeu entre réel et fiction, à ce dialogue qui s'établit entre les deux plans tandis que le réel influe sur la fiction et vice versa.

Dans son ouvrage *Television Culture*, Fiske rappelle les formes de plaisir traditionnellement associées à la position du ou de la spectateur.rice<sup>965</sup>. Il rapporte en premier lieu les théorisations du plaisir issues de la psychanalyse, mobilisées notamment dans les analyses de Laura Mulvey<sup>966</sup>. Pour Mulvey, le plaisir spectatorial est une forme de récompense donnée à celui ou celle qui se conforme à la lecture dominante du texte. Le plaisir est donc hégémonique, en ce qu'il confirme et conforte l'idéologie dominante<sup>967</sup> (dans l'analyse de Mulvey : le patriarcat). Pourtant, comme le souligne Fiske, d'autres théorisations, telles que celle établie par Roland Barthes<sup>968</sup> notamment, établissent un lien d'opposition entre plaisir et idéologie : le plaisir serait alors associé non pas au conformisme, mais à la résistance et à la subversion. Les travaux de Stuart Hall, qui s'appliquent plus précisément à la télévision, complexifient une approche trop unilatérale du fonctionnement idéologique d'un texte donné. En modélisant trois types de réception d'un texte (lecture hégémonique, lecture négociée, lecture oppositionnelle<sup>969</sup>), Hall redonne au public son agentivité et ouvre la voie à un rapport ludique au texte, dans lequel le décalage entre l'idéologie dominante encodée et la lecture oppositionnelle ou négociée qui en est fait constitue un lieu potentiel du plaisir spectatorial.

C'est à ce même jeu avec le texte que peuvent se livrer les spectateur.rice.s face aux coming out fictionnels redoublés par celui des acteur.rice.s, ou inversement. Ainsi, il est possible de relire le texte à l'aune des informations apportées par le coming out de l'acteur, à la manière d'un jeu de piste, pour potentiellement trouver des lignes de faille dans la fiction, des lieux où le *queer* aurait pu se dissimuler (« Have you always played Rosa as queer<sup>970</sup>? »). Parallèlement, le ou la spectateur.ice peut retirer une forme de plaisir de l'écart entre la performance de l'hétérosexualité dans le texte initial – dans les premières saisons de *Brooklyn Nine-Nine* ou de *Grey's Anatomy*, Rosa et Callie sont montrées comme hétérosexuelles – et l'information dont il ou elle dispose désormais à la fois sur la sexualité de l'acteur.ice et sur celle du personnage. Dans un sens, le redoublement extra-diégétique du coming out

---

<sup>964</sup> RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2013, p. 50.

<sup>965</sup> FISKE, « Chapter 12: Pleasure and play », in *Television Culture*, op. cit., pp. 222-239

<sup>966</sup> MULVEY, Laura, « Visual Pleasures and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°2, août 1975.

<sup>967</sup> FISKE, *Television Culture*, op. cit., p. 223.

<sup>968</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.

<sup>969</sup> HALL, « Codage/décodage », art. cit.

<sup>970</sup> JUNG, « Stephanie Beatriz's Bisexual Awakening, Onscreen and Off », art. cit.

est susceptible de redoubler également le plaisir pris par les spectateur.rice.s à ce jeu des 7 différences, entre le texte originel et la possibilité de relecture offerte par le coming out du personnage d'abord, et par celui de l'interprète ensuite.

Lorsque le personnage de Sue (*Glee*) réaffirme son hétérosexualité et s'offusque de ce qu'on la prenne pour lesbienne, l'homosexualité de Jane Lynch, l'actrice qui l'incarne, est depuis longtemps de notoriété publique à Hollywood et dans la culture populaire<sup>971</sup>. Il arrive néanmoins qu'un décalage temporel entre la révélation de l'homosexualité d'un.e acteur.rice et sa participation à une série amène le public à procéder à une relecture à contre-courant d'un arc narratif donné. Je pense ici à la série *Sex and the City*, et plus précisément aux réactions particulièrement hostiles de Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) face à la bisexualité d'un prétendant de Carrie pendant la troisième saison (« It's greedy! He's double-dipping<sup>972</sup>! »), puis face au lesbiannisme soudain de Samantha dans la saison suivante. Après un dîner lors duquel Samantha leur annonce qu'elle sort avec une femme, et durant lequel Miranda avait semblé être la plus mal à l'aise de toutes, Carrie, Charlotte et Miranda s'interrogent<sup>973</sup> :

CARRIE : How does that work? You go to bed one night and you wake up the next morning and "poof" you're a lesbian?

MIRANDA : Oh, I forgot to tell you, I'm a fire-hydrant!

CARRIE, *riant* : Yeah ! I'm a shoe. I always wanted to be one and "poof" now I am!

CHARLOTTE : I don't think she's a lesbian, I think she just ran out of men!

MIRANDA : Then you go on strike, you don't eat pussy!

CHARLOTTE : Ew! (les trois femmes s'arrêtent net de marcher)

Dans cet échange, qui tourne l'affirmation identitaire de Samantha en ridicule, voire en *gimmick* (« poof »), les trois femmes témoignent de leur incompréhension et de leur dégoût (« ew »). Le rejet témoigné par Miranda est d'autant plus frappant que le personnage est en partie codé comme *queer*, arborant un vestiaire plutôt masculin, une coupe courte et une ambition carriériste qui la démarque de ses trois amies : durant la première saison de la série, l'un de ses collègues avocat la présente d'ailleurs à une autre femme, pensant à tort qu'elle est lesbienne<sup>974</sup>, dans un arc qui donne l'occasion à Miranda d'affirmer clairement son hétérosexualité. En 2003, Cynthia Nixon divorce de son mari, et les rumeurs d'une relation homosexuelle affleurent rapidement après que l'actrice a été vue régulièrement en compagnie d'une autre femme<sup>975</sup>. Elle confirme leur liaison fin 2004 et donne par la suite plusieurs

---

<sup>971</sup> Elle incarne notamment une avocate lesbienne dans *The L Word*, qui a fait la part belle à bon nombre d'actrices ouvertement lesbiennes du début des années 2000.

<sup>972</sup> « Boy, Girl, Boy, Girl », S03E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 25 juin 2000.

<sup>973</sup> « What's Sex Got to Do with It? », S04E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 17 juin 2001.

<sup>974</sup> « Bay of Married Pigs », S01E03, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 21 juin 1998.

<sup>975</sup> BREEN, Matthew, « Cynthia Nixon is More Than Just Sex », *The Advocate* [En ligne], mis en ligne le 10 mai 2010, consulté le 16 mars 2022. URL : <https://www.advocate.com/print-issue/cover-stories/2010/05/10/cynthia-nixon-more-just-sex?pg=1>.

entretiens dans lesquels elle se décrit comme bisexuelle (tout en insistant sur le fait qu'elle n'avait jamais été attirée par une femme auparavant) puis, plus récemment, comme *queer*<sup>976</sup>. Cette révélation, qui survient après l'arrêt de la série (en février 2004) introduit du trouble dans la lecture du personnage de Miranda pour des spectateur.rice.s susceptibles de revoir (dans les deux sens du terme) ces scènes à l'aune de cette nouvelle information. Le rejet manifesté par Miranda à l'égard des sexualités dissidentes peut ainsi être lu, dans une lecture oppositionnelle qui convoquerait une fusion personnage/interprète, comme une marque de l'homophobie internalisée du personnage. L'excès de ses réactions produit du reste, par décalage ironique, un effet de comique pour les spectateur.rice.s au fait de la *queerness* de l'actrice. Cette lecture oppositionnelle est enfin encouragée par le récent *spin-off* de la série, *And Just Like That* (HBO Max, 2021-2022), qui voit Miranda remettre en cause son hétérosexualité et découvrir son identité *queer* dans une nouvelle relation amoureuse avec Che (Sara Ramirez), humoriste non-binaire.

Dans les séries *Glee* ou *Faking It*, par exemple, l'explosion diégétique du nombre de coming out, telle que remarquée ironiquement par le personnage de Sue Sylvester, est l'occasion d'un jeu *camp* qui montre l'impossibilité de connaître avec certitude la sexualité d'un individu, dès lors que chaque personnage est susceptible de faire, voire de refaire, un coming out. Dans une perspective plus intertextuelle, la mise en réseau des coming out diégétiques et extradiégétiques fait peser en retour une suspicion du *queer* sur tous les acteurs (entendu dans son sens large) du programme : le coming out contamine à la fois la fiction et le réel. Des ressemblances ou au contraire des dissonances entre coming out diégétique et extra-diégétique découlent de nouvelles potentialités de lectures dissidentes, oppositionnelles ou négociées qui participent du plaisir du texte.

Si l'on assiste à une prolifération des coming out au sein d'un même programme, ou à un redoublement du coming out dans le texte et le paratexte, on peut aller jusqu'à élargir ces considérations à l'ensemble des productions du paysage télévisuel américain. Ne serait-ce que par leur seul nombre, ces coming out, qui entrent en résonance les uns avec les autres et donnent à voir aux spectateur.rice.s des modalités diverses d'une identité *queer*, de la plus spectaculaire à la plus fugace, mettent en danger la présomption d'hétérosexualité. La largeur du corpus choisi nous permet ici de prendre en compte ce que Joe Wlodarz nomme « cross-textual seriality<sup>977</sup> » : en revenant à une

---

<sup>976</sup> GILCHRIST, Tracy, « Cynthia Nixon on Why She Identifies as “Queer” », *The Advocate* [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2020, consulté le 16 mars 2022. URL : <https://www.advocate.com/people/2020/9/11/cynthia-nixon-why-she-identifies-queer>.

<sup>977</sup> WLODARZ, Joe, « “We’re not all so obvious”: Masculinity and queer (in)visibility in American network television of the 1970s », in DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV, op. cit.*, p. 92.

compréhension de la télévision comme flux, telle qu'initialement théorisée par Raymond Williams<sup>978</sup>, on reconnaît que les spectateur.rice.s ne regardent ni ne lisent les textes télévisuels isolés les uns des autres mais plutôt qu'ils sont exposés à une série d'images, de représentations et de mises en scène qui entrent en conflit ou en résonance les uns avec les autres. Cette sérialité intertextuelle révèle alors les continuités et les contradictions dans les représentations du coming out et permet d'appréhender ses paradoxes à l'échelle du médium, ouvrant la voie à des interprétations *queer* d'un schéma narratif auquel on a souvent reproché d'être réducteur. On reconnaîtra volontiers, en accord avec les critiques formulées par Ron Becker au sujet de l'intégration de personnages gays à la télévision<sup>979</sup>, que de nombreuses mises en scène sérielles du coming out ont pour défaut une focalisation sur l'individu qui, entre autres, isole le personnage LGBT dans un milieu hétérosexuel, de sorte qu'il apparaît comme une exception à la norme. Néanmoins, il me semble qu'en changeant de perspective pour s'attacher à étudier non pas des scènes ou programmes isolés, non pas des cas particuliers, mais bien plutôt les coming out télévisuels comme un vaste ensemble de textes qui donne à voir à la fois la multiplicité des expériences et la singularité de chacune, on peut sortir d'une vision de la répétition comme renforcement de la norme et réfléchir au potentiel subversif que représente, à grande échelle, une telle explosion des coming out télévisuels. Ils révèlent, par leur seul nombre, les échecs du système hétéronormatif à assimiler tous les individus à l'intérieur d'un récit cohérent : un constat que ne permet pas l'étude au cas par cas.

Détaché de son sens originel et entendu dans une acception plus large, le concept de coming out devient protéiforme : par extension, il peut désigner toute révélation de tout secret d'ordre sexuel (violences, séropositivité, configurations amoureuses non-conventionnelles) et donc, continuer à être utilisé avec pertinence à mesure que les tabous et secrets sociétaux évoluent. Alors que la position majoritaire de la télévision sur les questions d'orientation et d'identité sexuelle se rapproche plus volontiers de l'essentialisme, l'élargissement du coming out à ces secrets offre une possibilité, *a contrario*, de lire l'identité genrée et la sexualité comme une construction sociale, basée sur des actes et des énoncés performatifs desquels la télévision, à l'occasion, s'amuse. Les réactualisations du trope du coming out auquel elle se livre, qu'elles soient parodiques ou qu'elles soulignent au contraire avec sincérité les grands enjeux contemporains autour des questions de sexualité, permettent de le révéler comme un concept bien vivant, n'en déplaise aux hérauts de l'ère post-placard.

---

<sup>978</sup> WILLIAMS, *Television: Technology and Cultural Form*, op. cit., pp. 86-118.

<sup>979</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 82.

## Partie 3 : Anatomie du coming out télévisuel

Dans un ouvrage publié en 1987 qui rassemble ses essais, la théoricienne féministe et *queer* Teresa de Lauretis s'inspire des écrits de Michel Foucault sur la sexualité, et plus spécifiquement du concept de « technologie du sexe<sup>980</sup> » pour théoriser non plus le sexe mais le genre. Pour Foucault, la sexualité est toujours construite, manifestée à l'intersection de discours régulatoires institutionnels (provenant de l'Église, de la médecine, du droit) qui visent à lui donner corps et à définir la norme. Ainsi la sexualité ne révèle pas une essence ou une propriété des corps mais elle est un « ensemble des effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux » qui relève d'une « technologie politique complexe<sup>981</sup> ». À la suite de Foucault, de Lauretis propose de penser le genre comme le résultat de l'agencement de diverses technologies sociales et discours institutionnels<sup>982</sup> :

(...) gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, as well as institutional discourses, epistemologies, and critical practices; by that I mean not only academic criticism, but more broadly social and cultural practices<sup>983</sup>.

Outre les discours institutionnels que nous avons évoqués dans notre premier chapitre, de Lauretis souligne l'importance de discours sociaux et culturels, parmi lesquels figure le cinéma. Elle mentionne ensuite le développement d'une théorie filmique féministe qui voit le jour dans les années 1975<sup>984</sup> – au moment où Foucault publie en France *Surveiller et Punir*<sup>985</sup>. C'est en 1975 par exemple que Laura Mulvey théorise l'incidence du regard masculin au cinéma (« male gaze ») dans un essai intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema<sup>986</sup> ». Elle s'appuie sur la théorie psychanalytique pour montrer comment l'alignement du regard du personnage principal, du réalisateur (via la caméra) et du spectateur réduit la femme au statut d'image, et donc d'objet, tandis que l'homme est toujours celui qui regarde (« the bearer of the gaze<sup>987</sup> »), c'est-à-dire le sujet. Dans un article ultérieur, Mulvey revient

---

<sup>980</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *op. cit.*, p. 119.

<sup>981</sup> *Ibid.*

<sup>982</sup> DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987, « Preface », p. ix.

<sup>983</sup> « (...) le genre, en tant que représentation et autoreprésentation, est aussi le produit de technologies sociales variées comme le cinéma et les discours institutionnalisés, les épistémologies et les pratiques critiques ainsi que les pratiques de la vie quotidienne », DE LAURETIS, Teresa, *Théories queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*, traduction de Marie-Hélène Bourcier, Paris : La Dispute, 2007.

<sup>984</sup> DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, chapitre 7 « Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer », pp. 107-126. Elle s'appuie pour beaucoup sur les travaux de Judith Mayne qui établit un panorama de la critique et de la théorie filmique féministe, voir MAYNE, Judith, « Feminist Film Theory and Criticism », *Signs*, vol. 11, n°1, automne 1985.

<sup>985</sup> FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

<sup>986</sup> MULVEY, Laura, « Visual Pleasures and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°2, août 1975, pp. 6-18.

<sup>987</sup> *Ibid.*

sur les débats que « Visual Pleasure and Narrative Cinema » avait suscités et nuance ses propos. Elle s'interroge tout particulièrement sur la question des spectatrices, grandes oubliées de son article initial, pour montrer comment l'identification à un héros masculin ouvre aux femmes un espace de liberté qui contraste avec leur situation quotidienne<sup>988</sup>. À la suite des travaux de Mulvey, de Lauretis s'interroge alors sur la manière dont l'appareil cinématographique construit une certaine représentation du genre, et comment cette représentation est absorbée subjectivement par le spectateur comme la spectatrice. Par la suite, nombre de travaux s'interrogent sur l'existence possible d'une esthétique purement féminine, sur la possibilité d'un « regard féminin<sup>989</sup> » – voire s'il est souhaitable et/ou pertinent de systématiser un regard que l'on appellerait féminin<sup>990</sup>. Ce que ces interrogations révèlent, c'est le lien entre esthétique d'une part et idéologie de l'autre. Ainsi les représentations véhiculent des idéologies<sup>991</sup>, c'est-à-dire des systèmes de valeurs, des « conceptions du monde<sup>992</sup> » qui façonnent notre manière de penser la race, la classe et le genre, mais également la sexualité, qui nous occupe dans cette thèse. Ces conceptions du monde sont « imaginaires<sup>993</sup> », c'est-à-dire qu'elles procèdent de représentations et non pas de la réalité. Les critiques adressées aux premiers travaux de Mulvey ou aux tentatives de théorisation d'un regard féminin disent en filigrane la multiplicité des interprétations possibles du texte, selon la position de lecture adoptée, dans la veine des travaux de Stuart Hall sur les modalités de réception et d'interprétation d'un texte.

Si le cinéma peut constituer l'un des instruments idéologiques de la technologie du genre, les séries télévisées peuvent elles aussi véhiculer des idéologies ayant trait, entre autres, à la sexualité<sup>994</sup>. De fait, les dialogues, les personnages, le travail de mise en scène, etc. participent tous d'un ensemble de

---

<sup>988</sup> MULVEY, Laura, « Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse*, Londres : Palgrave Macmillan, 1989 (1981).

<sup>989</sup> BOVENSCHEN, Silvia, « Is There a Feminine Aesthetic? » traduction Beth Weckmueller, in *New German Critique*, n°10, Hiver 1977, p. 136. (Publication originelle dans *Aesthetik und Kommunikation*, vol. 25, septembre 1976). J'emprunte la traduction de « female gaze » (et par extension « male gaze ») à un ouvrage récent d'Iris Brey sur cette même question. BREY, Iris, *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris : Éditions de l'Olivier, 2020. Si Iris Brey propose dans son ouvrage des outils qui permettraient de systématiser l'analyse du « regard féminin » au moyen de critères formels (vision haptique, regard-caméra, mise à distance des corps), la critique universitaire lui reproche quelques impairs à la fois théoriques et militants, parmi lesquels le regroupement totalisant dans une même catégorie estampillée « female gaze » de films aussi divers que les premiers films d'Alice Guy aux plus récentes séries de Phoebe Waller-Bridge, ou l'invisibilisation d'une théorie féministe du cinéma vieille de quarante ans, dont Brey ne fait que peu de cas. Voir CASTRO, Thérèse, « Cinéma : féminin masculin, les pièges du regard », *Nonfiction* [En ligne], mis en ligne le 22 avril 2020, consulté le 24 mai 2021. URL : <https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm>.

<sup>990</sup> CASTRO, « Cinéma : féminin masculin, les pièges du regard », *art. cit.*

<sup>991</sup> Louis Althusser retrace les différentes définitions du terme « idéologie ». Avec Marx, il explique que l'idéologie est « le système des idées, des représentations qui domine l'esprit d'un homme ou d'un groupe social », ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche) », *art. cit.*

<sup>992</sup> *Ibid.*

<sup>993</sup> *Ibid.*

<sup>994</sup> FISKE, *Television Culture, op. cit.*, chapitre 1 « Some Television, Some Topics, and Some Terminology » ; chapitre 3 « Realism and Ideology ».

discours<sup>995</sup> tenus sur le monde et sur les individus qui ne se limite pas à représenter une réalité préexistante mais contribue activement à façonner notre réalité, comme le souligne Samuel Chambers :

Television must be thought of not merely as a « representation of reality » – a reality ostensibly « out there » beyond the screen – but as a cultural practice that produces and reproduces the norms of gender and sexuality that *are* our lived reality (both political and social<sup>996</sup>).

Dans cette deuxième partie, nous nous proposons d'étudier comment la télévision américaine représente le coming out, en alliant de fait des réflexions esthétiques sur la mise en scène à des analyses textuelles visant à dévoiler<sup>997</sup> les idéologies dominantes véhiculées par ces représentations, mais également les interprétations discordantes qui peuvent en être faites, selon que le public adopte une grille de lecture hégémonique, oppositionnelle ou néfociée. Il s'agira de comprendre, dans un double mouvement, comment les séries reflètent des savoirs sur et visions de la sexualité et du genre, et comment elles en produisent en retour.

Nous avons choisi d'adopter pour cette partie une organisation générique : nous parlerons donc en premier lieu des représentations du placard et du coming out dans les sitcoms, souvent pionnières sur les enjeux sociétaux, et plus largement dans les séries comiques, pour en souligner les apports mais aussi les limites. Dans un second chapitre, nous nous intéresserons aux séries dramatiques et essayerons de démontrer comment celles-ci offrent, à l'inverse de la sitcom, des possibilités d'explorations approfondies du placard et de l'expérience de celui qui l'habite et qui fait le choix, ou non, d'en sortir.

---

<sup>995</sup> Fiske définit le « discours » en ces termes : « Discourse is a language or system of representation that has developed socially in order to make and circulate a coherent set of meanings about an important topic area. These meanings serve the interests of that section of society within which the discourse originates and which works ideologically to naturalize those meanings into common sense », *Ibid.*, p. 15.

<sup>996</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>997</sup> À un très haut degré de naturalisation, les idéologies encodées dans le texte apparaissent non plus comme des conceptions particulières du monde mais comme du bon sens (« common sense »), de sorte qu'elles nous deviennent invisibles en tant qu'idéologies. Le travail de l'analyse du discours est de dévoiler (« unveil ») ces idéologies pour les révéler comme telles. FAIRCLOUGH, Norman, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Londres ; New York : Longman, 1995.



## Chapitre 5 : Coming out et séries comiques. Faire bouger les lignes sans déstabiliser l'ordre.

Comme on l'a précédemment évoqué dans le chapitre 2, c'est dans la sitcom qu'apparaissent, au début des années 1970, des représentations de l'homosexualité moins portées sur le pathos que celles proposées au même moment par les séries médicales. Du premier coming out gay dans *All in the Family* à la sortie fracassante du placard d'*Ellen*, aux explorations proleptiques du placard dans *Will & Grace*, les liens qu'entretiennent le coming out et la sitcom aux prémices de la représentation LGBTQ semblent étroits. Après une baisse quantitative du nombre de coming out dans les sitcoms au milieu de la décennie 2000 – marqueurs de l'adhésion de l'industrie à un discours post-placard ? – on assiste à une nouvelle impulsion dans les sitcoms et assimilées à partir du milieu des années 2010. Ces évolutions correspondent à la fois à des réalités sociales et politiques – après une décennie prolifique dans les années 1990<sup>998</sup>, la sitcom connaît une période de reflux voire de déclin<sup>999</sup> dans les années 2000 à la suite des attaques du 11 septembre, avant un regain d'intérêt et un renouvellement du genre dans les années 2010<sup>1000</sup>.

En termes génériques, la sitcom pose un problème définitionnel significatif : alors même qu'on la présente souvent comme une catégorie qui va de soi, il est en réalité difficile, selon Mills, qui y consacre un ouvrage, d'établir une liste des critères (esthétiques, narratologiques, formels...) univoques qui feraient d'un programme une sitcom. Bien au contraire, la sitcom se construit dans la circulation des textes et dans les pratiques de réception : elle est donc une catégorie culturelle<sup>1001</sup>, en ce que la perception du fait qu'un programme relève, ou non, de la sitcom, dépend des pratiques de celui ou celle qui le lit<sup>1002</sup>. La conception de Mills rejoint donc celle de Jason Mittell pour qui le genre est une pratique plutôt qu'une composante du texte en lui-même<sup>1003</sup>. Mills reproche aux études de la sitcom de s'être essentiellement intéressées à l'aspect *situational* qui compose le premier terme du mot-valise sitcom plutôt qu'au second, *comedy*, qu'il pense pourtant central pour une compréhension adéquate du genre<sup>1004</sup>. Car ce qui caractérise le plus évidemment la sitcom, c'est que son but premier est de faire rire<sup>1005</sup>. La sitcom est donc en premier lieu définie par son contenu humoristique : ce sont

---

<sup>998</sup> DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. (dir.), *The Sitcom Reader, Second Edition. America Re-viewed, Still Skewed*, Albany : State University of New York Press, 2016, p. 231.

<sup>999</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>1001</sup> MITTELL, *Genre and Television, op. cit.*, p. xi.

<sup>1002</sup> MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>1003</sup> MITTELL, *Genre and Television, op. cit.*, p. xii.

<sup>1004</sup> MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, p. 6.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 5.

les attentes du public, qui entend rire en regardant le programme<sup>1006</sup>, qui permettent peut-être le mieux d'en définir les contours. Si certain.e.s voient en la sitcom un potentiel d'innovations formelles et de renversement des normes, notamment de genre<sup>1007</sup> (*gender*), d'autres, au contraire, déplorent son caractère figé, et dénoncent un humour qui contribue à reproduire des stéréotypes néfastes sur des minorités en tournant en ridicule les enjeux de société qu'elle aborde<sup>1008</sup>. La possibilité de lire un programme de deux manières diamétralement différentes est révélatrice, selon Mills, de l'ambivalence propre au comique<sup>1009</sup>.

De fait, je souhaite dans ce chapitre élargir mes considérations non pas aux seules sitcoms mais à l'ensemble des séries comiques qui relèvent de la même « impulsion comique » (*comic impetus*<sup>1010</sup>). On s'intéressera donc à la manière dont les coming out ont été mis en scène dans les sitcoms et les séries qu'on classe volontiers sous le terme de *comedies*, sans chercher à définir génériquement chacun de ces programmes. Ce qui lie ce corpus rétréci est donc, avant tout, sa dimension comique. On s'intéressera tout particulièrement à ce qui provoque le rire, le sourire, ce qui est une source de plaisir comique pour les spectateur.rice.s dans la mise en scène des coming out. Ces considérations sur la dimension humoristique du coming out nous mèneront à nous interroger plus avant sur les enjeux idéologiques de la représentation dans les séries comiques : de leur valeur didactique à leur aptitude à interroger les normes et les conventions ou au contraire à les renforcer.

## I. Rendre le coming out comique

Alors même que le coming out constitue un évènement charnière dans la vie de beaucoup de personnes LGBTQ, alors que la sécurité (physique, financière, émotionnelle... ) de celui qui le performe peut-être mise en danger par son aveu, les séries comiques s'attaquent, dès les années 1970, à le représenter de manière humoristique, en accord avec le ton qui est attendu d'elles. Comment le coming out se plie-t-il à l'impératif comique ontologique à la sitcom et aux *comedies* ? Le comique sur lequel il repose a-t-il évolué des années 1970 à nos jours ?

---

<sup>1006</sup> RUBIN, Alan, « An examination of television viewing motivations », *Communication Research*, vol. 8, n°2, 1981, pp. 141-165, cité dans MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, p. 5.

<sup>1007</sup> GRAY, Frances, *Women and Laughter*, Basingtoke : Macmillan, 1994 ; ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995.

<sup>1008</sup> MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, p. 10. Il cite notamment les travaux, que nous utiliserons aussi, de Battles et Hilton Morrow (2002). Nous avons déjà évoqué, sur le conservatisme de la sitcom, les travaux de Grote (1983).

<sup>1009</sup> MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, p. 11.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 49.

Pour Dirk Schulz, le décor de la sitcom est particulièrement propice aux représentations du placard : selon sa formule<sup>1011</sup>, le décor clos (« closed set ») de la sitcom est assimilable au placard (« closet ») dans lequel le personnage se cache et au sein duquel, en tant que spectateur.rice.s, il nous est exceptionnellement permis de voir. La majeure partie des arcs narratifs de la sitcom se déroulent dans l'espace du salon, autour du sofa, qui codifient l'intimité, le confort, la sécurité. Les scènes invitent le public dans l'espace privé de la protagoniste, un espace dans lequel elle peut exprimer qui elle est de manière authentique<sup>1012</sup>. Ainsi, pourrait-on conclure, le ou la spectateur.rice regarde depuis son salon le salon de quelqu'un d'autre – ici, dans le premier exemple que j'étudierai, celui d'*Ellen*. Le parallélisme des deux positions ouvre un accès privilégié à l'espace de l'intime et donc, potentiellement, à l'espace du placard. Pourtant, on ne trouve dans les séries comiques que très peu d'explorations de l'expérience du placard en lui-même. Lorsque le placard est évoqué, mentionné, voire même matérialisé, il l'est souvent à des fins humoristiques qui relèvent d'un comique de geste quasi burlesque.

Dès 1997, Ellen sort ainsi littéralement d'un placard de la maison qu'elle s'apprête à acheter, sous les rires des spectateur.ice.s qui attendent avec impatience son coming out, annoncé dans la presse depuis plusieurs mois<sup>1013</sup> :

(L'agent immobilier cherche Ellen, à qui elle est en train de faire visiter une maison)  
AGENT IMMOBILIER : Ellen? Ellen where are you?  
ELLEN (*sortant du placard*) : I was in the closet! (*rires*)  
AGENT IMMOBILIER : It's big, isn't it?  
ELLEN : It's huge, yeah. I mean I wouldn't want to spend a lot of time in here. (*rires*)

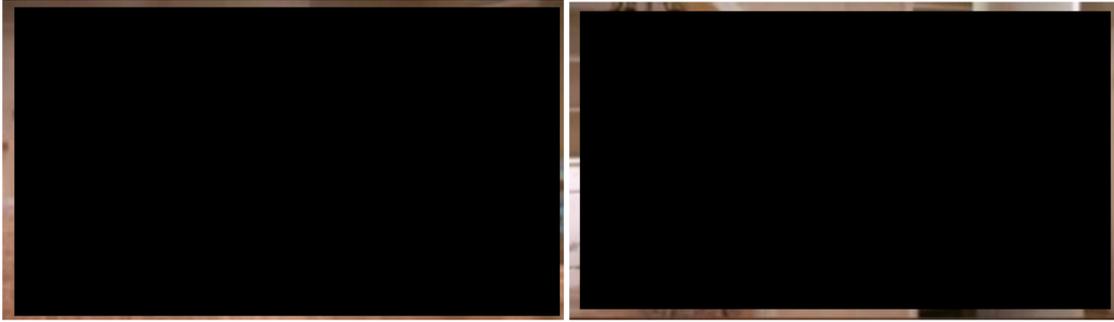
Les quelques mots qu'échangent ici l'agent et Ellen ont valeur de commentaire ironique sur cette préfiguration du coming out qui surviendra au terme de la saison : il établit une connivence avec le public qui s'amuse de l'effet d'annonce contenu dans la réplique « I wouldn't want to spend a lot of time in there ».

---

<sup>1011</sup> « Situation comedy: the close(d)set of the flat », in SCHULZ, « Ellen Degenarrated », *chap. cit.*, p. 169.

<sup>1012</sup> SCHULZ, « Ellen Degenarrated », *chap. cit.*, p. 171.

<sup>1013</sup> « Splitsville, Man », S04E03, *Ellen*, ABC, première diffusion le 2 octobre 1996.



56. Ellen sort d'un placard littéral.

L'année suivante, l'épisode de *Will & Grace* consacré au coming out de Will fait également sortir Jack d'un véritable placard<sup>1014</sup>. Après une fête dans son dortoir d'université, les invités de Will quittent la pièce et le laissent seul. Celui-ci se dirige alors vers le placard et y trouve Jack, de dos, en train de se débattre avec des cintres. Les rires enregistrés témoignent de la compréhension immédiate de la référence au placard, rendue absurde par sa mise en scène littérale. Jack, le plus flamboyant des deux personnages gays de la série, est ouvertement gay, comme nous l'apprend le dialogue qui suit immédiatement la scène. Will, en revanche, est en couple avec Grace et ignore encore tout de son homosexualité – à l'inverse des spectateur.rices.s familier.ère.s de la série. Cette scène du placard, placée en début d'épisode, anticipe en miroir le coming out de Will, qui se produit à la fin de l'épisode. Lorsque Will ouvre le placard et que Jack se retourne vers lui comme si de rien n'était, celui-ci demande :

WILL : What are you doing in the closet?

JACK : Eh, I could ask the same of you. (*rires*)

WILL : (*très aigu*) What? Who are you?

JACK : Oh, how quickly they forget... We met at Matt Stokes' party, my caaaard.

WILL : (*il lit la carte*) Jack McFarland since 1969... What are you even doing here? Aren't you in high school?

JACK : Well I prefer the college parties 'cause the fellas tend to be less uptight about their *homoseshuality*...

WILL : Oh yeah, now I remember you... You're the one going around telling everybody you're in Duran Duran.

JACK : Yeah that's right, that's right.

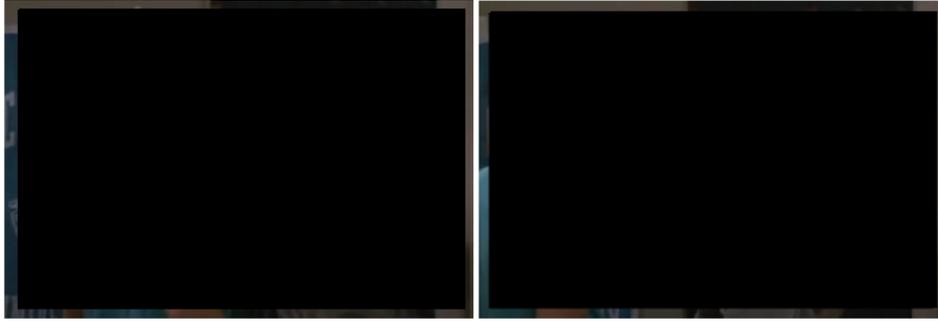
WILL : Oh and you think e-e-everybody's gay.

JACK : Not everybody, just me... and you. And a dog named Boo... (*il rit*)

WILL : Hey hey hey! Uh! I'm not gay!

Jack parvient immédiatement à identifier Will comme résident d'un placard, non plus littéral mais métaphorique (« I could ask the same of you »). Will, qui ne s'est pas encore déclaré homosexuel, réfute les accusations de Jack et affirme qu'il n'est pas gay.

<sup>1014</sup> « Low in the Mid-Eighties », S03E08, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.



57. Will trouve Jack caché dans son placard à la fin d'une fête.

Dans les deux cas, le comique n'opère que parce que les spectateur.rice.s connaissent déjà la sexualité des personnages qui sortent littéralement du placard : dans le cas d'*Ellen*, la publicité occasionnée autour d'un coming out annoncé en quatrième saison fait que nul.le n'est en mesure d'ignorer la référence évidente à l'homosexualité de la protagoniste. Dans le cas de *Will & Grace*, le flashback garantit que les spectateur.rice.s savent déjà que Jack et Will sont gays. Du reste, la scène précédente, qui met en scène la fête organisée par Will, donne de nombreux signaux qui viennent déjà contredire son apparente hétérosexualité : celui-ci complimente par exemple longuement les boucles d'oreilles qu'il a offertes plus tôt à Grace et se surnomme lui-même « la fée des boucles d'oreilles » (« the earring fairy<sup>1015</sup> »). On apprend par ailleurs que Grace et lui n'ont pas encore eu de relation sexuelle du fait d'une réticence de Will, qui semble éviter le sujet. Alors que Will est en train de demander à l'un de ses amis s'il trouve que ses fesses sont en forme de poire, Grace s'épand sur sa relation à une amie et compare Will à une star d'Hollywood, « comme Rock Hudson ou Montgomery Cliff », deux acteurs dont l'homosexualité, cachée du temps du code Hays à Hollywood, est désormais bien connue. Ce n'est qu'après ces nombreux indices de l'homosexualité de Will (inversion des comportements normés de genre, incapacité à performer l'hétérosexualité, référence à d'autres hommes secrètement gays) que survient la scène du placard, qui matérialise de fait la situation de Will, si loin dans le placard qu'il est bien le dernier à ne pas se savoir homosexuel. Ainsi, le plaisir que retirent les spectateur.rice.s de ces mises en scène comiques du placard découle de leur avantage épistémologique<sup>1016</sup> : contrairement au personnage concerné et à la majorité des personnages de la diégèse, ils savent d'ores et déjà que le personnage est LGBTQ, grâce à un travail combiné de promotion (*Ellen*), de narration (le flashback de *Will & Grace*) et d'encodage (ils ont su lire les signes codant culturellement l'homosexualité des deux personnages).

---

<sup>1015</sup> Le terme « fairy », qui met l'accent sur la féminité, est utilisé dès le début du XX<sup>e</sup> siècle pour désigner certaines catégories d'hommes gays. CHAUNCEY, *Gay New York, op. cit.*, p. 15. Aujourd'hui, le terme est encore utilisé dans le langage familier pour désigner, de manière péjorative, un homme gay efféminé.

<sup>1016</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television, op. cit.*, p. 36.

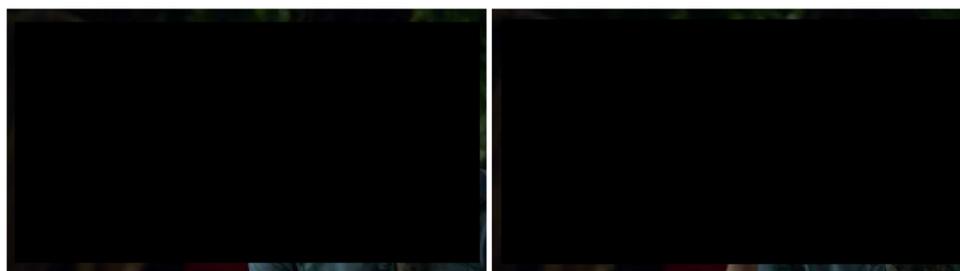
Si ces représentations littérales du placard ont lieu à un moment qu'on a qualifié de « sortie du placard » de la télévision<sup>1017</sup>, entre les succès retentissants d'*Ellen* et de *Will & Grace*, plusieurs sitcoms récentes font encore référence, de manière plus ou moins littérale, à l'espace du placard. En 2007, la sitcom *The War at Home* (FOX, 2005-2007) voit Kenny (Rami Malek), un jeune adolescent maniéré et d'emblée codé comme gay, s'enfermer dans un placard littéral. Lorsque le père de son ami lui intime d'en sortir, la réponse de Kenny, « If only it was that easy », provoque l'hilarité du public<sup>1018</sup>. De manière générale, la représentation de l'homosexualité de Kenny dans la série repose sur des stéréotypes éculés et des sous-entendus peu subtils qui, malgré la distance temporelle, la rapproche des représentations offertes par *Will & Grace* ou *Ellen*.

En l'absence de représentation littérale, le placard est parfois rendu palpable dans le discours des protagonistes qui l'évoquent comme s'il s'agissait d'un espace réel. Les dialogues qui y font ouvertement référence, ainsi que les mises en scène qui les accompagnent, contribuent alors à diffuser et renforcer la métaphore – et montrent à quel point le placard est encore central dans la manière de penser l'identité LGBT et son dévoilement. Lors du premier épisode de la série *Faking It*, Amy tente de convaincre Shane, un de ses camarades ouvertement gay, qu'elle n'est pas réellement lesbienne. Celui-ci, persuadé de détenir la vérité de l'identité d'Amy, voit dans son démenti un simple effet du placard<sup>1019</sup> :

SHANE : I just really want us to be friends. I've been craving lesbian energy in my life.

AMY : Look, I'm oddly flattered, but I'm not gay.

SHANE *faisant mine de tirer sur un cordon pour allumer la lumière* : I'm just gonna flip on this closet light for a sec, so we can talk, okay? You're gay. And it's okay. There's no shame.



58. Shane fait mine d'allumer la lumière du placard dans lequel Amy se trouve.

Alors qu'Amy nie le fait d'être lesbienne, Shane, propose « d'allumer la lumière du placard » pour qu'elle puisse y voir plus clair. Le cadrage serré, qui exclut les autres participants de la fête, ainsi que la gestuelle de Shane, qui fait semblant de tirer sur la cordelette allumant la lumière du placard, recrée

<sup>1017</sup> Voir Chapitre 2.

<sup>1018</sup> « Gaza Strip », S02E08, *The War at Home*, FOX, première diffusion le 5 octobre 2007.

<sup>1019</sup> « Pilot », S01E01, *Faking It*, MTV, première diffusion le 22 avril 2014.

sa matérialité sans le représenter littéralement. Dans la saison suivante, le même Shane se plaint auprès de son petit-ami, Duke (Skyler Maxon), un athlète secrètement gay<sup>1020</sup> :

DUKE : Can't you just skip class?

SHANE : Tempting, but I need the sunlight. I've spent so much time in your closet, my vitamin D levels are dangerously low.

À nouveau, le dialogue établit le placard comme un espace réel, physique, dans l'obscurité duquel il ne fait pas bon être enfermé trop longtemps. La série regorge de références similaires, qui produisent du comique en prenant la métaphore au pied de la lettre.

Les personnages post-placard ne sont par ailleurs pas exempts de ces plaisanteries légères – on peut citer par exemple la sitcom *Modern Family*. Si Mitchell Pritchett appartient aux personnages post-placard – le récit gravitant plutôt autour de la parentalité gay – la série s'amuse, dès qu'elle le peut, de l'ironie derrière le nom de l'entreprise familiale. En effet, le père de Mitch, Jay (Ed O'Neill), est à la tête d'une entreprise de placards appelée « Pritchett's Closets and Blinds ». Ce placard polysémique donne lieu à nombre de jeux de mots ayant trait à l'identité de Mitchell et à sa placardisation pré-diégétique (il est parfois fait référence via des flashbacks ou des mentions dans le discours à un Mitchell pré-coming out) et à la difficulté du père à accepter l'homosexualité de son fils. Ici aussi, le déplacement ironique et temporel auquel procède la série permet d'évoquer le placard sur un mode comique, sans pour autant revenir sur l'expérience spécifique de Mitch.

Si les protagonistes de *Faking It* ou de *Modern Family* ne sont pas, à l'instar d'Ellen ou de Will, littéralement représentés dans un placard, la métaphore n'en reste donc pas moins prégnante 20 ans plus tard. Qu'il soit littéral ou qu'il trouve une matérialité dans le dialogue, le placard semble souvent ne répondre qu'à une volonté de faire rire le public. Il ne constitue, dans les exemples précédemment cités, qu'un simple lieu commun de l'identité LGBTQ, un signifiant superficiel, stéréotypé, qui fait bien souvent l'économie d'une réelle réflexion sur l'expérience de celui qui y est enfermé. Pourtant, dans certaines sitcoms récentes, on trouve des références au placard qu'on pourrait qualifier de plus symboliques, qui donnent lieu à des réflexions plus vastes sur la place des secrets au sein d'une famille – cœur de cible fantasmé et ensemble choral<sup>1021</sup> favori des sitcoms, qu'elle soit sanguinuptiale (c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de Chambers, correspondant au modèle familial dominant, dans lequel chaque membre est rattaché aux autres par un lien de sang ou un lien marital<sup>1022</sup>) ou choisie<sup>1023</sup> – et sur les négociations qui se jouent autour de la révélation d'une identité *queer*.

---

<sup>1020</sup> « Date Expectations », S02E07, *Faking It*, MTV, première diffusion le 4 novembre 2014.

<sup>1021</sup> MILLS, *The Sitcom*, op. cit., p. 21.

<sup>1022</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, op. cit., p. 137.

Dans le reboot de la sitcom de Norman Lear, *One Day at a Time*, c'est une petite pièce, derrière le canapé familial, qui joue le rôle du placard. Séparée du salon par un simple rideau, on s'y cache, on s'y fait des confessions, bientôt surprises par les autres membres de la famille – les parois de ce « placard » de tissu sont plus poreuses encore que ceux qui ferment avec une porte – on s'y réfugie pour s'isoler un peu du regard de ses proches. C'est aussi là qu'on a installé une chambre à la matriarche, Lydia, la plus religieuse de la famille, qui reçoit volontiers, derrière ce rideau, les confessions de ses enfants et petits-enfants. Ainsi donc ce placard aux allures de confessionnal joue-t-il un rôle central dans la négociation des secrets familiaux et donne naissance, par son aspect matriciel (c'est la grand-mère de la famille qui l'habite), à quantité d'arcs narratifs autour des identités de chacun. C'est donc tout naturellement qu'il joue un rôle dans le processus de coming out de la jeune Elena.

Dans l'épisode 7 de la première saison, Elena doit choisir un cavalier pour son *quinceañera*, fête célébrée en Amérique du Sud pour les 15 ans des jeunes filles et à laquelle sa famille cubaine tient tout particulièrement. Elle montre néanmoins peu d'enthousiasme à l'idée de trouver un jeune homme, au désespoir de sa grand-mère Lydia. La jeune fille, se croyant seule, exprime pour la première fois ses doutes à un serveur vocal initialement contacté par sa mère qui cherche à joindre le service administratif réservé aux vétérans<sup>1024</sup> :

SERVEUR : Having troubles communicating with your family members?

ELENA: Huh, you could say that!

SERVEUR : Feeling like no one understands you?

ELENA : Yup.

SERVEUR : Losing your appetite due to depression or anxiety (Elena repose le paquet de chips qu'elle a dévorées goulument quelques secondes plus tôt) (rires)

ELENA : Obviously not... Do you have advice for feeling like the weirdo in your family? Explaining that you don't want to pick a boy to be the escort to your quinces because... you don't even know if you like boys?

SERVEUR : Reach out, and talk to someone.

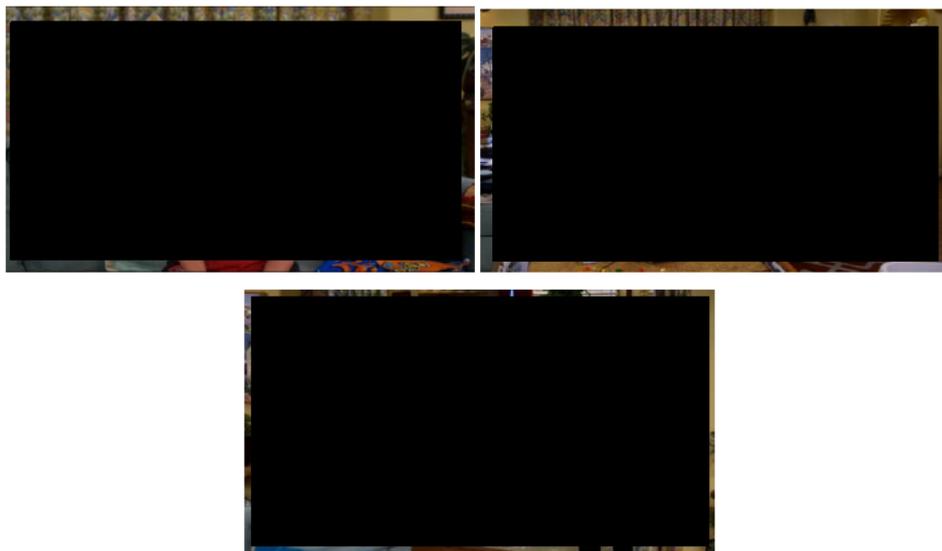
ELENA : Yeah. That'll go great, how do I even do that? "Hey Mom, I think I might like girls!"

Alors qu'elle prononce ces mots, son petit frère actionne accidentellement derrière le rideau un sabre laser en plastique qui émet le bourdonnement caractéristique de l'appareil. Il signale ainsi sa position dans le « placard » dans lequel il s'était caché quelques instants plus tôt, craignant de se faire surprendre alors qu'il s'apprêtait à faire une bêtise.

---

<sup>1023</sup> Elle recouvre alors la « famille » que constituent la tribu amicale (*Friends*, *Seinfeld*) ou les collègues de travail (*The Office*, *Scrubs*). DALTON et LINDER, *The Sitcom Reader, Second Edition*, op. cit., p. 320.

<sup>1024</sup> « Hold, Please », S01E07, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.



59. Elena confesse ses doutes à un serveur vocal et découvre son frère dans le « placard ».

La scène garde une dimension comique ici : Elena se confie à un serveur vocal qui n'est pas une ligne téléphonique pour LGBTQ mais une administration réservée aux vétérans qui reste résolument injoignable. Sa confession n'a donc pas de destinataire, si ce n'est elle-même, et la voix enregistrée du téléphone. Le décalage entre les révélations d'Elena et les réponses inappropriées apportées par le serveur confèrent à la scène son potentiel comique. Du reste, le son du sabre laser qui ponctue la révélation d'Elena, ainsi que la posture de son frère, qui brandit le sabre en guise de défense absurde lorsque sa sœur le surprend, viennent couper le potentiel dramatique de la scène pour lui donner un ton résolument humoristique – en témoignent les rires des spectateur.rice.s. Le dispositif habituel du coming out est ici entièrement dévoyé : la confession ne trouve pas son bon destinataire et c'est la mauvaise personne qui se cache dans le placard – autant de décalages qui génèrent du comique. Pourtant, la mise en scène, qui maintient l'espace du « placard » et la logique du confessionnal, replace le secret d'Elena dans un réseau de secrets familiaux plus larges : l'inversion du mécanisme traditionnel révèle qu'Elena est loin d'être la seule à avoir des secrets. Ainsi le frère, qui se précipite dans le placard, cache lui-même un secret à sa famille, puisqu'il vole des pilules à sa mère pour les consommer avec ses amis. Elena lui promet de ne rien dire en échange de son propre silence : les deux adelphees sont complices dans le maintien des parois de leur placard respectif. Dans les épisodes suivants, d'autres secrets s'ajoutent à celui de la jeune fille. Alors qu'Elena, pour faire plaisir à ses parents et pour protéger son secret, choisit un garçon pour l'accompagner à sa *quinceañera*, Penelope, la mère des enfants, leur ment en prétendant avoir un rendez-vous galant pour ne pas leur révéler qu'elle se rend à une thérapie de groupe pour les vétérans. La grand-mère, Lydia, cache elle-même à sa famille un secret : elle a commencé à fréquenter un homme en cachette, mais dissimule un rendez-

vous avec lui en visite à l'église<sup>1025</sup>. Si le « placard » n'est pas utilisé dans la révélation de chacun de ces secrets, son omniprésence à l'écran et son utilisation fréquente à des fins comiques et/ou de surprise font qu'on ne l'oublie jamais. De métaphore du secret de l'orientation sexuelle, le placard devient alors métaphore plus large de toutes formes de secrets et tabous et montre, à l'occasion, sa pertinence à l'aune de nouveaux dévoilements – comme le démontre l'arc narratif de Lydia, qui s'intéresse au tabou de la sexualité des séniors<sup>1026</sup>.

Si dans *One Day at a Time*, l'utilisation du « placard » reste en premier lieu un élément du comique, certaines sitcoms l'utilisent de manière plus symbolique encore, en clin d'œil à peine perceptible, qui ne vise pas, ici, à créer du rire, mais, au contraire, à mettre en scène subtilement les négociations qui se jouent au moment du coming out entre la personne qui affirme son identité et celles et ceux qui préféreraient qu'elle reste cachée au placard. Dans une scène de l'épisode « Thanksgiving » de *Master of None*, qui retrace le processus de coming out de Denise à sa famille, une utilisation fugace du placard est utilisée pour signifier le conflit entre Denise et sa mère, Catherine, qui peine à accepter l'homosexualité de sa fille. Denise, qui dans une précédente scène de l'épisode avait annoncé à sa mère être lesbienne, invite pour la première fois sa petite-amie pour le repas de Thanksgiving. Sa mère se montre peu accueillante et, au terme du dîner, une dispute éclate entre les deux femmes alors qu'elles rangent la vaisselle dans la cuisine<sup>1027</sup>.

CATHERINE : I don't have any appreciation for what was going on at my table.

DENISE : What are you talking about ?

CATHERINE : If you want to bring your friend over here, that's fine, but don't be making eyes and rubbing backs and getting all fresh.

DENISE : I wasn't doing that!

CATHERINE : Oh, yes, you were! I saw you, I know that look. Oh you used to make that look for Rachel from *Friends*. I always thought you were looking at Joey.

DENISE : Joey? Ma, are you serious? That character was an idiot!

CATHERINE : Look, you can be lesbian (*sic*) if you want to, but when you come up in here, you gonna respect my house.

Catherine ferme alors la porte du placard resté ouvert au-dessus de la tête de Denise, dans un geste qui affirme la maîtrise de sa demeure, mais qui peut être également lu comme une injonction à sa fille de cacher les signes de son homosexualité sous son toit. Elle lui demande en effet de réfréner les gestes d'affection qu'elle a témoignés à sa petite-amie (« making eyes », « rubbing backs »). Son évocation de Joey (Matt LeBlanc), le personnage le plus macho et viril de la sitcom *Friends*, rappelle la présomption d'hétérosexualité qui a protégé Denise des soupçons de sa mère lorsqu'elle était plus

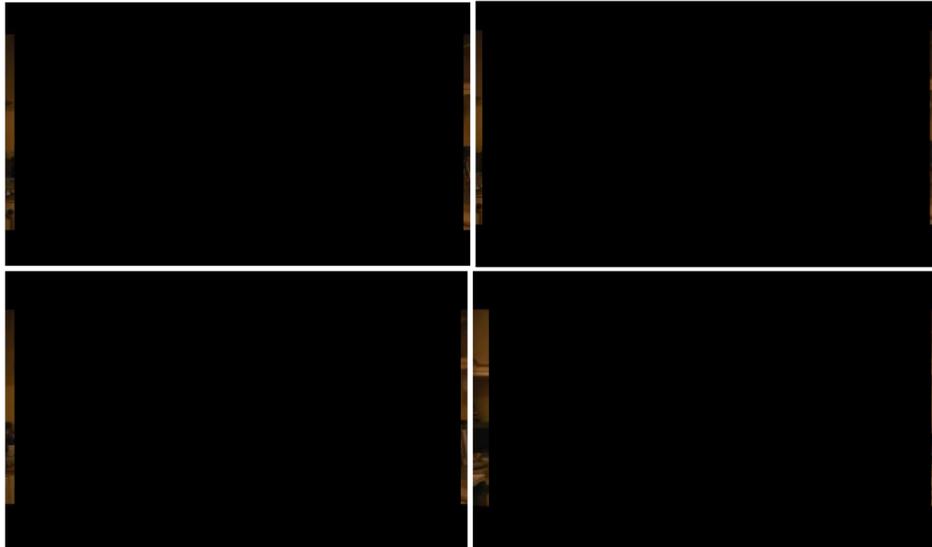
---

<sup>1025</sup> « One Lie at a Time », S01E08, *One Day at a Time*, première diffusion le 6 janvier 2017.

<sup>1026</sup> Nous nous intéresserons dans une partie ultérieure à l'élargissement des secrets pouvant potentiellement être révélés par le coming out.

<sup>1027</sup> « Thanksgiving », S02E05, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

jeune, et dont elle n'est plus exempte à présent. Elle montre aussi l'homophobie de la mère, qui préférerait croire sa fille amourachée d'un simplet (« that character was an idiot! ») que d'une femme (Rachel). Dans le silence qui suit la dernière réplique de Catherine, Denise rouvre la porte du placard. Elle y range les verres restés sur le plan de travail. On peut lire en filigrane dans ce geste une forme de défi (elle regarde avec colère en direction de sa mère avant de rouvrir la porte) et le symbole de la mésentente entre les deux femmes sur ce qui doit rester caché et ce qui doit être dit. La scène se clôt sur cet échange (et donc sur la porte du placard en position ouverte) avant un fondu au noir.



60. Catherine ferme la porte du placard après avoir demandé à sa fille de rester discrète. Denise la rouvre en signe de défi.

Ainsi là où les premières figurations du placard dans la sitcom se limitent à une forme de jeu sur la littéralisation de la métaphore, ses représentations les plus récentes donnent parfois à voir les négociations identitaires susceptibles de s'y jouer. Dans un cas comme dans l'autre, la mise en scène du placard établit un lien de complicité avec les spectateur.rice.s qui auront su repérer les références qui y sont faites plus ou moins subtilement, et montre en retour comme le placard reste central à la manière de concevoir l'identité LGBT.

### 1. 2. Politiques du rire : de qu(o)i rit-on quand on rit du coming out ?

Si l'on a exploré en premier lieu le potentiel comique derrière le ressort du placard, la mise en scène du processus de coming out lui-même n'est pas exempte de procédés humoristiques. Néanmoins, et toujours dans une perspective diachronique, on peut s'interroger sur ce qui provoque le rire dans le coming out télévisuel. De quoi, mais peut-être plus essentiellement encore de qui rit-on, quand on rit du coming out ?

On a déjà mentionné comment *Ellen*, dès le premier épisode de la saison au terme de laquelle a lieu le coming out, joue sur les attentes des spectateur.rice.s pour créer du comique – à travers nombre de jeux de mots, d’actes manqués et de références qui renvoient au coming out tant attendu, voire le préfigurent. Cette dimension humoristique reste très présente dans les sitcoms contemporaines : on rit ainsi souvent de voir les coming out ratés et les manifestations psychosomatiques du secret qui torturent le personnage LGBTQ encore au placard, dans une forme de comique de situation qui, poussé à l’extrême, tient presque du burlesque. Dans l’épisode de *Hart of Dixie*, consacré au coming out de Crickett, par exemple, la jeune femme est prise tout au long de l’épisode d’un hoquet persistant dont elle n’arrive à se débarrasser que lorsqu’elle déclare enfin : « I’m gay<sup>1028</sup> ». La matérialisation physique du malaise, poussée à l’absurde ici, contribue à créer du comique dans une situation qui aurait pu, sans cela, être dramatique : si Crickett ose enfin affirmer son homosexualité, elle le fait aux dépens de son mariage avec Stanley, alors que le couple s’apprêtait à célébrer les dix ans de leur union. Dans *Fresh Off the Boat*, alors que Nicole évoque ses difficultés à faire son coming out à son père, Marvin (Ray Wise), des flashbacks en cascades nous renvoient à toutes ses tentatives ratées<sup>1029</sup> :

NICOLE: Oh, I've tried to tell him. A few times.

Flashback 1 :

NICOLE: Dad, there's something I have to tell you.

MARVIN: Hmm?

NICOLE: I... I want a bass guitar.

Flashback 2 :

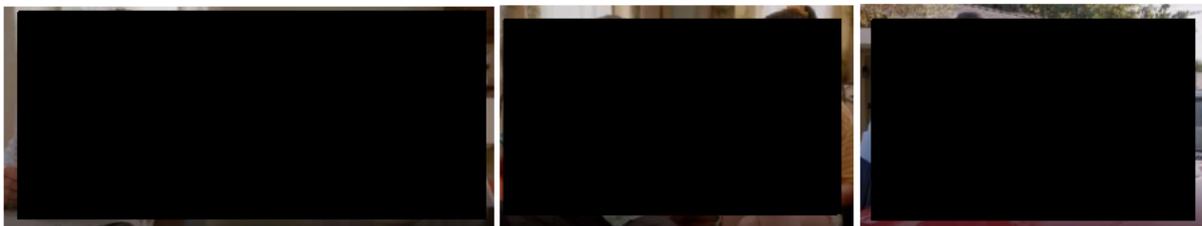
NICOLE: I... need a new tent.

Flashback 3 :

NICOLE : I'm a Wiccan.

Retour au temps présent :

NICOLE : My dad thinks I'm a musical witch who loves to camp.



61. Nicole tente en vain d'annoncer son homosexualité à son père.

Dans *VEEP*, on s’amuse de la confession toujours repoussée de Catherine, la fille de la présidente des États-Unis, Selina (Julia Louis-Dreyfus), alors que cette dernière interrompt par trois fois la tentative de

<sup>1028</sup> « Second Chance », S03E22, *Hart of Dixie*, The CW, première diffusion le 16 Mai 2014.

<sup>1029</sup> « A League of Her Own », S04E06, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 7 novembre 2017.

Catherine de lui faire son coming out<sup>1030</sup>. Dans *Brooklyn Nine-Nine* enfin, l'habituel courage de Rosa se dissipe lorsqu'elle doit annoncer à ses parents qu'elle est bisexuelle – au dernier moment, elle panique et suggère à Jake (Andy Samberg), son coéquipier, de faire son coming out à sa place lors d'un dîner<sup>1031</sup>

:

ROSA : This is happening and I need you to be here with me and also maybe just step in and do it for me.

JAKE : Rosa, I think that's a very bad idea. And frankly, I'm not very comfortable (*les parents de Rosa arrivent à leur table*) Heeeello, Mr. and Mrs. Diaz! America's favorite couple!

MÈRE : I didn't know Jake was joining us.

JAKE : Neither did I. What a fun surprise that none of us were remotely prepared for it, Rosa, right?

(...)

ROSA : No! Uh, guys, I have something I need to tell you.

MÈRE : What is it, honey?

ROSA : (*elle semble hésitante*) Uhh... Jake, you take it.

La demande absurde de Rosa, qui souhaite que quelqu'un d'autre fasse son coming out à sa place, plonge Jake dans une panique palpable. Rosa, pourtant caractérisée dans la série par sa témérité, se confronte elle aussi aux coming out avortés, véritable marronnier des coming out comiques.

Le plaisir comique retiré par les spectateur.rice.s de ces situations découle de l'avantage épistémologique dont ils et elles bénéficient : c'est l'attente du coming out et ses itérations malheureuses qui occasionnent le rire dans ces scènes de coming out avorté. Dans les sitcoms de la fin des années 1990, le public bénéficie le plus souvent d'un double privilège épistémologique : à la fois par rapport aux personnages de la diégèse, qui ne savent pas encore que leur ami, enfant ou collègue est gay, mais aussi par rapport au personnage LGBTQ lui-même, qui ne se sait pas encore lui-même gay mais dont l'homosexualité est déjà signifiée au public par des indices plus ou moins subtils. On retrouve ce mécanisme caractéristique dans *Ellen* mais aussi dans *Will & Grace*, où l'on s'amuse, dans le double-épisode du coming out de Will, que celui-ci n'ait pas su déceler une homosexualité qui paraît pourtant évidente pour nous spectateur.rice.s. De fait, la sitcom révèle le coming out avant tout comme un spectacle dédié au public hétérosexuel, dépossédant entièrement la personne LGBTQ de l'annonce de son homosexualité : dans *Will & Grace*, le coming out de Will à Grace se transforme en véritable vaudeville. Après son annonce, toute la famille de Grace y va de son commentaire ou de ses remarques sur la sexualité de Will. Trop occupés à débattre du fait que cette annonce était prévisible ou non, ils excluent de fait Will de son propre coming out – à la fois métaphoriquement (on parle de lui à la troisième personne en sa présence) et littéralement, puisqu'il n'apparaît plus dans le cadre<sup>1032</sup>.

---

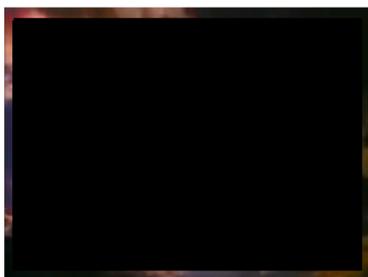
<sup>1030</sup> « C\*\*ntgate », S05E06, *Veep*, HBO, première diffusion le 29 mai 2016.

<sup>1031</sup> « Game Night », S05E10, *Brooklyn Nine-Nine*, FOX, première diffusion le 12 décembre 2017.

<sup>1032</sup> « Low in the Mid-Eighties », S03E08, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.

Dans *Will & Grace* et dans *Ellen*, le coming out est aussi l'occasion de révéler l'existence de paris sur la sexualité des protagonistes : dans un cas comme dans l'autre, les ami.e.s réagissent au coming out en s'échangeant des sommes d'argent sous les yeux médusés des concerné.e.s. L'annonce de l'homosexualité est alors perçue comme une source d'amusement, de divertissement et est donc réifiée, vidée de sa force performative, retirant l'agentivité au personnage gay. Ces mises en scène révèlent, par mise en abîme, que le coming out est avant tout appréhendé pour le spectacle qu'il constitue pour un public (diégétique et extra-diégétique) hétérosexuel.

La même logique est à l'œuvre dans un épisode de *Veronica's Closet* diffusé au début des années 2000, dans lequel l'homosexualité de Josh (Wallace Langham) ne semble surprendre que lui-même : il est le dernier, à la fois de ses amis et collègues dans la diégèse et du public – à comprendre qu'il est gay – et ses proches n'ont de cesse d'essayer de lui faire prendre conscience de sa propre homosexualité<sup>1033</sup>. Sa crédulité est soulignée de manière comique dans la dernière image de l'épisode : alors que durant tout l'épisode Josh s'était obstiné, contre l'avis de ses proches, à s'affirmer hétérosexuel, les dernières minutes de l'épisode le voient enfin reconnaître, au milieu de sa propre cérémonie de mariage avec une femme, qu'il est homosexuel. La scène finale montre alors le ciel s'éclaircissant tandis que retentit une musique divine extradiégétique qui commente ironiquement la scène dans un commentaire métatextuel : Josh a enfin « vu la lumière » et compris, comme le public bien avant lui, qu'il est gay. Dans cet épisode, c'est donc de la naïveté de Josh et de son incapacité à voir l'évidence que nous rions.



62. Le ciel couvert s'éclaire enfin lorsque Josh affirme qu'il est homosexuel.

Cette dimension, très présente il y a deux décennies, a pour ainsi dire disparu des écrans : si l'on rit désormais, ce n'est plus de l'aveuglement du personnage LGBTQ, mais bien plutôt de celle des personnages qui l'entourent. Dans la sitcom *Fresh Off the Boat*, diffusée en 2017, on ne rit donc pas de Nicole qui fait son coming out, mais plutôt de la question de son amie Eddie (Hudson Yang), qui lui demande naïvement : « So, does this change what kind of jeans you're going to wear<sup>1034</sup>? ». Dans un épisode ultérieur, Nicole fait son coming out à sa belle-mère et à une de ses amies, Jessica (Constance Wu), qui semble-t-il ne comprend pas la possibilité même de l'homosexualité féminine : c'est elle qui

<sup>1033</sup> « Veronica Helps Josh Out », S03E17, *Veronica's Closet*, NBC, première diffusion le 20 juin 2000.

<sup>1034</sup> « B as in Best Friends », S04E01, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 3 octobre 2017.

apporte le soulagement comique de la scène en s'exclamant « What do you mean you're gay? You're not a man. She's not a man... You mean it can go the girl way<sup>1035</sup>? ». Dans *Hart of Dixie*, les amies et voisines de Crickett lui apportent tout leur soutien après son coming out, mais les *Southern Belles* semblent avoir beaucoup de peine à comprendre, exactement, ce qu'est le lesbianisme, tandis qu'elles lui demandent<sup>1036</sup> : « What do lesbians eat? Does this mean you're vegetarian? », « Are you gonna start wearing fleece? », « Or watching the news? », un imbroglio de questions qui évoquent successivement le stéréotype de la lesbienne de gauche, écolo et végétarienne, celui de la *butch*<sup>1037</sup> en chemise de bûcheron en flannelle, et celui enfin de l'intellectuelle – par contraste avec la simplicité d'esprit supposée de la *Southern Belle*.

Parfois, ce n'est pas tant de l'absurdité des questions que l'on rit, que de l'extrême sollicitude dont certains font preuve pour assurer leur soutien à leurs amis et à leurs proches au moment du coming out. Ainsi dans la sitcom *Brooklyn Nine-Nine*, après que Rosa a confié à Charles (Joe Lo Truglio) qu'elle était bisexuelle, celui-ci fait tout pour la soutenir et ne pas ébruiter son secret, dans une exagération si maladroite qu'elle risque à tout moment de mener à un *outing*. C'est ce qui la décide d'ailleurs à faire son coming out à son équipe, comme elle l'explique à ses collègues<sup>1038</sup> :

TERRY : What made you decide to tell us now?

ROSA : Charles found out on the road trip and I was positive he was not gonna be able to keep the secret for much longer.

Flashback.

CHARLES, *attrapant son sac*: Bye Rosa. I mean, not "bi", but bye! I mean, see ya! I mean, have fun only having sex with men. Just bangin' dudes, left and right.

Retour au temps présent.

CHARLES : I just stopped saying bye all together.

Le flashback révèle l'attitude extrêmement précautionneuse de Charles en même temps qu'elle souligne l'absurdité de son comportement et provoque le rire : en croyant faire un lapsus en utilisant l'homonyme (« bye »), il finit par tenir des propos qui tiendraient, dans un autre contexte, d'une insulte renvoyant à des mœurs légères (« just bangin' dudes, left and right »).

---

<sup>1035</sup> « A League of Her Own », S04E06, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 7 novembre 2017.

<sup>1036</sup> « Kablang », S04E01, *Hart of Dixie*, CBS, première diffusion le 15 décembre 2014.

<sup>1037</sup> Le terme *butch*, souvent en rapport d'opposition mais aussi de complémentarité à *femme* (ou *fem*) désigne des femmes *queer* (lesbiennes, bisexuelles, autres minorités sexuelles) dont la présentation de genre se rapproche des codes de la masculinité. Par contraste, le terme *femme* renvoie à des femmes *queer* qui adoptent les codes traditionnels de la féminité. Il existe un éventail de qualificatifs qui permettent de nuancer plus précisément les identités et les expressions de genre selon les codes de la masculinité et de la féminité traditionnels. Pour un historique des termes et une revue des critiques faites à ces dénominations, voir HERBITTER, Cara, LEVITT, Heidi M., « Butch-Femme », dans GOLDBERG, *The SAGE Encyclopedia of LGBT Studies*, *op. cit.*, pp. 174-177.

<sup>1038</sup> « Game Night », S05E10, *Brooklyn Nine-Nine*, FOX, première diffusion le 12 décembre 2017.

Ce procédé comique contribue à mon sens à diffuser le discours d'une télévision – et d'une société – post-placard : les précautions de Charles, comme les questions absurdes de Jessica ou d'Edie, apparaissent comme superflues, ubuesques, dans un monde qui accepte désormais majoritairement l'homosexualité – le monde tel que la télévision américaine le représente. La satire porte donc sur la gêne causée par le manque de connaissances criant de ces personnages souvent caractérisés par leurs spécificités culturelles (sino-américain.e.s pour Eddie et Jessica, blanches du Sud des États-Unis pour les amies de Crickett) associées à des valeurs « traditionnelles » plus patriarcales et hétéronormées.

Dans un cas comme un autre, le comique repose grandement sur la capacité ou non à lire les « signes » de l'homosexualité d'un personnage. Si historiquement la sitcom s'appuyait beaucoup sur des signifiants relevant de stéréotypes pour encoder le personnage comme homosexuel – les cheveux courts d'Ellen, les attitudes maniérées de Jack, l'obsession de Will pour la forme de ses fesses dans un jean – les séries plus récentes ne semblent plus faire reposer le comique des « signes » sur les attributs physiques et attitudes genrées des personnages. Ainsi dans *One Day at a Time*, dans *Fresh Off the Boat* ou dans *Brooklyn Nine-Nine*, le physique ou l'habillement des femmes qui font leur coming out n'est jamais mentionné et n'apparaît pas comme un « signe » pertinent dans lequel on aurait pu décoder une homosexualité ou une bisexualité. Au contraire, les éventuels signes dans lesquels on lit volontiers, *a posteriori*, une identité LGBTQ reposent plutôt sur des références intertextuelles plus ou moins subtiles à la culture *queer* qui permettent d'établir un lien de complicité et de connivence avec les spectateur.rice.s *queer*, mais aussi, potentiellement, de récompenser le progressisme de celles et ceux qui comprennent ces références. L'humour réside alors dans des références croisées à la pop culture, à d'autres grandes figures LGBTQ ou à des artistes ou productions culturelles particulièrement appréciées des publics *queer*. La figure d'Ellen DeGeneres revient, sans surprise, le plus fréquemment : dans *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Titus se lamente que le coming out de son petit-ami soit accueilli chaleureusement – et contre ses plans – par sa famille : « I blame Ellen for this<sup>1039</sup> ! ». Les références à Ellen dans notre corpus sont omniprésentes, et l'onde de choc du coming out de l'actrice en 1997, ainsi que sa popularité toujours d'actualité en 2020, n'en font pas une référence difficile à saisir pour un.e spectateur.rice *lambda* – en témoigne le fait que même les plus ignorant.e.s des protagonistes dans la diégèse en font mention : dans *Hart of Dixie*, les amies de Crickett s'empressent de lui demander si elle a une petite-amie, avant de renchérir immédiatement : « Oo, is it Ellen<sup>1040</sup>? ». Mais la comédienne est aussi parfois convoquée même en l'absence d'évocation directe, dans des clins d'œil plus subtils qui créent une connivence avec un public averti. Ainsi, c'est aussi à Ellen que Denise, dans

---

<sup>1039</sup> « Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, première diffusion le 15 avril 2016.

<sup>1040</sup> « Kablang », S04E01, *Hart of Dixie*, CBS, première diffusion le 15 décembre 2014.

*Master of None*, fait référence lorsque, incapable de prononcer le mot « lesbienne » dans son coming out à son ami Dev, elle choisit une alternative<sup>1041</sup> :

DEV : Wait are you trying to tell me that you're... you know...

DENISE : Lebanese?

DEV : Wait, you're from Lebanon?

Elle emprunte alors à la comédienne l'euphémisme prononcé malicieusement sur le plateau de *David Letterman Show* puis du *Rosie O'Donnell Show* pendant la promotion de la quatrième saison d'*Ellen*, au moment où tout le monde se demande si elle va finir par annoncer qu'elle est non pas « libanaise », mais lesbienne<sup>1042</sup>. Dev échoue à comprendre l'allusion du fait de son ignorance des codes et prend l'affirmation littéralement : on rit alors, à nouveau, de la naïveté du personnage qui reçoit la confession, tandis qu'on tire plaisir à reconnaître, en tant que spectateur.rice, la référence implicite.

Ellen DeGeneres n'est pas la seule icône lesbienne à laquelle il est fréquemment fait référence par nos personnages de séries. On évoque ainsi souvent Jodie Foster, dont l'homosexualité est un des plus grands secrets de Polichinelle d'Hollywood, l'actrice n'ayant jamais souhaité faire de coming out public<sup>1043</sup>. Ainsi dans *Fresh Off the Boat* Nicole rapporte-t-elle à avoir fait son coming out à Eddie, son meilleur ami, et à Jodie Foster, à laquelle, dit-elle, elle a écrit une lettre restée sans réponse – un commentaire fugace mais susceptible de faire sourire le ou la spectateur.rice capable d'attraper la référence au vol<sup>1044</sup>. Dans *VEEP*, lorsque Catherine réussit enfin à annoncer à sa mère qu'elle est lesbienne, cette dernière lui demande si elle souhaite ou non que cette information soit rendue publique<sup>1045</sup> :

SELINA : Mike has been getting a bunch of questions and interview requests and, you know, *et cetera, et cetera*. And I just don't know how you want to handle that. Do you want to just play it like Ellen or do you want to be more like Jodie Foster? Do you want to play it more like a mystery?

CATHERINE : Uh, I think that we were kind of hoping that we could keep things on the down-low.

SELINA : Okay, can you just speak English, Catherine? 'Cause I don't know what you're trying to say.

---

<sup>1041</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>1042</sup> CRÉMIEUX, Anne, *Now You See Her: Lesbian Visibility in the 21<sup>st</sup> Century*, manuscrit en vue de l'obtention d'une Habilitation à Diriger des Recherches, août 2019, p. 185.

<sup>1043</sup> Si Foster évoque à demi-mots son homosexualité dans un discours de remerciement aux Golden Globes en 2013, elle ne se plie pas à l'exercice du coming out à proprement parler, invoquant le fait qu'elle s'y est conformée dans la sphère privée, mais refusant au public l'énonciation du tant attendu « I'm gay », qu'elle remplace facétieusement par « I'm single ». Au sujet des attentes autour du coming out de Foster voir GOLTZ, Dustin Bradley, « Weighted Expectations upon Jodie Foster's "[I'm not] Coming Out [To You] Speech" », *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, vol. 1, n°1, Printemps 2014, pp. 180-187.

<sup>1044</sup> « A League of Her Own », S04E06, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 7 novembre 2017.

<sup>1045</sup> « Congressional Ball », S05E07, *Veep*, HBO, première diffusion le 5 juin 2016.

La double-référence à Ellen et à Jodie Foster exemplifie ici deux types d'attitude quant à la révélation de l'homosexualité d'une personnalité publique aux médias : d'un côté le choix d'Ellen de faire un coming out public retentissant, de l'autre celui de Jodie Foster de rester discrète sur sa vie privée et son homosexualité. Si la référence de Selina à ces deux actrices est compréhensible par la vaste majorité du public de la série, on s'amusera volontiers de l'allusion plus fine de Catherine, elle-même membre de la communauté LGBTQ, à la pratique du « down-low », terme répandu dans les communautés gay noires, dans lesquelles des hommes ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes continuent de s'identifier comme hétérosexuels, référence que Selina ne parvient pas à saisir. Un autre clin d'œil à la culture *queer* se dissimule par ailleurs dans le casting de l'épisode puisque la petite-amie de Catherine, Marjorie, est incarnée par l'actrice Cléa DuVall, égérie lesbienne depuis son rôle dans le très *camp* *But I'm a Cheerleader* réalisé par Jamie Babbit en 1999.

Si l'on devait encore montrer comment, à l'occasion, les sitcoms les plus récentes rendent hommage à la culture *queer* tout en mobilisant des éléments du comique, on pourrait examiner en détail la scène du coming out de Nicole à sa belle-mère dans *Fresh Off the Boat*. Alors qu'Honey (Chelsey Crisp) et son amie Jessica se trouvent par hasard et par erreur dans un bar lesbien de Los Angeles, Nicole pousse la porte et tombe nez-à-nez avec sa belle-mère, Honey, qui l'interroge sur la raison de sa présence<sup>1046</sup> :

HONEY : How do you even know about this place?  
NICOLE : (*pause*) I need to talk to you.

Le silence se fait soudainement dans le bar. Des plans successifs montrent les autres clientes du bar qui interrompent simultanément toutes leurs conversations et se tournent vers Nicole. La barmaid s'adresse alors aux clientes :

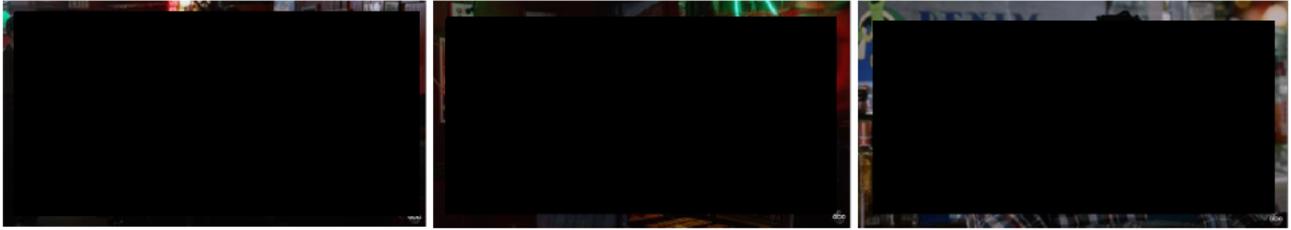
BARMAID : Kristen, get that bottle of champagne. Barb, get that cot ready in the back. We've got to be prepared for this to go either way. Bev, you set?  
BEV : It's either gonna be B4 or C29. (elle introduit une pièce dans un juke-box et se retourne vers Nicole, attendant l'issue du coming out)  
NICOLE : Um, I've been wanting to tell you this for a while, but I could never find the right time. But maybe there's never a right time. So... I'm gay.

Le silence retombe tandis que la réaction d'Honey se fait attendre. Des plans successifs montrent les visages anxieux des clientes du bar.

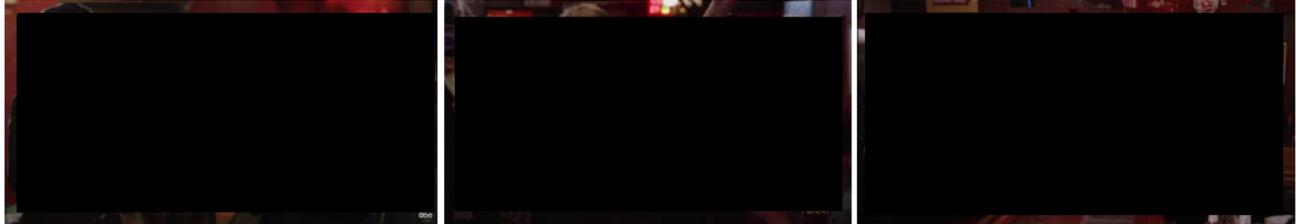
HONEY : Oh, Nicole. Come here. (*elle la serre dans ses bras*)  
Les clientes applaudissent.  
DEB : C29, baby!  
La chanson « Come to my window » de Melissa Etheridge retentit. Les clientes ouvrent les bras en direction de Nicole tandis que d'autres continuent d'applaudir.

---

<sup>1046</sup> « A League of Her Own », S04E06, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 7 novembre 2017.



63. Les clientes du bar attendent anxieusement la réaction de Honey.



64. Les clientes applaudissent et célèbrent le coming out de Nicole.

La scène du coming out a donc lieu dans un bar lesbien, lieu primordial de la sociabilité *queer* pourtant très peu représenté à l'écran et en voie de disparition dans l'Amérique contemporaine<sup>1047</sup>, du fait notamment d'un nombre de moins en moins important de jeunes femmes attirées par d'autres femmes s'identifiant comme « lesbiennes<sup>1048</sup> ». La scène adopte un ton nostalgique tout en insistant sur l'importance de la communauté dans le processus de coming out : les clientes du bar, toutes lesbiennes, connaissent bien ce rite initiatique et se tiennent prêtes à accueillir Nicole (qui dans le sens originel du coming out est intronisée dans une communauté) mais aussi à la soutenir matériellement le cas échéant. Le comique ici réside dans ce processus qui semble bien rôdé, si l'on en croit l'automatisme avec lequel les clientes se préparent aux deux issues possibles et vient faire contrepoint à la tension dramatique, très vite dissipée, occasionnée par l'aveu de Nicole. La chanson choisie par Bev enfin porte à sourire pour celles et ceux qui identifient correctement le titre de Melissa Etheridge, ouvertement lesbienne depuis son coming out au milieu des années 1990<sup>1049</sup> (on n'apprendra néanmoins jamais quelle était la chanson prévue pour une issue moins heureuse).

Les références à la culture *queer* sont donc omniprésentes dans les coming out des séries comiques de notre corpus : elles établissent une connivence avec les spectateur.rice.s au moyen d'allusions plus ou moins obscures, de la plus *mainstream* (Ellen DeGeneres) à la plus confidentielle, du moins pour la plus

<sup>1047</sup> Sur la disparition progressive des bars lesbiens aux États-Unis voir notamment le documentaire « The Last Lesbian Bars » (Drew Denny, 2015). En 2020, on ne comptait sur le territoire plus que 15 bars lesbiens, une situation à laquelle entend remédier *The Lesbian Bar Project* en récoltant des fonds pour soutenir les bars existants et en financer de nouveaux. KIM, Michelle, « Only 15 U.S. Lesbian Bars Are Left Standing. This New Fundraiser Aims to Save Them », *Them* [En ligne], mis en ligne le 8 octobre 2020, consulté le 6 mai 2021. URL : <https://www.them.us/story/lesbian-bar-project-fundraiser>.

<sup>1048</sup> « Lesbian Bars in U.S. Are Disappearing – One Film Hopes to Share Their History », *NBC New York* [En ligne], mis en ligne le 4 juin 2021, consulté le 16 février 2022. URL : <https://www.nbcnewyork.com/news/local/lesbian-bars-in-u-s-are-disappearing-one-film-hopes-to-share-their-history/3089924/>.

<sup>1049</sup> CRÉMIEUX, *Now You See Her*, op. cit., p. 49.

jeune génération (citons par exemple une référence à Anne Heche, actrice et ancienne compagne d'Ellen DeGeneres, dans *Brooklyn Nine-Nine*<sup>1050</sup>). Ces clins d'œil signalent aussi les liens étroits qui existent entre visibilité LGBT et médias : elles attirent l'attention sur une conscience collective de ces références médiatiques et mettent en lumière l'importance de la culture *queer* parmi les instances de production de la télévision. Si les scénaristes jouent volontiers avec ces allusions, c'est qu'Hollywood et le milieu de la télévision sont disproportionnellement peuplés de personnalités *queer* et progressistes qui produisent et créent, en retour, des séries permettant d'évoquer les thématiques LGBTQ: Ryan Murphy (*Glee*, *Pose*, *The New Normal*, *The Politician...*), Dustin Lance Black (*When We Rise*, *Faking It*), Ellen DeGeneres, Marc Cherry (*Desperate Housewives*, *Why Women Kill*), Ilene Chaiken (*The L Word*, *Empire*, *The L Word: Generation Q*), Joey Soloway (*Transparent*), Alan Ball (*Six Feet Under*, *True Blood*), etc.

Que l'on rie avec une certaine tendresse des personnages (de l'innocence d'Ellen, de Will ou de Josh) ou que l'on rie *avec* eux (de l'absurdité des réactions de leur proche, ou des allusions subtiles à la culture *queer*), l'alignement que la sitcom indique au public se fait toujours du côté du personnage LGBTQ, et non pas de celui de ses (rares) détracteurs et homophobes. Cette orientation de la lecture par le rire témoigne de la force pédagogique des séries comiques que nous nous proposons d'étudier dans cette seconde partie.

## II. Portée didactique du (coming out) comique

La télévision, *a fortiori* lorsque l'on parle de séries comiques et de sitcoms<sup>1051</sup>, a longtemps été envisagée, plus que tout autre, comme un médium du divertissement, plus volontiers reliée au domaine des émotions qu'à celui de l'intellect. De cette perception découle un certain mépris pour la télévision critiquée pour sa superficialité, son apparente inutilité voire ses potentiels effets néfastes<sup>1052</sup> : parce qu'elle appartient à la culture populaire, elle constituerait une forme de culture inférieure à d'autres médias, et notamment le cinéma, la rendant de fait moins digne d'intérêt. Les travaux des chercheurs en *Cultural Studies* entendent redorer le blason de la télévision, en démontrant notamment sa dimension politique<sup>1053</sup>. Pour ce faire, nombre de travaux se concentrent sur la question des représentations : on y analyse la manière dont la télévision met en scène et pense la

---

<sup>1050</sup> « Game Night », S05E10, *Brooklyn Nine-Nine*, FOX, première diffusion le 12 décembre 2017.

<sup>1051</sup> GRAY, Jonathan, *Television Entertainment*, New York ; Londres : Routledge, 2008, pp. 4-6.

<sup>1052</sup> ADORNO, « La télévision et les patterns de la culture de masse », *art. cit.*

<sup>1053</sup> ESQUENAZI, Jean Pierre, « Quand un produit culturel industriel est-il une "œuvre politique" ? », *Réseaux*, vol. 3, n°167, 2011.

race, la sexualité, le genre, etc., en partant du principe que ces représentations ont une influence sur la perception de ces sujets par le public qui les reçoit. Que l'on se tienne du côté des défenseurs d'une plus grande diversité à l'écran ou au contraire de celui qui dénonce la menace que font peser de telles représentations sur les valeurs traditionnelles, chacun s'accorde à reconnaître à la télévision un pouvoir d'agir sur et de donner forme à la conscience des spectateur.rice.s sur les questions de société : la télévision est envisagée, pour un groupe comme pour l'autre, comme un miroir de la société qui doit donc être policée, en fonction d'attentes idéologiques parfois paradoxales<sup>1054</sup>. Si l'on ne devait chercher qu'un seul signe de la conscience aigüe du pouvoir de la télévision (et des produits culturels en général) sur les mentalités, il faudrait le chercher dans les nombreuses interdictions, pressions et tentatives de censure visant à empêcher la diffusion de certains ouvrages ou programmes auprès d'un large public.

Il n'est pas question ici de discuter ou de remettre en cause l'affirmation formulée en première partie : le but de la sitcom est, avant tout, de faire rire son public. Néanmoins, et comme le souligne Ava Laure Parsemain, il n'existe pas d'incompatibilité ontologique entre plaisir et pédagogie<sup>1055</sup> : de fait, la sitcom ne peut-elle pas éduquer en même temps qu'elle divertit, voire même, éduquer précisément grâce à ce qui la rend divertissante ? Si l'impact pédagogique de la télévision ne se limite évidemment pas à la sitcom, nous nous proposons ici de nous interroger sur les spécificités génériques qui font des sitcoms et autres séries comiques des outils pédagogiques probants.

## *II. 1. Pédagogie télévisuelle : que peut la télévision sur les mentalités ?*

Dans son ouvrage *Social Issues in Television Fiction*, Lesley Henderson rapporte que l'on a longtemps accordé un intérêt bien moindre aux fictions télévisuelles, plus souvent appréhendées au seul prisme du divertissement et du plaisir qu'elles procurent, qu'aux programmes de décryptage de l'actualité ou aux journaux télévisés, auxquels on attribue une valeur culturelle et politique bien supérieure<sup>1056</sup>.

En mai 2012, trois jours avant que Barack Obama annonce publiquement son soutien au mariage pour les couples de même sexe, le (alors) vice-président Joe Biden, interviewé sur le plateau de l'émission politique *Meet the Press*, déclare pourtant au sujet de la sitcom *Will & Grace*<sup>1057</sup> :

---

<sup>1054</sup> HENDERSON, Lesley, *Social Issues in Television Fiction*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2007, p. 24.

<sup>1055</sup> PARSEMAIN, *The Pedagogy of Queer TV*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1056</sup> HENDERSON, *Social Issues in Television Fiction*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>1057</sup> Cité dans BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy, « Introduction », in BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy, (dir.), *Sexual Identities and the Media. An introduction*, New York : Routledge, 2015, p. 1.

I think *Will & Grace* probably did more to educate the American public than almost anything anybody's ever done so far. And I think people fear that which is different. Now they are beginning to understand.

La prise de parole de Biden, en affirmant la centralité d'une série dans le processus d'acceptation de l'homosexualité aux États-Unis, laisse entendre que les séries, *et a fortiori* les séries comiques, permettraient d'éduquer les publics et donc, potentiellement, d'amener à une plus grande tolérance sur la question de l'homosexualité. Bien que cette supposition soit partagée par nombre de commentateurs, notamment dans la presse, relativement peu d'études universitaires se sont proposées d'établir de manière scientifique, par le biais d'études de la réception, un lien de causalité entre visionnage d'*Ellen* ou de *Soap* et une supposée plus grande ouverture d'esprit des publics de ces programmes<sup>1058</sup>.

Les rares recherches tendant à pallier cette lacune s'appuient sur des protocoles expérimentaux empruntés à la psychologie sociale pour tenter de démontrer, via des projections suivies de questionnaires, comment une représentation laudative de l'homosexualité dans la fiction contribue à un changement des mentalités chez un groupe donné. Ces études, dont on ne citera qu'un nombre réduit ici, prolifèrent tout particulièrement au début des années 2000, dans la lignée du coming out d'*Ellen*, que beaucoup prennent en exemple. Ainsi Marine Levina, Louise Fitzgerald et Craig Waldo comparent la perception de l'homosexualité entre un groupe ayant été exposé à des vidéos véhiculant un message positif sur l'homosexualité et un autre ayant été exposé à des vidéos relayant des stéréotypes péjoratifs sur les personnes gay et lesbiennes<sup>1059</sup>. Edward Schiappa, quant à lui, décrit dans plusieurs articles publiés dans des revues d'information-communication sa théorie du « contact parasocial<sup>1060</sup> » : il conjugue alors des concepts empruntés à la psychologie (théorie du contact<sup>1061</sup>) d'une part et aux études de communication de l'autre (interaction parasociale<sup>1062</sup>) pour montrer comment la confrontation du public à des représentations nuancées et plurielles de l'homosexualité permet de mettre à mal les préjugés et stéréotypes négatifs sur les gays et les lesbiennes. La télévision joue alors un rôle éducatif, tout particulièrement auprès des personnes qui ne connaîtraient pas, dans leur entourage direct, de personne LGBTQ. Dans les années 1970, les luttes pour les droits des LGBTQ

---

<sup>1058</sup> STREITMATTER, *From Perverts to Fab Five*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1059</sup> LEVINA Marine, FITZGERALD Louise F., WALDO Craig R., « We're Here, We're Queer, We're on TV: The Effects of Visual Media on Heterosexuals' Attitudes Toward Gay Men and Lesbians », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 30, n°4 2000, pp. 738-758.

<sup>1060</sup> SCHIAPPA, Edward, GREGG, Peter, B., HEWES, Dean E., « The Parasocial Contact Hypothesis », *Communication Monographs*, vol. 72, n°1, 2005, pp. 92-115 ; SCHIAPPA, HEWES, GREGG, « Can One TV Show Make a Difference? *Will & Grace* and the parasocial contact hypothesis », *Journal of Homosexuality*, vol. 51, n°4, 2006, pp. 15-37 ;

<sup>1061</sup> ALLPORT, Gordon W., *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday, 1954.

<sup>1062</sup> HORTON, Donald, WHOL, Richard, R., « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, vol. 19, 1956, pp. 215-229.

avaient fait du coming out une stratégie de visibilité massive de l'homosexualité : il s'agissait de montrer à l'Amérique que chacun.e connaissait, parfois sans le savoir, un gay ou une lesbienne. Dans les années 2000, on postule que la télévision a également pu jouer ce rôle en se faisant le relais d'un contact direct : en introduisant des personnages homosexuels dans le salon des spectateur.rice.s, elle met à mal les catégorisations hâtives et stéréotypées entretenues par celles et ceux qui ne connaissent aucune personne LGBTQ dans leur entourage<sup>1063</sup>. Par la magie du « contact parasocial », Will, Jack, Ellen et Jodie deviennent les « ami.e.s gay » de toute l'Amérique.

Si des critiques peuvent être formulées à l'égard des protocoles mis en place par les chercheur.euse.s et les interprétations tirées de ces expérimentations, ce qui nous intéresse ici est moins le résultat que l'idée, particulièrement prévalente, qu'une exposition médiatique à des personnages LGBTQ dans les fictions télévisuelles contribuerait au changement des attitudes sur la question de l'homosexualité. En ce sens, la télévision se révélerait être un puissant outil pédagogique : c'est la thèse défendue notamment par Ava Parsemain dans son ouvrage *The Pedagogy of Queer TV*, publié en 2019. A *contrario* de recherches contemporaines qui se désintéressent des questions de représentation pour se concentrer plutôt sur le potentiel *queer* de la télévision dans son écriture ou dans sa temporalité particulière<sup>1064</sup>, Parsemain utilise le terme « queer TV » dans une acception plus traditionnelle et s'intéresse aux programmes qui comportent des personnages ou intrigues LGBTQ<sup>1065</sup> pour montrer, au moyen de plusieurs études de cas, à la fois ce qu'enseignent des séries telles que *Glee* ou *Empire* et comment elles enseignent. Parmi les nombreux programmes de fiction ou de télé-réalité choisis par Parsemain, aucun ne relève de la sitcom, pourtant pièce maîtresse de l'introduction à la télévision de personnages LGBTQ – du fait peut-être d'une attention portée sur des séries très contemporaines. Nous nous proposons donc, dans la lignée des travaux de Parsemain, de nous intéresser particulièrement ici aux représentations des coming out dans la sitcom pour en souligner les aspects et les modalités didactiques.

## II. 2. Pédagogie comique : comment la sitcom enseigne-t-elle ?

Historiquement, c'est par des genres décriés pour leur supposé manque de qualités esthétiques et de réflexion politique que la télévision choisit d'aborder les sujets de société saillants propre à chaque

---

<sup>1063</sup> En études visuelles, voir notamment les travaux de John Hartley, qui formule l'idée selon laquelle la télévision enseignerait une forme de bienveillance envers son prochain (*neighbourliness*) en exposant le public à la différence, au changement, et en encourageant les spectateur.rice.s à traiter les minorités avec respect. HARTLEY, *Uses of Television*, op. cit., p. 181.

<sup>1064</sup> DAVIS, NEEEDHAM (dir.), *Queer TV*, op. cit. ; JOYRICH, « Queer Television Studies », art. cit. ; VILLAREJO, *Ethereal Queer*, op. cit. ; HALBERSTAM, Jack, ROULEAU, Joëlle, « The Futures of Queer Television », *JumpCut* [En ligne], vol. 60, Printemps 2021, URL : <https://ejumpcut.org/currentissue/Halberstam-Interview/index.html>.

<sup>1065</sup> PARSEMAIN, *The Pedagogy of Queer TV*, op. cit., p. 14.

époque. Ainsi, comme le rappelle Henderson, le *soap opera* permet, par exemple, dès les années 1970, d'évoquer la question douloureuse des violences conjugales et sexuelles ou celle du cancer du sein<sup>1066</sup>. En ce sens, et comme l'ont démontré les lectures féministes du genre développées par Charlotte Brunsdon<sup>1067</sup> ou Ien Ang<sup>1068</sup>, le *soap opera* constitue un site de négociation culturelle des grands enjeux et questions de société, notamment autour du genre (*gender*).

La sitcom, quant à elle, est le lieu privilégié d'introduction de personnages issus de groupes marginalisés<sup>1069</sup> en proie aux questions contemporaines brûlantes. Comme on l'a vu, dans les années 1960, le genre s'empare à la fois des grandes avancées féministes pour mettre en scène des femmes actives hors du foyer nucléaire et à la fois des grandes luttes pour l'égalité raciale en donnant vie à l'écran à des familles afro-américaines au milieu du mouvement pour les droits civiques. Naturellement, c'est donc aussi par la sitcom que sont introduits les premiers personnages homosexuels et c'est dans la sitcom qu'on retrouve le premier coming out d'envergure. Si ces premières représentations passent par la sitcom, c'est en partie parce que le rire permet de désamorcer la violence des luttes qui se jouent sur le terrain : le comique neutralise en partie la charge politique de cette représentation en focalisant l'attention sur les péripéties que subissent des personnages qui sont, somme toute, en tous points similaires à leurs prédécesseurs, à l'exception de leur couleur de peau ou de leur sexualité. L'« élan comique », dont on a dit qu'il était essentiel à la définition du genre, est donc précisément ce qui permet à la sitcom d'enseigner : en recourant à des procédés humoristiques, il rend le propos plus inoffensif que revendicatif et, de fait, potentiellement plus facilement assimilable par un public qui vient y chercher du divertissement plutôt qu'une leçon de morale.

Malgré cette apparente inoffensivité de la télévision, la sitcom se fait le cheval de Troie par lequel entrent dans le salon de l'Amérique les problématiques LGBTQ. Pour éduquer, trois modalités principales : des dialogues sur le mode question/réponse dans lequel le personnage éduque son entourage, une sensibilisation aux problématiques propres aux LGBTQ et un guidage de la lecture qui encourage l'alignement avec le personnage LGBTQ aux dépens des personnages intolérants.

---

<sup>1066</sup> HENDERSON, *Social Issues on Television, op. cit.*, voir chapitre 3 « Family Secrets: Sexual Violence », pp. 59-75 et chapitre 4 « A Woman's Disease: Breast Cancer », pp. 60-92.

<sup>1067</sup> BRUNSDON, Charlotte, « The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship » in ALLEN, Robert (dir.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Londres, New York : Routledge, 1995.

<sup>1068</sup> ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres : Methuen, 1982.

<sup>1069</sup> MILLS, *The Sitcom, op. cit.*, p. 82.

## II. 2. 1. Questions/Réponses : répondre aux interrogations des personnages comme du public

Le premier procédé par lequel se fait la transmission pédagogique relève de l'organisation des dialogues autour du coming out. Parce que le récit se focalise sur le cheminement individuel d'un personnage, l'avantage épistémologique et l'autorité sur la question homosexuelle sont donnés au personnage LGBTQ plutôt qu'au reste des protagonistes. Ainsi nombre de scènes de coming out mettent en scène des dialogues – toujours sur le mode comique – qui enjoignent le personnage LGBTQ à expliquer l'homosexualité à sa famille ou à ses amis, répondant de fait aux potentielles interrogations des spectateur.rice.s. Ainsi lorsqu'Ellen fait son coming out à ses parents, à la fin de la quatrième saison, elle adopte une posture d'autorité face à leurs interrogations qui relèvent d'une certaine ignorance. Leurs questions, teintées d'homophobie latente, reposent sur les potentielles causes de son homosexualité ; « Was I too macho? », s'enquiert le père, tandis que la mère demande : « Is it because I pushed you too hard to wear dresses<sup>1070</sup>? ». Ces questions, qui trahissent potentiellement les inquiétudes des parents d'enfants LGBTQ en 1997, permettent, en autorisant Ellen à y apporter un démenti, d'éduquer un public peu informé sur la question et d'interroger les idées reçues. Dans les séries comiques les plus récentes, le procédé de questions/réponses est si rebattu et a été si fréquemment utilisé à la télévision américaine qu'il est tourné en dérision. Ainsi la série *Brooklyn Nine-Nine* s'amuse de ce trope lors du coming out de Rosa. À l'occasion d'une réunion d'équipe, celle-ci annonce à ses collègues qu'elle est bisexuelle, mais ne leur alloue qu'un temps limité pour des questions<sup>1071</sup> :

ROSA : (*se lève*) Uh, yes. Something I'd like to say.

(ses collègues se retournent vers le fond de la salle où elle se tient)

ROSA : I'm a pretty private person so this is kinda hard for me, but here we go. I'm bisexual. (*Elle regarde sa montre*) All right. I will now field one minute and zero seconds of questions pertaining to this. Go.

La série se moque avec humour des questions stéréotypées des coéquipiers de Rosa (« when did you know? », mais aussi « do you know Anne Heche<sup>1072</sup>? », qui joue sur l'idée reçue selon laquelle tous les LGBTQ se connaissent entre eux). Elle révèle néanmoins leur maigre connaissance du sujet, et les autorise, par les réponses de Rosa, à en apprendre plus sur ce qu'est la bisexualité.

Dans *One Day at a Time*, c'est le jeune frère d'Elena, Alex (Marcel Ruiz), qui s'enquiert de comprendre l'orientation sexuelle de sa sœur<sup>1073</sup> :

ALEX : So are you gonna tell Josh that you're not into boys? You know, that way.

---

<sup>1070</sup> « Hello Muddah, Hello Faddah », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 7 mai 1997.

<sup>1071</sup> « Game Night », S05E10, *Brooklyn Nine-Nine*, FOX, première diffusion le 12 décembre 2017.

<sup>1072</sup> Anne Heche est une actrice ouvertement bisexuelle. Elle était notamment la compagne d'Ellen DeGeneres au moment de son coming out public en 1997.

<sup>1073</sup> « One Lie at a Time », S01E08, *One Day at a Time*, première diffusion le 6 janvier 2017.

ELENA : Well, all I said is I might be into girls. But I probably like boys, too. I don't know.

ALEX : Huh?

ELENA : It's like I've never tried broccoli. So I can't say for sure that I don't like broccoli.

ALEX : We had broccoli last night for dinner.

ELENA : It's a metaphor, Alex. Broccoli means boys.

ALEX : Oh, I see but it's not like you tried girls before either. Sorry, I mean I guess, cauliflower?

ELENA : That's because cauliflower is a lot harder to find. I mean, how many girls do you know that like cauliflower?

ALEX : None. Although, Finn is pretty sure Denise Falto does because she didn't want his Skittles. (*Devant l'air atterré de sa soeur, il ajoute*) Skittles just means Skittles.

ELENA : Well, let's just say I'm open to trying broccoli. I mean, I'm not gonna go out and buy broccoli, but if broccoli falls on my plate...

ALEX se lève brusquement, les mains en l'air et va s'asseoir à la table de la cuisine : Stop. I don't wanna know what your plate is.

Au moyen de métaphores culinaires élaborées, Elena fait comprendre à son frère les méandres de la découverte de son homosexualité. Celles-ci semblent faire sens pour le jeune Alex qui rassurera ensuite un ami de la famille en lui disant : « Don't worry. We already had the broccoli-cauliflower conversation ». Ces références métaphoriques à l'orientation sexuelle font écho à la métaphore « the birds and the bees », qui désigne communément la discussion qu'un parent engage avec ses enfants pour lui parler de sexe. Il inscrit donc la discussion dans la même logique de discours autour de la sexualité en arrojant à Elena la place de « parent », ou du moins de figure d'autorité, sur cette question. Ces euphémismes, qui portent à sourire, permettent néanmoins d'informer le spectateur.rice.s sur la potentielle fluidité des identités et sur la construction d'une identité *queer*. La métaphore des plats, que l'on trouvait déjà dans un épisode de *Desperate Housewives* (Andrew explique au Révérend : « Look I love vanilla ice cream, okay? But every now and then, I'm probably going to be in the mood for chocolate. You know what I'm saying<sup>1074</sup>? ») convoque la notion de goût et d'expérimentation, aux antipodes d'un déterminisme génétique et d'une fixité des orientations sexuelles.

Un épisode ultérieur de *One Day at a Time* abandonne ce processus naïf de questions/réponses et laisse le champ libre à Elena pour expliquer son homosexualité en ses termes à sa mère. Alors que cette dernière suspecte Alex d'avoir regardé des vidéos pornographiques sur son ordinateur, on apprend que c'est en réalité Elena qui les a visionnées. Cette découverte pousse Elena à s'expliquer et, de fait, à faire son coming out à sa mère<sup>1075</sup> :

ELENA : Okay. Then what I'm trying to say is that when I think about love... I see myself... someday... loving a woman.

PENELOPE : (*très longue pause, Penelope fixe le visage de sa fille*) Oh. Why do I keep giving everyone the wrong sex talk? (*rires*) When did you... No. You know, you talk.

---

<sup>1074</sup> « Live Alone and Like It », S01E19, *Desperate Housewives*, ABC, première diffusion le 17 avril 2005.

<sup>1075</sup> « Sex Talk », S01E10, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.

En allant contre son premier réflexe, Penelope permet à la conversation de sortir du schéma classique qui voit la personne LGBTQ assaillie de questions extérieures. En s'interrompant, elle réaffirme l'autorité d'Elena à s'exprimer sur le sujet, puisqu'elle est celle qui « sait » (le « you know » peut ici être entendu comme simple tic de langage ou comme lapsus révélateur de la position de pouvoir de la jeune fille). C'est Elena qui a la maîtrise pleine et entière de son récit et qui partage ce qui lui semble le plus pertinent. Cet échange fugace, qui pourrait passer inaperçu, est révélateur de la force pédagogique des sitcoms : en réactualisant le dialogue classique du coming out, cette séquence permet de proposer au public, et notamment aux parents d'enfants LGBTQ, un modèle de réception du coming out fondé sur l'écoute réelle du sujet *queer*, et non sur l'interrogatoire qui le ou la remarginalise par des questions centrées sur les inquiétudes des parents.

## II. 2. 2. Sensibiliser aux difficultés d'une vie homosexuelle par le témoignage

Le second procédé didactique courant dans les coming out de séries comiques repose sur une sensibilisation des personnages hétérosexuels dans la diégèse et donc, par extension, du public, aux violences auxquelles l'on est confronté.e dès lors que l'on vit en dehors de la norme hétérosexuelle.

Dans le double-épisode du coming out d'Ellen, après avoir annoncé son homosexualité à sa psychologue, jouée par Oprah, la jeune femme discute avec cette dernière des discriminations qu'elle craint de subir. Face à la réponse lacunaire de la psychologue, qui lui objecte que « ce n'est facile pour personne », Ellen s'empporte<sup>1076</sup> :

ELLEN : You don't understand. Do you think I want to be discriminated against? Do you think that I want people calling me names to my face?

PSYCHOLOGUE : To have people commit hate crimes against you because you're not like them?

ELLEN : Thank you!

PSYCHOLOGUE : To have to use separate bathrooms and separate water fountains and sit in the back of the bus?

ELLEN : Oh, man, we have to use separate water fountains? Ah! Joke. I know, I guess. You have to admit it's not exactly an accepted thing, I mean, you never see a cake that says "Good for you, you're gay!". Maybe in Western Robertson and Eastern Hollywood.

La scène prend une tournure comique ici, puisqu'Ellen parle de discrimination à une femme racisée dont le passé a été lourdement marqué par la discrimination institutionnalisée<sup>1077</sup>. Les répliques de la psychologue semblent minimiser ici les peurs d'Ellen. Néanmoins, cette dernière réaffirme dans la dernière réplique la validité de sa comparaison entre minorités contre lesquelles s'exerce une

---

<sup>1076</sup> « The Puppy Episode », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

<sup>1077</sup> La ségrégation raciale, au sens où elle est évoquée ici par la psychologue est officiellement interdite par le Civil Rights Act de 1964. Ce que la sitcom ne dit pas, en revanche, c'est la persistance du racisme systémique dans les années 1990 et encore aujourd'hui, en termes de revenus et de patrimoine, de taux de chômage et de pauvreté, de violences policières, de taux d'incarcération, d'accès aux soins, etc.

discrimination institutionnelle. La scène souligne alors comment le fait d'être gay, de la même manière qu'être noir, expose à des violences systémiques et individuelles dans la majeure partie de l'Amérique, à l'exception des enclaves progressistes, symbolisées ici par des quartiers emblématiquement « gay-friendly » de Los Angeles.

De manière assez caractéristique, les sitcoms alternent toutes entre ce type de scènes légères et des scènes aux accents plus dramatiques lorsqu'il est question du coming out. Si l'on s'amuse volontiers de l'échange entre la psychologue et Ellen, certaines scènes sont davantage marquées par le pathos. Ainsi, dans l'épisode du coming out à ses parents, la mère d'Ellen exprime les mêmes craintes quant aux discriminations dont Ellen pourrait être l'objet : « I worry about you, I mean, life is gonna be so hard for you now<sup>1078</sup> ». Quelques minutes plus tard, l'épisode montre clairement le type d'attaques et de violences dont pourrait être victime Ellen du fait de son homosexualité. Alors qu'Ellen et sa mère assistent à une réunion PFLAG (*Parents, Families, and Friends of Lesbians and Gays*), le père d'un des jeunes gays présents à la réunion se lève soudainement et annonce :

PÈRE : Okay, that's it, I'm out of here. (*à son fils*) The only reason I came here tonight is because I promised your mother I would. (*à Ellen*) And you... Why should your mother accept this? It's wrong. It's sick. And you're sick.

Si d'un côté, cette diatribe représente une matérialisation des peurs évoquées par Ellen lors de son coming out à sa psychologue (« there are a lot of people out there who think people like me are sick »), c'est « grâce » à cette agression qui rend très réelle la violence subie par leur fille que les deux parents d'Ellen, initialement réticents, expriment finalement, face à la pathologisation insultante de leur enfant, leur acceptation totale et univoque au terme de l'épisode.

Dans la lignée d'*Ellen*, d'autres séries comiques nomment les discriminations que subissent les jeunes LGBTQ dès lors qu'ils et elles font leur coming out : dans *One Day at a Time*, Penelope répond aux accusations du père d'Elena, qui voit dans l'homosexualité de sa fille une « mode » : « Oh yeah, that's it. She wants a piece of that sweet bullying and persecution because being a teenager's not hard enough<sup>1079</sup> ». Dans *Master of None*, la mère de Denise, Catherine, laisse s'échapper une larme pendant le coming out de sa fille et explique : « I just... I don't want life to be hard for you<sup>1080</sup> ». Ces deux séries, très contemporaines, font état de la persistance des violences encourues par les personnes LGBTQ en 2020. Quoiqu'évoquées dans le cercle familial, ces violences systémiques – discrimination par les employeurs, par les collègues, risque de *gaybashing* verbal ou physique dans l'espace public – ne seront cependant pas représentées dans la sitcom.

---

<sup>1078</sup> « Hello Muddah, Hello Faddah », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 7 mai 1997.

<sup>1079</sup> « Quinces », S01E13, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.

<sup>1080</sup> « Thanksgiving », S02E05, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

C'est l'équilibre de ton, entre comique et tragique, qui permet à *Ellen* de sensibiliser son public sur la réalité des discriminations et violences tout en gardant une légèreté de ton caractéristique de la sitcom. Si l'on a pu lui reprocher une forme d'invisibilisation des violences faites aux personnes LGBT, il n'en reste pas moins qu'elle propose, à travers l'agression verbale mentionnée plus haut, ou encore l'homophobie du patron d'Ellen dans le dernier épisode de la saison<sup>1081</sup>, un regard sur les discriminations encourues lors du coming out. Dans la fiction, Ellen choisit de claquer la porte de son lieu de travail, une décision qui lui appartient, et ne met pas en péril sa subsistance pour autant : elle est présentée comme un refus de subir et comme une affirmation de soi qui relève d'une logique d'*empowerment*. Ironiquement, la vraie Ellen se verra fermer pendant de nombreuses années les portes des studios de télévision après son coming out, la réalité n'étant pas aussi rose que la fiction.

De nombreuses séries comiques ne font par ailleurs aucune mention de la possibilité de la violence. On peut attribuer ceci à plusieurs facteurs : l'âge des personnages qui font leur coming out, déjà, puisque le coming out d'un adulte ne semble plus poser de problème (*Crazy Ex-Girlfriend*, *Grace and Frankie*, *Happy Endings*), mais aussi l'époque : il est parfois naïvement souligné dans la diégèse que l'homosexualité ne pose plus de problème aujourd'hui. C'est ce qui justifie le coming out de Crickett dans *Hart of Dixie*, qui s'exclame : « It's 2014. Nobody has to pretend to be something they're not anymore. It's time you knew the truth. I am gay<sup>1082</sup>! ». En opposant « 2014 » à un passé plus archaïque, la série nie les violences et les discriminations de l'ordre du présent, alors qu'elle se déroule dans l'état très conservateur de l'Alabama. Ironie extradiégétique, l'épisode est diffusé alors que les débats sur le mariage pour tous font rage, tout particulièrement dans l'État de l'Alabama<sup>1083</sup>. Dans le cas d'Ellen comme de Crickett, l'actualité extra-diégétique vient mettre à mal le discours diégétique qui minimise voire nie la réalité des discriminations encourues.

### II. 2. 3. Stratégies de guidage de la lecture

La dernière modalité par laquelle la sitcom modèle la réception de son public repose sur un processus de guidage de la lecture. Par le biais de personnages repoussoirs, qui viennent s'opposer au message

---

<sup>1081</sup> « Moving On », S04E25, *Ellen*, ABC, première diffusion le 14 mai 1997.

<sup>1082</sup> « Second Chance », S03E22, *Hart of Dixie*, The CW, première diffusion le 16 Mai 2014.

<sup>1083</sup> L'État avait interdit le mariage entre personnes de même sexe en 2006. En dépit du jugement de la Cour suprême rendant le mariage entre personnes de même sexe légal sur tout le territoire américain en 2015, les couples de même sexe continuent de rencontrer des difficultés pour s'unir en Alabama. Voir DOMONOSKE, Camila, « Alabama Chief Justice Orders Judges To Enforce Ban On Same-Sex Marriage », *NPR* [En ligne], mis en ligne le 6 janvier 2016, consulté le 21 février 2022. URL : <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2016/01/06/462161670/alabama-chief-justice-orders-state-to-enforce-ban-on-same-sex-marriage?t=1645452312631> ; PAUL, Deanna, « Same-sex couples are having trouble getting married in Alabama. Its legislature wants to help », *The Washington Post* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 21 février 2022. URL : <https://www.washingtonpost.com/politics/2019/05/25/alabama-legislature-makes-same-sex-marriage-easier-by-passing-law-ending-license-requirement/>.

général d'égalité de la série, le public est invité à s'aligner sur les personnages ouverts d'esprits et progressistes de la diégèse. Ainsi de nombreux arcs de coming out incluent un ou plusieurs personnages antagonistes qui sont clairement signalés comme rétrogrades. Dans *Ellen*, c'est le père homophobe de la réunion du PFLAG qui joue ce rôle – comme on l'a dit plus haut, sa violence produit, par réaction, une solidarité plus profonde des parents d'Ellen avec leur fille. Par un jeu de mise en abyme, tout comme les parents d'Ellen sont invités à se placer en opposition à ce personnage qui exprime ouvertement et violemment, leurs propres idées reçues sur l'homosexualité, de même, le public est invité à réfléchir à ses propres biais et à s'identifier ou se reconnaître dans leur positionnement.

Dans *Brooklyn Nine-Nine*, les parents de Rosa jouent ce rôle d'antagonistes : lors d'un dîner durant lequel leur fille compte leur annoncer sa bisexualité, ils expriment malencontreusement leur homophobie. En effet, lorsque Rosa, prise de panique au dernier moment, préfère leur faire croire qu'elle sort avec Jake, pourtant fiancé à Amy, ceux-ci réagissent étonnamment bien pour des parents précédemment décrits comme traditionnels. Lorsqu'elle les interroge, le père exprime son soulagement<sup>1084</sup> :

ROSA : Wait, why would you be okay with that?

PÈRE : Mijita, when you called this dinner, you were so nervous, we were worried you were gonna tell us you were gay.

ROSA : So you would rather me be some dude's mistress than be in a loving relationship with a woman? Well, Jake and I aren't dating. But guess what? Your worst fears are real. I'm not straight. I'm bisexual. And I don't care what you think about it.

Ce coming out intervient après le premier coming out public de Rosa à ses collègues, qui se déroule sensiblement mieux et modélise, dans un sens, la réaction attendue à un coming out. C'est l'homophobie des parents qui pousse finalement Rosa à faire son coming out, avant de quitter la table prestement, talonnée par Jake. Dans cette scène, toute l'éthique des parents est mise en cause : leur intolérance sur la question de l'homophobie est rendue d'autant plus illégitime qu'ils se montrent prêts à accepter une histoire adultérine. En opposant d'un côté la liaison et de l'autre la bisexualité de Rosa, la série invite les spectateur.rice.s à se placer du côté de la jeune femme, qui apparaît ici comme la plus morale des trois protagonistes.

Lorsque Rosa se rend chez ses parents quelques jours plus tard, croyant la question close, ceux-ci reviennent à la charge avec de nombreuses remarques et piques homophobes qui montrent qu'ils n'ont ni compris en quoi consiste la bisexualité de leur fille, ni accepté l'éventualité qu'elle vive une histoire d'amour avec une femme :

---

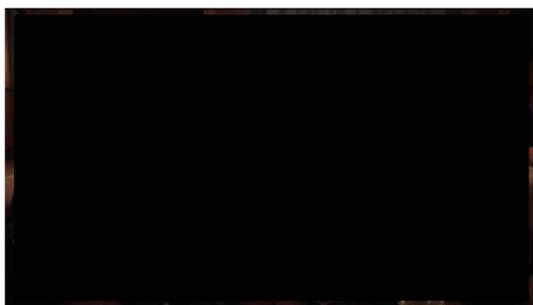
<sup>1084</sup> « Game Night », S05E10, *Brooklyn Nine-Nine*, FOX, première diffusion le 12 décembre 2017.

MÈRE : No matter what you call yourself, you still like men. So you can get married and have a child.

ROSA : I can do those things with either a man or a woman.

PÈRE : Yes, but it will be a man because this is just a phase.

L'échange se termine sur un plan large qui montre Rosa et sa mère, assises sur le canapé, séparées par Jake, à nouveau sollicité pour soutenir Rosa dans sa démarche. Celui-ci assiste interdit à ce conflit et jette un regard anxieux vers Rosa tandis que sa mère se lève pour jouer au Pictionary.



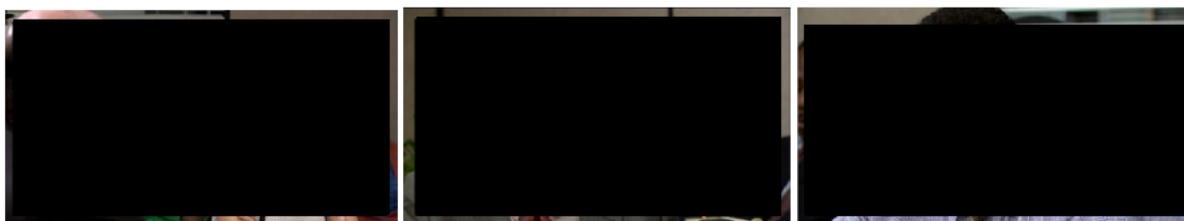
65. Jake assiste interdit à l'échange entre Rosa et ses parents.

La mise en scène est révélatrice ici des deux côtés qui s'opposent dans cet échange : de l'un, la mère et le père à sa gauche, en hors-champ, de l'autre Rosa. En établissant le contact visuel avec Rosa, Jake choisit son camp (sa présence auprès de Rosa étant déjà un marqueur de son soutien). Dans cette scène, à nouveau, les spectateur.rice.s sont invités à aligner leur positionnement sur celui de Rosa et, s'ils ne sont pas eux-mêmes LGBTQ, sur celui de Jake : comme lui, ils et elles assistent à cet échange sans pouvoir intervenir. Le fait que Jake soit aussi la star de cet ensemble choral influe sur la lecture préférentielle qui est attendue du public : c'est naturellement vers sa position de témoin bienveillant que nous sommes orientés, en opposition à celle des parents ignorants et homophobes.

Dans *Ellen* comme dans *Brooklyn Nine-Nine*, l'alignement préférentiel est confirmé au terme de l'épisode par la résolution partielle ou totale du conflit en faveur du personnage LGBTQ. Si les deux parents d'Ellen surmontent leur réticence, seul le père de Rosa réussit à faire ce pas, à la fin de l'épisode consacré à son coming out. Néanmoins, son acceptation est éminemment symbolique : des deux parents, il est celui qui fait figure d'autorité dans la diégèse : c'est lui qui domine les échanges et ouvre et ferme toutes les conversations. Du reste, il est interprété par Dan Trejo, connu pour ses rôles de brute macho sanguinaire à l'écran (*Reaper*, John Bradshaw, 2000 ; *Machete*, Robert Rodriguez, Ethan Maniquis, 2010 ; *Machete Kills*, Robert Rodriguez, 2013) et un passé de criminel à la ville – de sorte que, pour un public averti, son soudain revirement vers l'acceptation de la bisexualité de sa fille

peut sembler particulièrement surprenant – et donc plus parlant que celui de la mère, qui finira par renouer avec Rosa en saison 6<sup>1085</sup>.

Dans la sitcom *The Office*, les figures de Michael et Dwight, tous deux peu au fait des questions de société, symbolisent l'ignorance et l'homophobie crasse face au personnage d'Oscar, forcé de faire son coming out dans le premier épisode de la deuxième saison, après que Michael l'a traité de « pédé » (« faggot »). La série, adaptée de la sitcom britannique, dépeint un Michael Scott maladroitement misogyne, raciste, homophobe, qui s'empêtre sans le vouloir dans des discours nauséabonds dus à sa bêtise plus qu'à une réelle malice. De fait, lors du coming out d'Oscar, et face aux inepties relayées par Michael et Dwight – son assistant obtus et rétrograde – le public est immédiatement invité à se placer du côté du côté d'Oscar. À nouveau, la mise en scène est révélatrice d'une intention des auteurs de guider la lecture : lors de la scène du coming out, un même plan regroupe Kevin (Brian Baumgartner), le simplet de l'entreprise, qui glousse à chaque fois que le mot gay est prononcé, et Angela (Angela Kinsey), personnage antipathique présentée comme excessivement intolérante, qui condamne fermement l'homosexualité d'Oscar. De l'autre côté de la table, un travelling latéral relie Oscar à Toby, deux des personnages présentés depuis le début de la série comme les plus fins et les plus sages. Les personnages présents en arrière-plan répliquent subtilement l'organisation du premier plan : celles et ceux qui sont habituellement les voix de la raison de la série sont placés derrière Oscar, tandis que les plus fantasques occupent le plan d'Angela et de Kevin.



66. Deux plans successifs opposent les homophobes aux personnages les plus raisonnables et intelligents de la série.

Si dans la plupart des séries comiques, et *a fortiori* des sitcoms, l'homophobie des personnages qui reçoivent le coming out est rapidement surmontée et trouve résolution au terme de l'épisode, *One Day at a Time* fait figure d'exception. Alors que la famille d'Elena accepte rapidement son homosexualité, son père, divorcé de Penelope, refuse de l'entendre. S'ouvre alors un conflit qui sera porté sur plusieurs épisodes et recouvre plusieurs saisons. La réaction violente de Victor Alvarez (James Martinez) est d'autant plus surprenante que même la grand-mère d'Elena, une femme pieuse, surmonte ses réticences initiales en l'espace de quelques secondes seulement – une scène qui, nécessairement, occasionne le comique. La série explore plus longuement, et avec plus de justesse, les réactions des deux parents d'Elena, celle de Victor mais également celle de Penelope, dont les bonnes

<sup>1085</sup> « The Crime Scene », S06E06, *Brooklyn Nine-Nine*, NBC, première diffusion le 14 février 2019.

intentions ne parviennent pas à l'emporter sur sa gêne. Un épisode entier est dédié aux difficultés qu'elle rencontre à la suite du coming out de sa fille. Dans la première scène, elle admet à son ami Schneider<sup>1086</sup> (Todd Grinnell) :

PENELOPE : I'm not great. Can I admit something dark to you? (...) I feel really weird about all this Elena stuff.

SCHNEIDER : Whoa. Are you homophobic?

PENELOPE : No! I would never judge anyone based on their sexual orientation. Some of my best friends are gay!

SCHNEIDER : Yeah, that's actually not something...

PENELOPE : I know you're not supposed to say that! It's just that now that it's my daughter, it's different. I hate that I feel weird about it, but I do.

La conscience aiguë de la position qui est attendue d'elle, une position d'alliée et de soutien, s'ajoute à la peine de Penelope de ne pas réussir à surmonter le malaise qu'elle ressent. Elle offre alors un point d'identification aux parents qui se retrouveraient dans une position similaire : globalement ouverts d'esprit sur la question de l'homosexualité, mais confrontés à leur propre homophobie internalisée lorsque c'est l'un de leurs enfants qui est directement concerné. Le reste de l'épisode se focalise sur le cheminement de la mère vers l'acceptation, qui cherche à s'informer sur la culture *queer* et mentionne, au détour d'un dialogue, à tour de rôle : *Autostraddle*, un site web de décryptage de l'actualité lesbienne, Lady Gaga, icône LGBTQ, ou encore la possible homosexualité d'Eleanor Roosevelt. Si elle parvient par ses efforts à convaincre sa fille, qui la décrit comme : « aggressively okay with my sexuality », Penelope lutte toujours pour surmonter sa gêne. Elle est d'autant plus confrontée à ses limites lorsque Lidia, la grand-mère, accepte sans ciller l'homosexualité d'Elena – faisant de fait passer Penelope, pourtant habituellement plus progressiste, pour la plus rétrograde de la famille. C'est finalement dans un bar que Penelope trouvera du réconfort auprès d'un homme qui remet en perspective le coming out comme événement, et comme choc psychologique pour les parents hétérosexuels :

PENELOPE : Anyway I'm drinking alone 'cause I'm a monster and monsters drink alone. My daughter came out to me and I am not totally okay with it. And I hate myself for it.

HOMME : Alright. This is a subject that I know a thing or two about. So talk to me.

PENELOPE : It's just that I'm ruining everything. I want her to have the most perfect coming out story. You know, where I'm cool and supportive and we high-five and ride unicorns down a rainbow together.

HOMME : Okay, so gay people aren't magic. But it's a common misconception.

PENELOPE : I should feel really happy, that she feels comfortable enough to come out to me but I just keep thinking... it's not the way I pictured it. I always imagined that we would bond over boy stuff. How hot they are, how dumb they are... The pregnancy scare. I'd hold her hand while she pees on a stick, we don't trust that stick so she pees on a second stick. It's negative and we go get sushi.

HOMME : You know you can still get sushi without peeing on something.

---

<sup>1086</sup> « Pride & Prejudice », S01E11, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion 6 janvier 2017.

PENELOPE : It's not the same.

HOMME : How long ago did your daughter come out?

PENELOPE : Thirty-six hours ago.

HOMME : Thirty-six hours and you're not leading a pride parade?!

PENELOPE (*elle rit*) : No, but my mom is.

HOMME : Let's get real. Do you love her any less?

PENELOPE : No, of course not.

HOMME : So you're just not there yet. This is a complete readjustment of how you see your daughter. Trust me, she's been thinking about this for months or years. You just found out. Your heart is okay. You just need a little time for your head to catch up.

PENELOPE : (*elle essuie ses larmes*) I feel a thousand times better. (*elle le serre dans ses bras*)

Dans ce dialogue, Penelope fait état du deuil d'un futur qu'elle avait imaginé avec sa fille, construit autour d'une sociabilité hétéronormée : elle fait reposer le lien mère-fille sur le rapport aux hommes et les relations amoureuses. L'utilisation du modal « should » montre qu'elle est consciente de ce qui est attendu d'elle, sans pouvoir s'y résoudre. Le dialogue souligne à quel point elle a conscience que ce rite de passage du coming out est important et fondateur et devient immédiatement un récit qui sera raconté à d'autres et répété tout au long de la vie, ce qui fait peser sur Penelope une injonction à d'emblée ne pas mal y jouer son rôle (de mère). Elle exprime ici des doutes sans doute partagés par certains parents, eux-mêmes pris entre discours aimant et deuil d'un futur fantasmé, notamment autour de la question des petits-enfants, argument souvent invoqué par les parents de jeunes *queer*. Malgré la gravité du sujet, la scène reste toujours légère tandis que Penelope, à moitié ivre, gesticule exagérément et embarrasse son interlocuteur. Des rires ponctuent à l'occasion ses interventions de sorte qu'on reconnaît aisément qu'il n'est pas question ici d'homophobie, mais plutôt d'appréhension. Ils annoncent la proche résolution du problème. Les interventions de son interlocuteur permettent à la fois de dédramatiser l'ambivalence maternelle, et de souligner que l'adaptation à une nouvelle réalité exige un temps long, que le coming out comme événement-surprise ne permet pas instantanément.

À la fin de l'épisode, les craintes de Penelope s'envolent tandis qu'elle et sa fille partagent un moment d'intimité : Penelope s'épanche sur l'homme qu'elle a rencontré, encouragée par Elena qui lui demande avec enthousiasme de tout lui raconter. L'épisode se clôt sur ce moment de partage mère-fille qui répond à l'angoisse de la mère de ne pas réussir à créer du lien avec sa fille, même si ce lien passe par un retour à la norme hégémonique (et à l'expression du désir hétérosexuel, écouté par la fille *queer*).

Cet arc narratif constitue l'un des deux arcs majeurs du récit – il ouvre et ferme l'épisode. Si, conformément à la formule générique, le problème soulevé dans la scène initiale trouve une résolution à la fin de l'épisode, il reste relativement rare de voir dans la sitcom une telle attention et une telle latitude donnée à la négociation du coming out par le personnage qui le reçoit. Dans *Ellen*, comme dans *Brooklyn Nine-Nine*, la focalisation se fait sur le personnage LGBTQ – les difficultés des

parents sont évoquées et mises à l'écran mais celles-ci restent secondaires par rapport au cheminement du personnage lui-même. *One Day at a Time* offre une exploration intéressante des réticences d'un parent progressiste, ouvert d'esprit, mais ayant néanmoins besoin de temps pour s'adapter à une nouvelle situation.

Au cheminement de la mère s'oppose, dans la sitcom, celui du père (Victor), borné, buté, qui prend extrêmement mal le coming out de sa fille, au point de disparaître de sa vie pendant plusieurs épisodes et mois. Il performe tout le répertoire des réactions négatives, reprochant à sa fille d'être trop jeune pour savoir, de ne pas savoir ce qu'elle raconte, de passer par une phase ou encore de suivre une mode. Ce n'est pas Elena qui entre en conflit avec son père mais Penelope, qui surprend leur conversation<sup>1087</sup> :

PENELOPE : What's going on?

ELENA : I told him.

VICTOR, à *Penelope* : Did you know about this?

PENELOPE : Yeah. (*À Elena*) Just give us a sec. (*Elena part*)

VICTOR : Are you indulging whatever this is?

PENNY : Uh, you mean supporting our daughter? Yeah, I am.

VICTOR : No. She's not. She's not that way, okay? I've been gone a year. What the hell's been going on here?

PENNY : Wow. Okay. Look, I didn't know she was gonna tell you, but now that she did, you're gonna have to figure out a way to be okay with it.

VICTOR : No, I don't have to be okay with anything. She's mixed up, and you're her mother. You aren't even trying to talk some sense into her?

PENELOPE : That's not how this works.

VICTOR, *criant* : Oh, so we're all just supposed to pretend like this is cool? Because it's not. All right? It's not. (*il s'en va*)

Penelope fait ici discours d'autorité, d'autant plus que l'on a suivi son propre cheminement quelques épisodes plus tôt, ce qui rend de fait sa position moins manichéenne et angéliste. Victor exprime quant à lui une position homophobe : il accuse Penelope d'encourager le comportement – qu'il considère clairement comme déviant – de sa fille. Son refus de nommer l'identité affirmée par celle-ci, préférant passer par la périphrase : « she's not that way », dit son refus de la reconnaître. Les deux discours entrent alors en conflit tandis qu'à nouveau, le public est invité à se placer du côté de Penelope, face à l'intolérance manifeste du père. Au terme de l'épisode – qui clôt la saison – Victor refuse de se rendre à la *quinceañeras* de sa fille, qui le cherche du regard dans la salle pour la traditionnelle danse père-fille. Sa mère, bientôt accompagnée par sa grand-mère et son petit frère, la rejoint alors sur la piste de danse : si l'unité familiale est réaffirmée ici, en dépit du rejet du père, la scène reste triste puisqu'elle souligne en creux l'absence de Victor, même si cette « exclusion » marque allégoriquement la mise hors-jeu et hors-champ du machisme et du patriarcat. Elle conte néanmoins l'expérience de la famille

---

<sup>1087</sup> « Quinces », S01E13, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.

« recomposée » que traversent de nombreuses personnes LGBTQ victimes du rejet de leur famille d'origine.

Dans chacune des sitcoms et séries comiques citées plus haut, l'alignement préférentiel est donc indiqué au public par la concentration du discours homophobe dans un personnage dépositaire dont il est établi clairement qu'il est l'antagoniste. Le personnage homophobe qui sert de repoussoir constitue alors, pour reprendre les termes de Lynne Joyrich à propos de la grand-mère conservatrice dans *The New Normal*, le lieu dans lequel l'homophobie est circonscrite et condamnée, protégeant de fait le reste de la série de critiques sur le traitement qu'elle propose de l'homosexualité<sup>1088</sup>. La figure de l'homophobe s'inscrit en faux des autres personnages de la diégèse qui, eux, acceptent l'homosexualité, et permettent de présenter le programme – et ses spectateur.rice.s – comme progressistes. Dans la sitcom particulièrement, caractérisée entre autres par un recours fréquent aux rires enregistrés, le guidage du public est d'autant plus évident que le rire marque l'assentiment, l'accord avec un personnage ou un groupe de personnages<sup>1089</sup>. Ainsi dans *Ellen* ou *One Day at a Time*, on ne rit jamais des discours homophobes, mais bien plutôt de la maladresse des personnages qui cherchent à comprendre l'homosexualité et à montrer leur approbation. Comme le souligne Mills<sup>1090</sup> :

The mass of people to be heard laughing on a sitcom laugh track doesn't just suggest that something is funny; it suggests something is obviously, clearly, unarguably, unproblematically funny, and that such responses are collectively defined and experienced. Laugh tracks don't include the responses who were offended or upset by it.

En utilisant les rires enregistrés pour orienter la lecture en faveur d'un discours de tolérance, les producteurs de ces programmes indiquent donc que l'homosexualité n'est pas problématique, qu'elle ne peut pas faire l'objet d'attitudes ambiguës ou hostiles. Pour autant, et comme le souligne la fin de la citation, la lecture préférentielle proposée par le texte n'est pas nécessairement la lecture adoptée par tous.tes les récepteur.rice.s dudit texte. Ainsi si l'on admet que la pédagogie fonctionne grâce à l'alignement des spectateur.rice.s sur les personnages tolérants et ouverts d'esprits, il est possible que certains publics reçoivent et interprètent le texte d'une manière différente (lecture négociée) voire contraire (lecture oppositionnelle) aux intentions d'encodage<sup>1091</sup>. La visée pédagogique de la représentation du coming out échoue alors auprès de ces publics<sup>1092</sup>.

---

<sup>1088</sup> JOYRICH, « Queer Television Studies », *art. cit.*, p. 137.

<sup>1089</sup> MILLS, *The Sitcom*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>1090</sup> *Ibid.*

<sup>1091</sup> HALL, « Codage/décodage », *op. cit.*

<sup>1092</sup> PARSEMAIN, *The Pedagogy of Queer TV*, *op. cit.*, p. 9.

### III. Limites du coming out comique

Si l'on a volontiers reconnu une portée pédagogique au coming out comique, ce qui fait la force de ces mises en scène est aussi susceptible de faire leur faiblesse : l'impératif comique limite souvent la représentation de l'expérience *queer* et, en ce sens, dépolitise et désexualise les questions LGBTQ. La focalisation sur l'espace domestique, souvent autour du salon familial, ne permet ni de représenter la réalité du monde extérieur, ni de donner à voir une sociabilité *queer* : la seule scène de coming out qui se déroule dans un bar lesbien, dans *Fresh Off the Boat*, est un clin d'œil à cette sociabilité, mais ne constitue essentiellement qu'un ressort comique permettant de souligner avec humour l'incompréhension des personnages hétérosexuels. Du reste, à l'exception de quelques scènes isolées évoquées plus haut, la résolution du conflit au terme de l'épisode ou dans le temps court permet rarement une réelle exploration de l'homophobie pourtant bien réelle dont peuvent être victimes les personnes LGBTQ au moment du coming out. De fait, de nombreuses critiques ont souligné, dès la fin des années 1990, les limites du coming out dans la sitcom, à commencer par les plus retentissants : celui d'Ellen dans la série éponyme, et ceux de Will et Jack dans *Will & Grace*<sup>1093</sup>.

#### III. 1. Focalisation sur l'individu et effacement du queer : un processus de dépolitisation

Nombre de travaux publiés dans les années 2000 s'attachent ainsi à démontrer comment le coming out d'Ellen participe d'un processus de dépolitisation de la question LGBTQ<sup>1094</sup>. Parmi les reproches les plus fréquemment faits à la sitcom figurent des éléments qui pourraient s'appliquer à la majeure partie des coming out des séries comiques de notre corpus. Ceux-ci ont souvent ceci de commun qu'ils sont représentés par le biais d'un personnage gay central et unique dont on présente le cheminement individuel vers la découverte puis l'affirmation d'une identité sexuelle marginale. Si cette personnalisation de l'homosexualité et des logiques qui régissent l'expérience du coming out permet de gagner la sympathie et la compassion des spectateur.rice.s, elle a pour défaut principal de réduire la question de l'homosexualité au plan individuel, au point d'en occulter les enjeux de société dont relève l'affirmation d'une identité sexuelle hors-normes. Ainsi sont éludées les luttes politiques à plus grande échelle contre les discriminations et pour l'égalité de droit. C'est par ce processus d'individualisation, remarque Bonnie Dow, que la télévision transforme l'« oppression politique » en

---

<sup>1093</sup> BATTLES et HILTON MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *art. cit.*

<sup>1094</sup> DOW, « *Ellen*, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *art. cit.* ; HERMAN, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *art. cit.* ; PETERSON, Valerie, « *Ellen*: Coming Out And Disappearing », *chap. cit.*

« problème personnel<sup>1095</sup> ». Esther Saxey met en garde contre le même processus d'effacement politique dans les récits de coming out littéraires : la concentration de l'attention sur le protagoniste central et sur son individualité masque, selon elle, les enjeux de pouvoir et de régulation sociale de la sexualité qui ont lieu à plus grande échelle<sup>1096</sup>.

L'homosexualité est par ailleurs considérée en tant que « problème » qui perturbe l'individu et les relations que ce dernier entretient avec le cercle très fermé de ses amis et proches hétérosexuels. En ce sens, la représentation du coming out est hétérocentriste : elle est pensée avant tout pour un public hétérosexuel, à la fois au sein de la diégèse et au vu des spectateur.rice.s cibles. Ellen a bien, pourrait-on répondre, deux amis gays, Peter (Patrick Bristow) et Barrett (Jack Plotnick), mais ceux-ci sont des personnages plus que secondaires qui ne figurent pas dans le cercle amical proche de la protagoniste et qui ont valeur de divertissement : ils ne sont exploités que pour leur potentiel comique, et ne font jamais l'objet d'une réflexion plus large sur la sexualité.

Du reste, Herman dénonce dans *Ellen* une « thérapéutisation<sup>1097</sup> » du discours du coming out qui le vide de sa charge politique : dans une perspective néolibérale, les discriminations et la honte que subissent les personnes LGBTQ et qui les maintiennent au placard sont envisagés comme des problèmes individuels surmontables par un simple travail de développement personnel, parfois assisté de l'aide d'un psychologue. Ainsi Herman écrit : « coming out, it seems, can not be accomplished without the services of a (straight) psychiatrist professional<sup>1098</sup> », déposant le personnage de sa position d'autorité sur la question. Au long de la quatrième saison, Ellen consulte de fait plusieurs psychologues – une démarche qu'elle n'avait jamais entreprise auparavant dans la série – qui l'amènent doucement à prendre conscience de son homosexualité. La focalisation sur le parcours thérapeutique est portée à son paroxysme dans l'épisode du coming out puisque c'est Oprah Winfrey, grande prêtresse du *self-help* et de l'*empowerment* néo-libéral, qui incarne alors la psychologue d'Ellen. L'échange suivant entre Ellen et sa psychologue, dans le « Puppy Episode », démontre efficacement le déni des discriminations systémiques à laquelle procède la focalisation sur l'individu<sup>1099</sup> :

ELLEN : Well, society has a pretty big problem with it [homosexuality]. There are a lot of people out there who think people like me are sick... (...)

PSYCHOLOGUE : Ellen... It isn't going to be easy. No one has it easy.

---

<sup>1095</sup> « It is the moment when political oppression becomes a personal problem », in DOW, « Ellen, Television and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *op. cit.*, p. 131.

<sup>1096</sup> SAXEY, Esther, *Homoplot: the Coming-Out Story and Gay Lesbian and Bisexual identity*, New York : Peter Lang, 2008, p. 45.

<sup>1097</sup> Je choisis de reprendre ici le néologisme inventé par Herman dans son article. HERMAN, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *art. cit.*, p. 20.

<sup>1098</sup> *Ibid.*

<sup>1099</sup> « The Puppy Episode », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

Comme l'expliquent Marie H el ene Bacqu e et Carole Biewener dans l'ouvrage qu'elles y consacrent, le terme d'*empowerment*, auquel on peut prêter plusieurs définitions, désigne dès les années 1970 sous l'impulsion des luttes féministes « une démarche initiée par des individus et/ou des groupes, démarche d'auto-prise en charge – de *self-help* dans le vocabulaire anglo-saxon<sup>1100</sup> ». Elles établissent alors un lien étroit entre *self-help* et *empowerment* qui fait perdre au mot sa charge politique. Si Bacqu e et Biewener reconnaissent à l'*empowerment* des acceptations plus radicales, elles concèdent que « le succès de la notion s'accompagne de sa réduction au profit d'une approche individuelle, d elaisant les dynamiques collectives et surtout les perspectives politiques initiales<sup>1101</sup> ». Winfrey est elle-même coutumier de cette acception étroite de l'*empowerment* qui contribue à mettre l'accent sur la responsabilité individuelle au mépris des réalités politiques et sociales. Ainsi, comme le rapporte Anaïs Lefèvre-Berthelot dans une thèse sur la voix des femmes à la télévision américaine, Winfrey déclare : « You cannot blame apartheid, your parents, your circumstances, because you are not your circumstances. You are your possibilities. If you know that, you can do anything<sup>1102</sup> ». Qu'Oprah Winfrey, qui minimise ici le poids du racisme systémique dans les trajectoires individuelles, ait été choisie pour incarner la psychologue d'Ellen au moment de son coming out n'est donc pas anodin. Si la présentatrice de *talk show* apporte ici son soutien   la démarche de sortie du placard d'Ellen, sa présence, ainsi que le discours que le dialogue lui fait tenir, tend à reléguer l'homophobie de la société à un extérieur lointain, sans incidence sur le personnage, et à présenter le coming out d'Ellen comme une simple étape de son développement personnel.

Cette vision étroite de l'*empowerment* est celle que l'on retrouve dans nombre de coming out de séries comiques qui se refusent à représenter les enjeux politiques de l'affirmation d'une identité *queer* pour se concentrer sur les dynamiques interpersonnelles à petite échelle : acceptation de soi-même d'abord, des proches ensuite. Cette th rapeutisation du discours du coming out participe d'une logique de minimisation des violences faites aux LGBTQ, mais elle présente aussi le danger d'un glissement vers une appréhension uniquement psychologique et réductrice de l'identité *queer*. En faisant de l'orientation sexuelle une entité préexistante dans l'inconscient, qu'il s'agit de libérer par la psychanalyse, les séries comiques proposent une vision essentialiste des sexualités, au mépris des théories constructionnistes<sup>1103</sup> ou matérialistes<sup>1104</sup> qui proposent une approche plus politique des sexualités.

---

<sup>1100</sup> BACQUÉ, BIEWENER, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, op. cit., p. 7.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>1102</sup> Cité dans PECK, Janice, « The Politics of « Empowerment » in Oprah Winfrey's Global Philanthropy », in HOOVER, Stewart et EMERICH, Monica (dir.), *Media, Spiritualities and Social Change*, Londres et New York : Continuum, 2011 p. 85 ; rapport e dans LEFEVRE-BERTHELOT, * coutez voir*, op. cit., p. 91.

<sup>1103</sup> Les premiers à développer une approche de la sexualité comme construction sociale et à poser les bases du courant appelé constructionniste furent un groupe d'intellectuels britanniques publiant fréquemment dans la

La concentration de l'attention sur les luttes psychologiques du personnage entraîne donc une omission des enjeux politiques soulevés par l'homosexualité. Mais on peut aller plus loin en affirmant que l'arc narratif du coming out, parce qu'il se concentre sur le moment d'acceptation et d'affirmation identitaire d'un individu isolé, permet aussi d'éviter quasiment complètement l'homosexualité elle-même des personnages, au profit d'un discours universaliste sur l'amour de soi. La constatation semble paradoxale, mais il semble en effet que l'utilisation de l'arc du coming out permet de reléguer l'homosexualité des personnages au second plan : l'intrigue s'enferme dans le processus d'affirmation identitaire du personnage, et la focalisation sur le moment du coming out permet de ne pas de mettre en scène l'expérience d'une vie et d'un mode de relation *queer*. Les histoires d'amour d'Ellen avec des femmes sont, dans la quatrième saison, inexistantes, et dans la cinquième, brèves au mieux : on représente finalement rarement son homosexualité dans son aspect concret de relation avec une autre femme. Lorsque, après avoir fait son coming out à sa psychologue, celle-ci lui demande quand elle pensera être prête à reprendre une vie amoureuse, Ellen change de sujet, visiblement mal à l'aise<sup>1105</sup>. Elle affirmera par la suite à plusieurs reprises qu'elle n'est pas prête à commencer à vivre son homosexualité et à construire une relation avec une autre femme – elle n'est finalement prête qu'à le dire.

Si la question de la vie amoureuse est éludée, c'est d'autant plus le cas pour la sexualité homosexuelle, pendant longtemps particulièrement taboue à la télévision américaine, *a fortiori* dans les sitcoms dont le public cible est familial. Ainsi la mère d'Ellen demande non sans curiosité malsaine lors de la réunion PFLAG<sup>1106</sup> :

LOIS : I'm just... I'm so confused I mean um... What do two women do in bed together?

ELLEN : Okay, that's enough time! That's alright. We don't need to hog the floor. Who else wants to talk?

Bien qu'elle ait annoncé son homosexualité à ses parents, il n'est pas question pour Ellen de parler de sexualité, et elle exprime à plusieurs reprises son malaise face aux questions de ses proches sur des questions d'homoérotisme ou de sexualité. Si la conversation ci-dessus sert bien évidemment le comique de la situation, elle témoigne également de l'effacement, par le choix d'une narration

---

revue *Gay Left*, parmi lesquels Jeffrey Weeks et Mary McIntosh qui en constituent les figures de proue. WEEKS, Jeffrey, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Londres, New York : Quartet Books, 1991 (1977) ; PLUMMER, Kenneth (dir.), *The Making of the Modern Homosexual*, Londres : Hutchinson, 1981 ; JEFFREYS, Sheila, *The Spinster and her Enemies. Feminism and Sexuality 1880-1930*, Londres: Pandora, 1985. Aux États-Unis, la théorie constructionniste emprunte beaucoup aux travaux de Michel Foucault à travers notamment les figures emblématiques de Eve Kosofsky-Sedgwick, David Halperin et Judith Butler, dont nous avons déjà cité les ouvrages principaux.

<sup>1104</sup> Desquelles participent en premier lieu des figures telles que Monique Wittig ou Adrienne Rich, dont les thèses seront discutées un peu plus loin dans ce chapitre.

<sup>1105</sup> « The Puppy Episode », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

<sup>1106</sup> « Hello Muddah, Hello Faddah », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 7 mai 1997.

tournant autour du seul coming out, des questions de sexualité que soulève l'affirmation d'une identité sexuelle marginale. De manière significative, l'intrigue de coming out d'Ellen, centré sur les luttes psychologiques et le cheminement personnel de la jeune femme, permet à ABC d'augmenter nettement les audiences du programme lors de la quatrième saison<sup>1107</sup>. Mais la cinquième saison, qui aborde plus frontalement la question de l'homosexualité, des relations homosexuelles, des revendications et discriminations, ne rencontre pas le succès espéré et connaît une chute d'audience qui entraîne finalement l'annulation de la série. On avait évoqué plus tôt le postulat selon lequel une hausse de la visibilité de l'homosexualité entraînait un changement des mentalités à grande échelle sur les questions LGBTQ. Seulement, dans les séries comiques des années 2000, ce n'est pas, à proprement parler, l'homosexualité en elle-même qui bénéficie d'une plus grande visibilité, mais des personnages homosexuels dont l'orientation sexuelle semble être plus anecdotique (dans le sens où l'affirmation de l'homosexualité n'ouvre pas pour autant la voie à une vie amoureuse ou sexuelle *queer*) que définitionnelle. Par conséquent, il semble précipité d'affirmer, au début de la décennie, qu'à la hausse de la représentation de personnages gays correspond une tolérance accrue des spectateur.rice.s. Au contraire, l'exemple d'Ellen semble démontrer que le public tolère l'homosexualité tant qu'elle se fait oublier. Nous pouvons donc résumer ainsi avec Bonnie Dow le processus à l'œuvre dans la personnalisation de l'homosexualité par la télévision :

The personalization of lesbian identity in *Ellen* and its surrounding discourse is what television – and mainstream media practice, to a large extent – do best: making us like characters, not issues<sup>1108</sup>.

En concentrant l'attention sur un personnage dont par ailleurs, il a été établi plus tôt qu'il était affable, sympathique, et en tout point louable, les séries comiques fédèrent un public derrière la figure du « bon gay<sup>1109</sup> », de la « bonne lesbienne », qui, puisqu'il lui est demandé de cacher ce qui le rend différent, n'est finalement, pour reprendre la formule de Walters, qu'un « hétérosexuel comme un autre<sup>1110</sup> », qui se révèle presque accidentellement désirer les personnes de même sexe<sup>1111</sup>. La concentration de la représentation de l'homosexualité dans un seul personnage et selon un seul mécanisme narratif (qui relève du *tokenism*, du quota symbolique) procède d'une forme de mise en avant d'une homosexualité modèle, normative, et monolithique qui consacre les « bons gays » et condamne les « mauvais » à l'invisibilité. Si ce modèle normatif correspond effectivement à une partie

---

<sup>1107</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1108</sup> DOW, « Ellen, Television and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *op. cit.*, p. 137

<sup>1109</sup> DOTY, Alexander, « *Modern Family*, *Glee*, and the Limits of Television Liberalism », *FlowTV* [En ligne], vol. 12, n°9, Septembre 2010. URL : <http://flowtv.org/2010/09/modern-family-gee-and-limits-of-tv-liberalism>.

<sup>1110</sup> WALTERS, *All the Rage*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>1111</sup> *Ibid.*

de la population LGBTQ, il reste trop restrictif et normé pour englober la complexité des identités et des expériences *queer*.

Si l'on s'est beaucoup intéressés dans cette partie au coming out d'Ellen, en ce qu'il cristallise les critiques faites à la sitcom dans sa représentation des coming out, une exploration des séries comiques les plus récentes confirme dans l'ensemble les observations précédemment formulées. Dans *Fresh Off the Boat*, *One Day at a Time*, *Brooklyn Nine-Nine* ou encore *The Office*, le personnage gay qui fait son coming out est le seul de la diégèse et ce sur l'ensemble des saisons de chacune des séries. Il n'est accompagné d'aucun autre personnage *queer*, qui traverserait lui-même un processus de coming out ou, au contraire, à qui il soit donné une intrigue post-placard. La sitcom semble donc toujours, dans la grande majorité, cantonnée aux intrigues de coming out performé pour un public hétérosexuel, au mépris de considérations politiques sur la condition LGBTQ. L'enfermement de la diégèse dans l'espace privé, domestique, continue de reléguer l'homosexualité à un problème individuel qui n'impacte que le cercle fermé de la famille, qu'elle soit sanguinuptiale ou recomposée, choisie. Dans l'ensemble, le propos politique reste limité et la légèreté de ton propre au genre élude les sujets les plus graves et douloureux. La question de la transidentité semble tout particulièrement poser problème aux séries comiques qui répugnent à mettre en scène des personnages transgenres – du fait peut-être d'une trop grande charge politique de ces représentations, ou d'une frilosité face à un sujet jugé trop sensible. On en trouve un seul exemple dans notre corpus de séries comiques, dans la série *Faking It*, diffusée sur MTV, qui traite avec un ton très *camp* de la question du dévoilement des identités hors-normes. Dérogeant à son habituelle *campiness*, la série développe alors une intrigue autour d'un jeune adolescent transgenre qui souligne la violence à laquelle expose le coming out : Noah révèle tout à la fois sa transidentité et le fait qu'il est sans domicile fixe, après avoir été mis à la porte par ses parents qui n'acceptent pas sa transidentité<sup>1112</sup>.

Malgré cette apparente neutralisation du politique par la sitcom, on remarque néanmoins l'émergence d'un propos davantage politique porté dans certaines séries récentes qui problématissent l'intersection entre sexe, classe et genre dans le processus de coming out de femmes racisées. C'est le cas particulièrement de *One Day at a Time*, qui relie l'hostilité, potentielle ou avérée, du père et de la grand-mère d'Elena à la question de son identité cubaine, ou de *Master of None*, qui formule un discours sur la difficulté d'être femme, noire et lesbienne. Alors que dans les deux premières saisons l'intrigue de la série se focalise sur Dev et ne présente le personnage de Denise que de manière secondaire, conformément aux représentations classiques du coming out dans la sitcom, la troisième saison, diffusée en mai 2021 sur Netflix, se concentre désormais uniquement sur Denise. Elle fait suite à l'épisode isolé du coming out en première saison, et donne à voir les difficultés que rencontre Denise

---

<sup>1112</sup> « Untitled », S03E08, *Faking It*, MTV, première diffusion le 3 mai 2016.

dans ses relations amoureuses et dans son désir de fonder une famille homoparentale en tant que femme noire, butch, et lesbienne<sup>1113</sup>.

*One Day at a Time*, quant à elle, fait figure d'exception dans un paysage télévisuel qui présente généralement l'homosexualité dans une perspective essentialiste et individualiste qui permet justement le « post », à l'opposé d'une perspective féministe ou militante. Dans un chapitre publié en 2005 dans *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, Valerie Peterson déplore l'absence de représentations télévisuelles de l'homosexualité – et *a fortiori* du lesbianisme – comme choix politique<sup>1114</sup>. Le lesbianisme politique, relié au féminisme radical des années 1960 et 1970 (duquel se réclament notamment Monique Wittig et Adrienne Rich), envisage le lesbianisme comme un acte de résistance au patriarcat et au régime politique hétérosexuel théorisé par Wittig dans *La Pensée straight*<sup>1115</sup>. Si *One Day at a Time* ne renvoie pas explicitement au lesbianisme politique, la série parsème les dialogues de « justifications » politiques au lesbianisme d'Elena. La jeune fille y est décrite comme particulièrement militante sur les questions féministes et *queer*, et c'est ce féminisme, semble-t-il, qui informe en partie ses choix de partenaires. Lorsque qu'elle fait son coming out à sa mère, cette dernière la singe en ânonnant : « Oh, I know. "Marriage is a patriarchal tool invented to enslave women. All men are adult babies"<sup>1116</sup> ». Si la réplique porte à sourire, elle établit dans le dialogue – puisqu'elle a lieu au moment du coming out – un lien entre l'homosexualité d'Elena et sa critique du régime hétéropatriarcal. Plus tôt déjà, alors qu'Elena a seulement fait son coming out à son petit-frère, les deux échangent au sujet de *Buffy the Vampire Slayer*, qu'Elena est en train de regarder sur son ordinateur. Alex se penche alors par-dessus son épaule pour voir l'écran et s'exclame<sup>1117</sup> :

ALEX : What's so great about *Buffy*? It's just a vampire show.

ELENA : Well it's an allegory for how strong women are in constant battle with an oppressive, bloodsucking, male-dominated society.

ALEX : Whoa! *Buffy*'s hot.

ELENA : I know right?

Cet échange révèle, chez Elena, une lecture fine à la fois des logiques de domination et de ses potentielles représentations dans les médias. En faisant se rejoindre sa passion pour un programme qui offre une critique du patriarcat et son attirance pour les femmes, symbolisé ici par son assentiment sur la remarque qu'Alex fait sur le physique de l'actrice, la série rapproche implicitement l'homosexualité d'Elena de son militantisme. Si ces deux échanges sont ponctués des rires enregistrés caractéristiques de la sitcom, le propos n'est pour le moins pas tourné en ridicule – il s'amuse plutôt

---

<sup>1113</sup> *Master of None Presents: Moments in Love*, Saison 3, Netflix, première diffusion le 23 mai 2021.

<sup>1114</sup> PATERSON, Valerie, « Ellen, Coming Out and Disappearing », *chap cit.*, p. 173.

<sup>1115</sup> WITTIG, Monique, « La Pensée *straight* », *Questions Féministes*, n°7, février 1980, pp. 49-53. L'essai fait suite à un discours prononcé à l'Université de Barnard en 1979.

<sup>1116</sup> « Sex Talk », S01E10, *One Day at a Time*, Netflix, première diffusion le 6 janvier 2017.

<sup>1117</sup> « One Lie at a Time », S01E08, *One Day at a Time*, première diffusion le 6 janvier 2017.

avec une certaine tendresse de la ténacité de la jeune fille, mais ne délégitime pas les opinions qu'elle exprime. C'est aussi sa sensibilité sur les questions *queer* qui amène la jeune fille, dans la deuxième saison, à commencer une histoire d'amour avec une personne non-binaire – un sujet sur lequel la série affiche à nouveau une ambition pédagogique puisque leur relation fera l'objet de nombreuses questions/réponses et explications patientes d'Elena à sa famille qui découvre le sujet de la non-binarité.

### *III. 2. Renforcement des normes et stéréotypes de genre : le coming out comique au service de la lisibilité des identités*

Pour Dirk Schulz, qui s'intéresse au coming out d'Ellen, la séparation stricte entre hétérosexualité et homosexualité est une condition *sine qua non* de la représentation de l'homosexualité à la télévision :

What follows from all this is that homosexuality can be narrated today, but it needs to be clearly established and visualized as such. It must be presented and narrated as different from heterosexuality right from the start in order to remain distinguishable and controllable in the conventions that the heteronormative order prescribes and licenses<sup>1118</sup>.

Chambers rejoint cette théorie en affirmant que la focalisation des récits sur des intrigues post-placard participe de cette nécessité de lisibilité des identités. Les personnages déjà ouvertement gays de *Queer as Folk*, par exemple, font plus qu'ouvrir la porte du placard. En reléguant le placard au pré-diégétique, les séries post-placard donnent aux spectateur.rice.s un avantage épistémologique de taille : chacun.e sait, dès le début de la série, qui est *queer* et qui ne l'est pas<sup>1119</sup>. À l'inverse donc, on peut supposer que l'intrigue du coming out, en faisant surgir un personnage homosexuel d'un placard insoupçonné, constitue un bouleversement dans l'habituelle lisibilité des identités. Ainsi pour Schulz, lorsqu'Ellen, qui avait toujours été présentée comme hétérosexuelle (bien que ses interactions romantiques se soient souvent soldées par des échecs) sort soudainement du placard en quatrième saison, elle rompt le contrat implicite de séparation stricte des identités hétéro- et homosexuelles par un marquage clair. C'est ce qui explique, selon lui, le désamour soudain du public pour la sitcom à partir de la saison suivante. En effet, les personnages qui s'avèrent LGBTQ, alors qu'on les avait toujours crus hétérosexuels, mettent à mal la limite clairement établie (ou plutôt toujours re-performée) entre hétérosexualité et homosexualité : ils introduisent potentiellement l'idée d'une fluidité des identités.

---

<sup>1118</sup> SCHULZ, « Ellen Degenarrated », *chap. cit.*, p. 186.

<sup>1119</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, *op. cit.*, p. 35.

On pourrait rétorquer pourtant qu'*Ellen* et après elle *Will & Grace* s'efforcent, bien au contraire, de signifier l'homosexualité de leurs protagonistes avant même que ceux-ci ne soient sortis du placard. Paradoxalement donc, ils apparaissent comme gays ou lesbiennes dans un moment justement censé être caractérisé par la dissimulation. En ce sens, ces deux séries remplissent bel et bien le contrat implicite établi par Schulz. L'épisode du coming out de Will, dans *Will & Grace*, en constitue un exemple flagrant. Au moment de la diffusion de la sitcom, nombre de commentateur.rice.s remarquent que, contrairement aux stéréotypes qui rapprochent l'homosexualité masculine de la féminité<sup>1120</sup>, Will, lui, correspond plutôt aux codes de la masculinité hégémonique hétérosexuelle<sup>1121</sup> : le rendant donc susceptible d'introduire un potentiel trouble dans la lisibilité des identités. En réalité, la possibilité même de cette représentation virile repose sur le fait que Will est ouvertement gay dès le pilote de la série, de sorte que le spectateur ne peut se méprendre sur sa sexualité. De plus, comme le montrent Kathleen Battles et Wendy Hilton-Morrow au moyen de plusieurs micro-lectures, lorsqu'il est spécifiquement question de sexualité ou de relations amoureuses, Will est inlassablement encodé comme plus féminin qu'à l'accoutumée<sup>1122</sup>.

Il n'est alors pas surprenant que lorsque la série nous ramène dans un flashback au moment du placard<sup>1123</sup> – un moment qui, par définition, rend l'identité *queer* invisible – elle reproduise inmanquablement les stéréotypes qui associent homosexualité masculine et efféminement : la voix de l'acteur se perche quelques octaves plus haut, tandis qu'il adopte des attitudes maniérées qu'on ne lui connaissait pas auparavant. Au moment où l'identité de Will devient, rétrospectivement, illisible, il est dépouillé de la masculinité traditionnelle qu'il affiche habituellement, au profit d'une féminité qui, par convention, l'encode comme gay. Will est par ailleurs exclu de l'hétérosexualité dès les premières minutes de l'épisode lorsqu'il nous est présenté en contraste avec les autres hommes (hétérosexuels) de son entourage<sup>1124</sup>. L'épisode s'ouvre sur une fête organisée dans sa chambre d'étudiant. La caméra s'arrête d'abord sur un couple hétérosexuel s'embrassant langoureusement. L'homme dit à sa compagne : « I am so into you ». La caméra panote ensuite vers un autre couple, s'arrête à nouveau tandis que le deuxième homme répète « I am so into you » à sa petite-amie. Enfin, la caméra se fixe sur Will et Grace, et l'on entend Will s'exclamer d'une voix aigüe « I am so into these earrings! ». Cette courte scène contribue à immédiatement différencier Will de ses amis hétérosexuels, en le ramenant du côté de la féminité. Plus tard, alors qu'il s'enquiert auprès d'un de ses amis de la taille de son

---

<sup>1120</sup> FEJES, Fred, et PETRICH, Kevin, « Invisibility and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media », *Critical Studies in Mass Communication*, n°10, 1993, pp. 396-422 ; RUSSO, *The Celluloid Closet*, *op. cit.*

<sup>1121</sup> « Will the Tru-Man Please Stand Up: Gayness and Masculinity », dans BATTLES et HILTON-MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *art. cit.*, p. 89.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

<sup>1123</sup> « Low in the Mid-Eighties », S03E08, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.

<sup>1124</sup> BATTLES et HILTON-MORROW, « Gay Characters in Conventional Spaces », *art. cit.*, pp. 90-91.

postérieur, celui-ci lui répond : « Dude, I'm a guy. I don't know. Just get some pants that fit and leave me alone ». La phrase insinue subtilement, par contraste, que Will, lui, n'est pas un « mec<sup>1125</sup> » (« a guy »). En évitant la question, l'ami refuse d'être assimilé à un « regard gay », en sous-entendant que seuls les hommes gays sont susceptibles de regarder les fesses d'autres hommes.

Au début des années 1990, la visibilité lesbienne n'en est encore qu'à ses balbutiements<sup>1126</sup> et accuse un certain retard dans ce que l'on a pourtant appelé les « années 90 gay » (« gay nineties »). À la télévision comme dans les magazines, on représente surtout des images de lesbiennes ultra-féminines, hypersexualisées, aux allures de femmes fatales, conformément à la tendance du « chic lesbien » (« lesbian chic<sup>1127</sup> »). Ces représentations, visiblement dirigées vers un public hétérosexuel, trahissent les fantasmes masculins autour du lesbianisme, aux dépens d'une représentation des lesbiennes butch, grandes absentes des écrans<sup>1128</sup>. À la fin des années 1990, pourtant, lorsqu'Ellen sort du placard, on associe son présumé lesbianisme à une expression de genre qui dévie des codes traditionnels de la féminité : elle porte les cheveux (de plus en plus) courts, ne porte pas de maquillage, de robes ou de talons haut, mais plutôt des chemises et des salopettes. Son personnage est également construit en opposition à ses deux amies, Paige (Joely Fisher) et Audrey (Clea Lewis), qui entrent quant à elles dans les codes classiques (voire caricaturaux, pour Audrey) de la féminité. Les amies d'Ellen ne la considèrent d'ailleurs pas vraiment comme une femme, comme en témoigne un échange de l'épisode 9 de la quatrième saison, ayant lieu avant le coming out, mais après que celui-ci ait été annoncé par la chaîne. Les trois femmes sont assises côte à côte sur le canapé d'Ellen, et discutent de maternité alors que Paige attend anxieusement les résultats de son test de grossesse<sup>1129</sup> :

AUDREY : You know what, Paige? I think you'd make a really great mom.

PAIGE : Thanks.

AUDREY (se racle la gorge) : Um um.

PAIGE : You too, Audrey.

AUDREY : Thank you.

ELLEN (se racle la gorge) : Um um.

(Paige et Audrey lui tendent respectivement une bouteille et un verre d'eau).

---

<sup>1125</sup> *Ibid.*

<sup>1126</sup> STREITMATTER, *From Perverts to Fab Five*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>1127</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit., p. 86.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 143 ; HALBERSTAM, Jack, *Female Masculinity*, Durham ; Londres : Duke University Press, 1998, p. 217 ; BEIRNE, Rebecca, *Lesbians in Television and Text After the Millenium*, New York : Palgrave Macmillan, 2008, p. 11.

<sup>1129</sup> « The Pregnancy Test », S04E09, *Ellen*, ABC, première diffusion le 20 novembre 1996.



67. Audrey et Paige tendent un verre d'eau à Ellen au lieu de lui dire qu'elle ferait une bonne mère.

Alors que Paige comprend, au raclement de gorge d'Audrey, qu'elle attend qu'on lui dise qu'elle aussi serait une bonne mère, les deux femmes ne parviennent pas à interpréter chez Ellen le même raclement de gorge, qui, par imitation, appelle pourtant logiquement la même réponse. Le dialogue montre qu'Ellen ne fait pas vraiment partie, aux yeux de ses amies, de la catégorie « femme » (du moins cisgenre), puisqu'on ne la conçoit pas concernée par la maternité. Les couleurs des costumes renforcent encore ici le contraste entre Audrey, habillée tout de rose, et Ellen, dont les vêtements bleus évoquent ce qui est culturellement codé comme masculin. Paige, quant à elle, revêt un costume plus neutre, mais elle est celle qui est potentiellement enceinte : elle est donc à l'abri de tout doute sur sa féminité. En signalant qu'Ellen ne correspond pas aux normes de féminité hégémoniques, la sitcom rend possible la lecture de son homosexualité jusque dans le placard, à un moment où Ellen, elle-même, ne se sait pas encore lesbienne.

Judith Butler, dans *Gender Trouble*, l'un des ouvrages fondateurs de la théorie *queer*, s'appuie sur la célèbre phrase de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme : on le devient<sup>1130</sup> », pour dévoiler le genre à la fois comme construction sociale et comme produit d'une performance devant sans cesse être renouvelée<sup>1131</sup>. Dans la sitcom, la mauvaise performance de genre d'Ellen indique son homosexualité : si elle ne parvient pas à performer l'identité « femme », comment pourrait-elle s'inscrire dans une relation hétérosexuelle ? En effet, les assignations de genre et l'hétérosexualité sont directement liées : cette dernière dépend, afin d'être prise pour norme, de la séparation stricte des identités masculines et féminines et de leur prétendue complémentarité. En 1979 déjà, Monique Wittig affirmait que « les lesbiennes ne sont pas des femmes<sup>1132</sup> ». Par cette phrase, elle entendait montrer qu'il n'est de sujet « femme » qu'en relation – de soumission et de subordination, dans le système hétérosexuel – à la catégorie « homme ». Les lesbiennes, qui s'extraient de cette relation, ne sont donc pas, dans ce sens, des femmes.

---

<sup>1130</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, *l'expérience vécue*, Paris : Gallimard, 1976 (1949), p. 13.

<sup>1131</sup> BUTLER, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1132</sup> WITTIG, « La Pensée *straight* », *art. cit.*, p. 53.

Si plusieurs indices disséminés dans la quatrième saison posent les bases de l'inadéquation « Ellen = femme », l'épisode du coming out met en scène l'incapacité d'Ellen à comprendre et performer le rôle de genre qui est attendu d'elle plus spécifiquement dans le cadre d'une relation hétérosexuelle. Dans la première partie du « Puppy Episode », Ellen a rendez-vous avec l'un de ses anciens camarades de classe, Richard (Steven Eckhold). Alors que Richard lui fait des avances, elle semble mal à l'aise, se défile, et ne semble pas parvenir à accomplir le rituel de la séduction hétérosexuelle, de sorte que les attitudes et postures des deux personnages, vides de toute sensualité, évoquent bien plus une relation mère / fils que la relation de deux amants.



*68. Richard se blottit contre Ellen qui est visiblement mal à l'aise.*

Lorsque finalement Ellen décide de passer la nuit avec Richard, elle performe le « mauvais » rôle, c'est-à-dire le rôle conventionnellement masculin, en adoptant des postures stéréotypées : elle fait tournoyer Richard dans ses bras, le place de fait dans une position passive plus volontiers associée à la féminité, avant de le jeter sur le lit sans cérémonie. La scène coupe alors et l'on retrouve Ellen le lendemain, racontant la suite de l'entrevue à ses amis, tandis que des images illustrent son récit : on la voit alors au lit avec Richard, en train de fumer une cigarette après l'amour, au son d'une mélodie langoureuse jouée au saxophone, dans une scène si stéréotypée qu'elle en devient absurde – et révèle l'imposture d'Ellen dans ce qui apparaît être une mascarade de l'hétérosexualité.



69. Ellen adopte des postures traditionnellement masculines et stéréotypées.

Une fois dans le cabinet de sa psychologue, Ellen raconte ce qu'il s'est réellement passé. Son récit est accompagné d'un flashback qui nous dévoile la scène : alors qu'elle tente d'arracher la chemise de Richard, celle-ci lui résiste et elle l'attaque alors avec les dents, sans succès. Par la suite, on la voit non pas nue sous les draps aux côtés de Richard, mais encore habillée et au pied du lit. Elle s'excuse auprès de Richard, dans un dialogue qui évoque plutôt l'impuissance masculine – un décalage qui provoque les rires des spectateurs :

ELLEN : I'm sorry Richard, this has never happened to me before. *(rires)*

RICHARD : It's okay, it happens. You're probably just tired. *(rires)*



70. Ellen raconte à sa psychologue sa relation sexuelle ratée.

Cette scène de sexe ratée a lieu avant qu'Ellen réalise qu'elle est lesbienne. Néanmoins, la combinaison de l'inversion des rôles de genres traditionnels et de l'incapacité d'Ellen à performer l'hétérosexualité indique clairement aux spectateur.rice.s l'homosexualité de la protagoniste.

Les exemples d'*Ellen* et de *Will & Grace*, diffusés à la fin des années 1990, illustrent ce que Ron Becker a théorisé sous le nom de « panique hétérosexuelle » (« straight panic »). Le terme, modelé sur le terme « gay panic », permet de rendre compte de la position paradoxale, ambiguë, du public

hétérosexuel de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, partagé entre une injonction croissante à adopter une attitude de tolérance sur les questions LGBTQ et la peur toujours pressante d'être soi-même pris pour un homosexuel. Le concept premier de « panique homosexuelle » (« homosexual panic », « gay panic »,) emprunté à la psychiatrie, désignait une réaction de panique face à un désir latent homosexuel qui serait ramené à la conscience par co-présence avec une personne homosexuelle<sup>1133</sup>. L'expression passe ensuite dans l'usage courant lorsqu'elle devient communément utilisée en justice comme stratégie de défense dans les crimes à caractère homophobe des années 1990. La « panique homosexuelle » ne désigne alors plus l'angoisse causée par un désir latent, mais un accès de rage incontrôlée causé par un profond dégoût de l'homosexualité, qui fait perdre toute lucidité au coupable. La notion est ensuite reprise par Eve Kosofsky Sedgwick qui s'en sert comme d'un outil analytique. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, explique-t-elle, alors que les liens homosociaux se resserrent, la panique homosexuelle vient logiquement répondre aux angoisses liées aux limites mouvantes du désir et de la sexualité<sup>1134</sup>. Au siècle suivant, la définition de l'hétérosexualité masculine, sous l'assaut des rapprochements homosociaux causés par la Première guerre, puis du développement de la société de loisirs, est mise à mal<sup>1135</sup>. Elle doit sans cesse être réaffirmée et renforcée. La panique homosexuelle représente alors une réponse à ces angoisses, un moyen de tracer une limite, un mécanisme de protection qui dicte le comportement approprié de l'homme hétérosexuel viril, caractérisé, entre autres, par une homophobie virulente.

En 2009, Ron Becker reprend le concept de « panique homosexuelle » théorisé comme tel par Sedgwick et y adjoint le terme de « panique hétérosexuelle », qui répond à son sens à un nouvel éventail d'anxiétés sociales qui voient le jour à partir des années 1990. Si la panique homosexuelle découlait des incertitudes causées par la non-fixité des identités sexuelles, elle reposait également sur la conviction que l'homosexualité était une forme de perversion. La « panique hétérosexuelle », elle, découle des mêmes incertitudes sur l'essence de l'identité sexuelle, mais dans une société qui accepte de plus en plus l'homosexualité. Dans les années 1990, les vagues successives de revendications identitaires débutées dans les années 1960 (luttres pour les droits civils, deuxième puis troisième vague du féminisme, mouvements homophiles puis mouvements pour les droits des LGBTQ) battent leur plein et portent leurs fruits : elles remettent en cause l'autorité du centre sur les marges et interrogent par là ce qui est « normal » et ce qui est « déviant ». Par ailleurs, la visibilité LGBTQ connaît un accroissement sans pareil qui amène les problématiques propres aux LGBTQ sur le devant de la scène médiatique. C'est dans ce contexte que naît, pour Becker, la « panique hétérosexuelle ». Celle-ci

---

<sup>1133</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 15-22.

<sup>1134</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., chapitre 4 « La Bête dans le placard. Henry James : écrire la panique homosexuelle », pp. 193-222.

<sup>1135</sup> Voir Chapitre 1.

recouvre deux types de réponse aux évolutions des années 1990. D'un côté, elle prend la forme d'un *backlash* conservateur qui réaffirme la supériorité morale de l'hétérosexualité sur l'homosexualité. Ce *backlash* est notamment caractérisé par une propagande anti-gay virulente, menée par de prétendus experts qui produisent des études visant à montrer que l'homosexualité est une perversion. De l'autre côté, si les populations plus progressistes défendent une position « gay-friendly », il n'en reste pas moins, selon Becker, que l'idée d'être assimilé ou pris pour un gay engendre encore des réactions violentes chez les hommes hétérosexuels – en contradiction directe avec leur apparent progressisme. Ainsi, pour Becker :

Finding ways to appropriately negotiate one's fears about homosexuality becomes a concern for those men caught in a gay-friendly straight panic<sup>1136</sup>.

Contrairement à la « panique homosexuelle », la « panique hétérosexuelle » se présente non plus comme une réponse, mais comme un problème : elle trahit les angoisses toujours prégnantes quant à l'homosexualité dans des sphères où on ne la considère pourtant plus – du moins en théorie – comme problématique. En réponse à cette « panique hétérosexuelle », on assiste à nouveau à un renforcement des rôles de genres traditionnels. Dans les représentations, cette « panique » se traduit par un besoin de lisibilité des identités : il s'agit d'isoler le *queer*, de le circonscrire, afin d'assagir les angoisses liées à l'apparent chamboulement des identités, au renversement de la norme, de la place de la marge et de celle du centre. *Ellen* comme *Will & Grace* répondent à cette « panique hétérosexuelle » : partagés entre une visée progressiste (elles veulent représenter l'homosexualité à la télévision) et une forme de malaise et d'appréhension quant à la non-fixité des identités, les deux séries s'efforcent de délimiter clairement – et de fait, de manière caricaturale – les identités, à la fois via le recours à l'intrigue de coming out, qui annonce distinctement l'identité du protagoniste, mais également avant celui-ci, en donnant à voir des signes de l'homosexualité de leur personnage dans leur dérogation aux normes de genre traditionnelles.

À la suite de *Will & Grace* et d'*Ellen*, de nombreuses séries comiques s'appuient elles aussi sur le stéréotype qui associe homosexualité masculine et féminité pour rendre lisibles – souvent *a posteriori* – les identités : pour peu qu'on ait su lire les « signes », on aurait pu savoir, bien avant le coming out, que le personnage était gay. Dans un épisode de *Veronica's Closet*, au début des années 2000, le collègue de Veronica (Kirstie Alley), Josh, annonce son homosexualité au milieu du mariage qui doit l'unir à sa future femme, Chloé<sup>1137</sup> (Mary Linn Rajsclub). L'épisode suivant, qui suit Josh le premier jour de sa « nouvelle vie » d'homme ouvertement gay, joue avec ces signes : il semble que Chloé, ainsi que tous les amis de Josh, soient passés à côté de la passion de celui-ci pour la porcelaine frappée à l'image

---

<sup>1136</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, op. cit., p. 35.

<sup>1137</sup> « Veronica Helps Josh Out », S03E17, *Veronica's Closet*, NBC, première diffusion le 20 juin 2000.

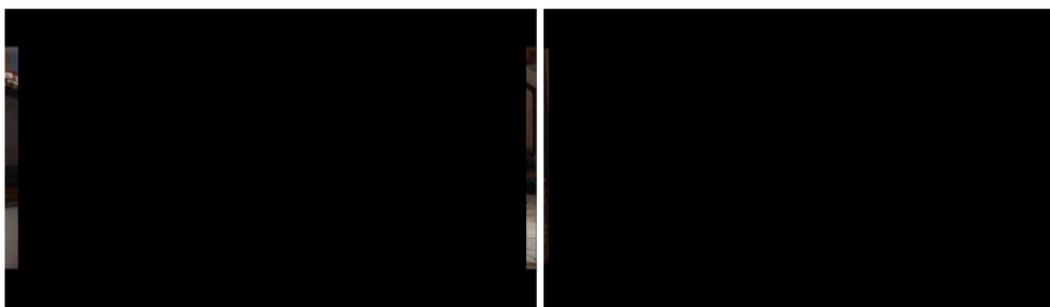
de la famille royale, dont il possède une collection gigantesque, et qui, on le comprend, constitue un signe que les proches de Josh auraient dû savoir lire<sup>1138</sup>. La même année, dans *Sex and the City*, lorsque Carrie rapporte à ses amies le coming out bisexuel de l'homme qu'elle fréquente, Samantha lui répond : « Well, I could have told you that sweetie. He took you ice-skating for god's sake<sup>1139</sup> ».

Du fait d'une plus grande sensibilité des publics sur des représentations stéréotypées caricaturales de l'homosexualité, il est rare de retrouver, dans les séries contemporaines, des scènes dans lesquelles le public serait invité à se moquer d'une mauvaise performance de genre. Néanmoins, on retrouve à l'occasion, sur un ton moins comique, des scènes qui préfigurent ou indiquent l'homosexualité d'un personnage en le ramenant à un refus des normes genrées dans l'enfance – souvent au moyen de flashbacks. Dans l'épisode de *Master of None* (2017) qui traite du coming out de Denise, on y voit Denise, encore enfant, aux prises avec une robe que sa mère lui a choisie pour le dîner de Thanksgiving. Alors qu'elle s'étudie dans le miroir, elle lâche : « Man, this is some bullshit », qui établit une relation oxymorique entre la robe blanche, angélique, et le vocabulaire peu châtié de la jeune fille. L'interjection « Man », semble-t-il adressé à elle-même, dit son refus de se conformer à son rôle de petite fille. La scène suivante nous montre Denise descendant les escaliers au son d'un morceau de hip-hop, habillée d'une veste de sport en jersey, de basquets, d'un bas de survêtement et d'une casquette portée à l'envers. Sa mère l'interroge alors<sup>1140</sup> :

CATHERINE : What happened to that nice dress?

DENISE : It didn't fit right

CATHERINE : You better make it fit.



71. Denise enfile la robe choisie par sa mère, mais lui préfère finalement une tenue plus masculine.

Si la scène des escaliers prête à sourire, c'est surtout par l'effet de surprise que le contraste entre l'image de la petite fille modèle et celle de ce jeune caïd androgyne introduit. La tenue de Denise, qui évoque les codes de la masculinité noire – référence accentuée par la musique extradiégétique – entre en contradiction directe avec les injonctions à la féminité prononcées par sa mère. Lorsque Denise répond à sa mère que la robe « ne lui va pas » (« it didn't fit »), le double-sens est évident : ce n'est pas

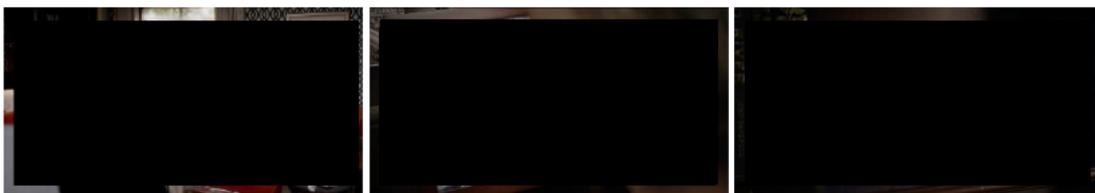
<sup>1138</sup> « Veronica Sets Josh Up », S03E18, *Veronica's Closet*, NBC, première diffusion le 27 juin 2000.

<sup>1139</sup> « Boy, Girl, Boy, Girl... », S03E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 25 juin 2000.

<sup>1140</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

tant la taille de la robe qui pose problème (d'autant qu'on l'a vue sur elle dans la scène précédente) mais les attentes de sa mère (« to fit a standard », « to fit an expectation ») quant à sa performance de la féminité. De même, lorsque la mère lui intime de faire en sorte que la robe lui aille, elle lui répète l'injonction à se vêtir comme une femme et, de ce fait, à agir comme telle. Cette première scène, où la mère et la fille se disputent sur une performance genrée, est le premier indice lisible de l'homosexualité de Denise, qu'elle annoncera pour la première fois à Dev lors d'un autre dîner de Thanksgiving, quelques cinq ans plus tard.

Il est de meilleur ton, dans les séries les plus récentes, de déposer les signes de l'homosexualité – auxquels on ne déroge pas – ailleurs que dans des stéréotypes de genre éculés. Ainsi dans *Grace and Frankie*, diffusée à partir de 2015, Sol et Robert correspondent tous deux à la masculinité hégémonique – ce qui leur a permis de cacher leur homosexualité pendant plus de vingt ans. Puisque leur coming out a lieu dans les premières minutes de l'épisode pilote, leur homosexualité est clairement établie pour le public dès le début de la série : ils n'introduisent donc pas de trouble dans la lisibilité des identités pour les spectateur.rice.s. En revanche, rétrospectivement, leur coming out génère du trouble pour leurs anciennes compagnes qui ne comprennent pas comment elles n'ont pas pu voir les signes de leur homosexualité<sup>1141</sup>. Ainsi, après le coming out, Grace fouille dans le bureau de son mari et remarque ici une peinture qui évoque le trait de Cocteau, là une photographie ancienne de deux marins côte à côte, ailleurs encore un livre sur le nu masculin... Les plans successifs, de plus en plus rapprochés, sur ces objets pris isolément les désignent comme autant d'indices qui auraient pu, et auraient dû, à en croire les mots de Grace (« I should have known »), l'alerter de l'homosexualité de son mari.



72. Grace trouve dans le bureau de Robert des indices de son homosexualité.

Ces signes – inversion de genre, références à la culture *queer* – illustrent bien le besoin toujours actuel de réaffirmer la lisibilité des identités de sorte que, quand bien même on n'a pas su les lire, l'homosexualité d'un personnage est établie comme un secret de Polichinelle, défini par Sedgwick comme : « ce placard de verre formé par la combinaison d'un extravagant et flamboyant étalage et d'une extravagante capacité au déni<sup>1142</sup> ».

<sup>1141</sup> « The End », S01E01, *Grace and Frankie*, Netflix, première diffusion le 8 mai 2015.

<sup>1142</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., p. 177.

#### IV. Troubles dans le genre (*gender/genre*)

Paradoxalement, et peut-être malgré les intentions des créateurs, l'insistance avec laquelle on souligne les manquements aux rôles de genre attendus, voire les retournements invraisemblables et soudains des performances de genre, comme c'est le cas pour *Will & Grace* ou *Ellen*, attirent parfois l'attention sur leur propre artifice. Dans le cas de *Will & Grace* comme d'*Ellen*, la présomption d'une homosexualité cachée confisque aux personnages leur performance de genre habituelle, pourtant plus proche des assignations traditionnelles dans les saisons ou épisodes précédents – ainsi si Ellen n'est pas à proprement parler *fem*, elle est loin d'être *butch* – de sorte qu'elle avait toujours été crédible, jusqu'à la quatrième saison, dans le rôle d'une femme hétérosexuelle. Ce n'est qu'à partir de la quatrième saison, après qu'il ait été décidé de la faire « sortir du placard », que la possibilité qu'Ellen soit lue comme une femme hétérosexuelle crédible est soudainement refusée au public. Du reste, l'introduction même de cette notion de « sortie du placard » pose problème et ouvre une faille dans la cohérence diégétique : alors que les trois premières saisons de la sitcom n'avaient donné pour ainsi dire aucun indice quant à la possible homosexualité d'Ellen, les producteurs se voient contraints en quatrième saison de construire de toute pièce un placard dans lequel Ellen aurait été enfermée tout ce temps pour pouvoir justifier de l'intrigue du coming out. Le placard est alors recréé *a posteriori*, dans le dialogue, au moyen de références multiples à un placard qui aurait toujours été là, sans que nous ne l'ayons jamais vu. Outre les représentations littérales évoquées au début de ce chapitre, Ellen et ses proches font mention d'une existence qui aurait été jusque-là malheureuse, en marge, une vie de mensonge, autant de thèmes associés à l'expérience du placard<sup>1143</sup>. Cette bifurcation invraisemblable de la diégèse – qui affirme soudain que nous n'avons pas su lire les signes de quelque chose qui aurait été toujours présent - est évidemment due au mode de production particulier des séries, qui, *a contrario* des productions cinématographiques, sont développées à mesure qu'elles sont diffusées<sup>1144</sup>, et produites en flux tendu. Les scénaristes n'auraient bien sûr pas pu anticiper, dès la première saison, qu'Ellen sortirait du placard quelques cinq ans plus tard. On aurait pu imaginer néanmoins qu'Ellen affirme son homosexualité à la télévision sans avoir recours au trope du placard – puisque selon Seidman, par exemple, celui-ci n'est déjà plus, à la fin des années 1990, un élément essentiel dans la manière dont les personnes LGBTQ appréhendent leur identité<sup>1145</sup>.

Ces procédés introduisent dans la diégèse des contradictions qui ne peuvent pas être entièrement absorbées ou récupérées de manière cohérente par l'idéologie dominante. Ils ouvrent alors des

---

<sup>1143</sup> HERMAN, « "I'm Gay": Declarations, Desire and Coming Out on Prime-Time Television », *art. cit.*

<sup>1144</sup> BARTHES, Séverine, « Production et programmation des séries télévisées », SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1145</sup> SEIDMAN, *Beyond the Closet*, *op. cit.*, p. 21.

brèches qui révèlent, en creux, l'idéologie comme telle, et mettent au jour les mécanismes qui lui permettent d'essentialiser et d'organiser les identités. Face à une stéréotypisation soudaine des personnages au moment du coming out, ou à la création *ex nihilo* d'un placard, le public peut potentiellement refuser la catégorisation que la sitcom lui propose, puisqu'il suit et connaît le personnage en dehors de ces retournements soudains. Ces défauts de cohérence ouvrent la possibilité pour le public d'engager ce qu'Alan Sinfield appelle une lecture dissidente du texte<sup>1146</sup>, qui met en danger le travail de naturalisation de l'idéologie dominante. Figure de proue du matérialisme culturel, un des champs des *Cultural Studies*, Sinfield définit la démarche matérialiste comme l'étude de l'organisation des textes, à la fois dans la manière dont ils construisent des histoires plausibles, et dans les lignes de failles, les brèches forcées de survenir du fait du caractère construit de toute idéologie<sup>1147</sup> et qui invitent les lectures dissidentes<sup>1148</sup>. En ce sens, chaque texte contient en son sein les failles susceptibles de mettre en doute sa plausibilité. À un haut degré d'artifice, tel que déployé dans *Ellen* ou *Will & Grace*, les producteurs prennent le risque que le public remarque l'incongruité des choix de représentation faits, et lise à rebours le texte qui leur est proposé.

Ainsi par exemple, en recréant un placard *ex-nihilo* duquel sort soudainement Ellen, la série prend le risque de saper son travail d'essentialisation des identités, et illustre bien au contraire l'affirmation de Butler, pour qui l'identité homosexuelle ne précède pas le coming out, dans lequel il est communément admis qu'elle s'exprimerait ou se libérerait<sup>1149</sup>. Le traitement du coming out dans les séries coming performe autant l'identité homosexuelle que le placard, qui semble émerger de toute pièce de l'acte du coming out lui-même. En filigrane, cette inversion de l'ordre logique placard/coming out révèle le travail idéologique d'organisation des sexualités relevé par Joyrich : « US television does not simply reflect an already closeted sexuality but actually helps organize sexuality as closeted<sup>1150</sup>. » La mise en danger de la cohérence du texte donne alors à voir comment la télévision contribue à produire et reproduire une vision de la sexualité binaire, rejoignant les distinctions établies par Sedgwick dans son *Épistémologie du placard : placardisé/out, secret/vérité, honte/libération*<sup>1151</sup>, etc.

De la même manière, en donnant à voir l'échec des personnages gays à performer une sexualité hétéronormée, les séries comiques révèlent en creux l'hétérosexualité comme une construction sociale ayant sans cesse besoin d'être reperformée pour être assimilée comme norme. Ainsi la scène de sexe stéréotypée proposée dans le « Puppy Episode » d'*Ellen* met certes en lumière l'incapacité

<sup>1146</sup> SINFIELD, *Faultlines*, op. cit., p. 9.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1149</sup> BUTLER, « Imitation and Gender Insubordination », art. cit., p. 18.

<sup>1150</sup> JOYRICH, « Epistemology of the console », art. cit., p. 449.

<sup>1151</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du Placard*, op. cit., p. 33

d'Ellen à performer ce rituel essentiel de l'hétérosexualité, mais elle révèle surtout l'hétérosexualité comme une performance codifiée, conventionnelle, et donc, artificielle. Dans la plus récente sitcom *Happy Endings*, Max, qui a toujours caché son homosexualité à ses parents, tente de maintenir les parois du placard en place en assénant à table un grotesque « I love lady parts<sup>1152</sup>! ». Si l'on rit volontiers du ridicule de la réplique, qui montre que Max ne possède pas les codes de l'hétérosexualité normative, on lit aussi justement, par la distance qu'introduit l'étrangeté de la phrase, que l'hétérosexualité repose, pour passer pour norme, sur des codes qui peuvent être singés – pour peu qu'on en maîtrise la grammaire.

C'est une autre ligne de faille qu'ouvre la diégèse lorsqu'elle affirme à la fois que l'identité est toujours lisible aux moyens de signes et que, de manière contradictoire, personne (ni les autres personnages, ni le public) n'a su les lire avant le coming out. Car l'interprétation des signes, pourtant présentés comme transparents et évidents, semble étonnamment ne pouvoir se faire que rétrospectivement. Si les personnages hétérosexuels se targuent d'avoir trouvé des signes qui auraient pu permettre de connaître la sexualité avant qu'elle ne soit dévoilée, ils se fustigent surtout de les avoir manqués : « I should have known<sup>1153</sup> », « I could have told you that<sup>1154</sup> ». Cet aveu implicite d'impuissance dévoile alors l'un des mécanismes qui permet, le mieux, de maintenir en place les portes du placard, à savoir l'hétéronormativité. Dans *The Queer Politics of Television*, Chambers définit l'hétéronormativité en ces termes :

Heteronormativity means, quite simply, that heterosexuality is the norm, in culture, in society, in politics. Heteronormativity points out to the expectation of heterosexuality as is written into our world<sup>1155</sup>.

Il attribue la paternité du terme à Michael Warner<sup>1156</sup>, mais fait remonter le concept à Adrienne Rich et à sa notion de contrainte à l'hétérosexualité<sup>1157</sup>. Dans un monde dominé par la norme hétérosexuelle, même les signes les plus évidents – ou du moins présentés comme tels – d'une identité LGBTQ restent imperceptibles pour les protagonistes hétérosexuels. En affirmant qu'il existe des signes d'une part, mais en refusant à leurs protagonistes la capacité de les lire de l'autre, les séries révèlent qu'en réalité, dans un système hétéronormé, nul ne peut garantir la lisibilité des identités : il suffit souvent au personnage LGBTQ de garder le silence pour ne pas compromettre l'espace du placard.

Dans la diégèse, souvent les seuls – ou du moins les premiers – à savoir lire l'homosexualité d'un personnage sont ceux qui échappent à la présomption d'hétérosexualité car ils sont eux-mêmes

---

<sup>1152</sup> « Mein Coming Out », S01E04, *Happy Endings*, ABC, première diffusion le 20 avril 2011.

<sup>1153</sup> « The End », S01E01, *Grace and Frankie*, Netflix, première diffusion le 8 mai 2015.

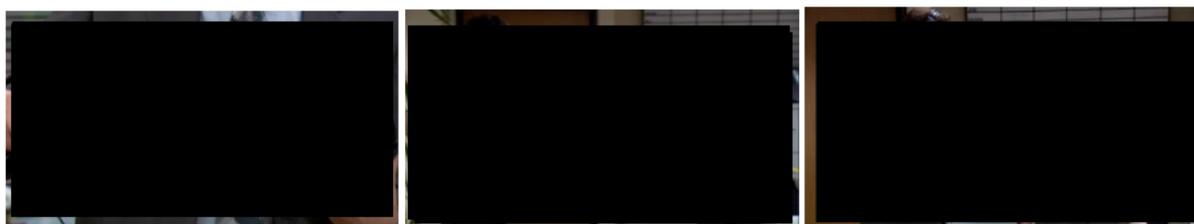
<sup>1154</sup> « Boy, Girl, Boy, Girl », S03E04, *Sex and the City*, HBO, première diffusion le 25 juin 2000.

<sup>1155</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, op. cit., p. 34.

<sup>1156</sup> WARNER Michael, « Introduction: Fear of a Queer Planet », *Social Text*, n°29, 1991, pp. 3-17.

<sup>1157</sup> Voir note Chapitre 3. RICH, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », art. cit.

LGBTQ : dans *Ellen* déjà, c'est l'ami gay d'Ellen, Peter, qui anticipe le premier ses doutes quant à sa sexualité. Il en va de même pour Jack dans *Will & Grace*, ou Shane dans *Faking It*. Il est rarement établi, dans la diégèse, comment les personnages LGBTQ se « reconnaissent » entre eux, mais il semble évident – du moins c'est le discours qui est tenu – que ce soit le cas. C'est sur cette présomption que repose d'ailleurs l'idée du *gaydar*<sup>1158</sup>, qui retourne l'avantage épistémologique au profit des individus LGBTQ en les supposant capables de s'identifier les uns les autres. Cette aptitude, toute hypothétique qu'elle soit, est jalouée en retour par les personnages hétérosexuels avides de décoder les identités dissidentes, obsession tournée en dérision dans l'épisode de *The Office* qui traite du coming out d'Oscar<sup>1159</sup>. Dès les premières minutes de l'épisode, la présomption d'hétérosexualité est rompue par l'annonce qu'Oscar, que tout le monde croyait hétérosexuel jusque-là, est gay. Cette révélation fait peser en retour le mystère sur tous les collègues de l'entreprise Dunder Mifflin. Michael et Dwight recherchent alors frénétiquement un moyen de savoir qui, parmi leur équipe, pourrait être secrètement homosexuel. La fin de l'épisode conclut la quête de Michael et Dwight, lorsque Jim (John Krasinski), l'un de leurs anciens collègues, confectionne de toutes pièces un *gaydar* qu'il leur fait livrer au bureau pour leur jouer un tour. Dwight s'empresse de tester l'efficacité de l'outil, qui ressemble à un détecteur de métaux, sur Oscar et sur les autres membres du bureau. La tentative de capture par deux hommes hétérosexuels d'une « prérogative » qui incombe aux LGBTQ pour pouvoir lire les sexualités de chacun illustre bien la panique hétérosexuelle évoquée par Becker. Ici, cette tentative est tournée en ridicule alors que Dwight retourne l'objet vers lui-même et que clignote la diode « gay » sur l'appareil factice.



73. Dwight reçoit le *gaydar* et s'empresse de le tester sur Oscar.

Bien sûr, *The Office*, série satirique, se moque ouvertement de l'ignorance de Dwight et de Michael. Elle n'introduit donc pas, à proprement parler, de contradiction ou de brèche, mais parodie plutôt le besoin de lisibilité des identités auxquelles répondent habituellement les séries comiques dans les arcs narratifs de coming out. Pour autant, dans *The Office* comme dans beaucoup d'autres sitcoms, Oscar reste bel et bien le seul personnage gay de la diégèse : le fait de l'établir clairement grâce à un épisode

<sup>1158</sup> Le terme « *gaydar* » (formé à partir des termes « *gay* » et « *radar* ») renvoie en réalité à la capacité, pour un membre de la communauté LGBTQ, de « lire » une autre personne comme LGBTQ à partir de signes extérieurs (habillement, langage corporel, manière de parler, etc.)

<sup>1159</sup> « *Gay Witch Hunt* », S03E01, *The Office*, NBC, première diffusion le 21 septembre 2006.

sur le coming out calme les éventuelles paniques hétérosexuelles que pourraient soulever la révélation de son homosexualité. L'obsession des personnages hétérosexuels pour décoder et lire l'homosexualité de leurs amis, employés ou collègues, dit bien le malaise provoqué par le placard, qui jette le trouble, en ricochet, sur les identités de tous les autres personnages apparemment cisgenres et hétérosexuels. Ainsi paradoxalement, la télévision se moque de l'obsession des personnages pour les signes qui indiqueraient l'homosexualité en les tournant en ridicule, mais continue d'affirmer pour autant que ces signes sont partout.

Si le coming out introduit du trouble dans la lisibilité des identités et dans les assignations traditionnelles de genre (*gender*), il peut aussi, à l'occasion brouiller les frontières génériques de la sitcom. L'épisode final de la treizième saison de la sitcom *It's Always Sunny in Philadelphia* (FX 2005-2012, FXX 2013-) voit Mac (Rob McElhenney), personnage dont on sait depuis la saison précédente qu'il est gay, faire son coming out à son père, emprisonné pour meurtre<sup>1160</sup>. La série, au ton volontiers désinvolte, aborde de manière cynique et potentiellement offensante des sujets de société tabous tels que l'addiction, l'adultère, la fraude sociale, le cannibalisme, mais aussi la transidentité ou encore le *blackface*<sup>1161</sup>, à travers des personnages irrévérencieux à l'humour noir, volontairement provocateur, autant de facteurs qui distinguent la sitcom de productions plus classiques et conservatrices. L'épisode « Mac Finds His Pride » déroge pourtant à la fois au ton habituel du programme et à la fois à l'impératif comique qui caractérise le genre de la sitcom. Lorsque Mac décide de faire son coming out à son père, il choisit de faire passer son message à travers un ballet contemporain<sup>1162</sup> qu'il chorégraphie et performe accompagné d'une danseuse devant son père et l'assemblée des détenus de la prison où ce dernier purge sa peine. Cette performance dans la performance constitue une entorse flagrante à la formule habituelle du programme, tant dans les choix esthétiques (couleurs sombres, contrastes importants, rareté du contrechamp) et formels (la chorégraphie, extrêmement longue, occupe les cinq dernières minutes de l'épisode, soit un quart du *season finale*) que dans le ton adopté,

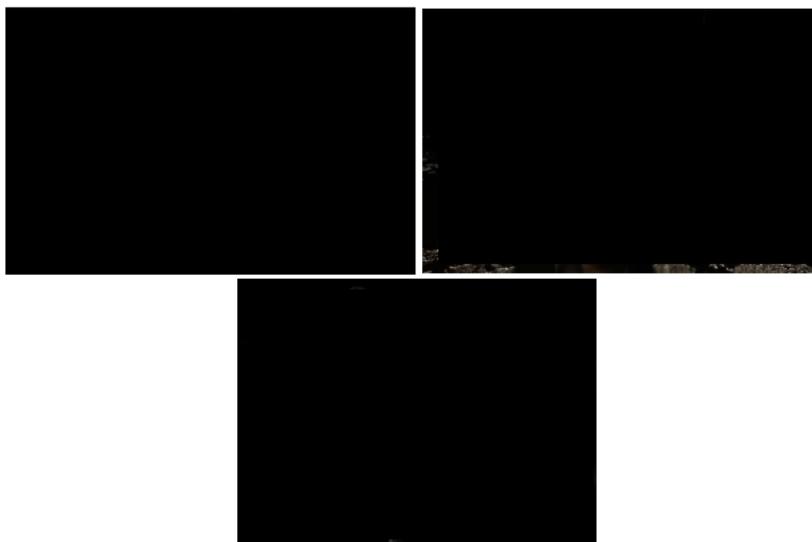
---

<sup>1160</sup> « Mac Finds His Pride », S13E10, *It's Always Sunny in Philadelphia*, FXX, première diffusion le 7 novembre 2018.

<sup>1161</sup> Le *blackface* consiste pour une personne blanche à se grimer en personne noire en s'enduisant de maquillage noir. Héritée des vaudevilles du XIX<sup>e</sup> siècle, cette pratique moqueuse qui tourne en ridicule les populations afro-américaines gagne en popularité au moment où s'instaure la ségrégation raciale sous les lois Jim Crow (1977-1964). Ces caricatures, encore courantes dans les médias au début du XXI<sup>e</sup> siècle, notamment chez les humoristes (Jimmy Kimmel, Sarah Silverman, Fred Armisen), rencontrent désormais des critiques virulentes et sont fermement condamnées par les militants anti-racistes. Voir KAUR, Harmeet, « This is Why Blackface is Offensive », *CNN* [En ligne], mis en ligne le 8 février 2019, consulté le 29 mars 2022. URL : <https://edition.cnn.com/2019/02/02/us/racist-origins-of-blackface/index.html> ; pour la particularité de la réception du *blackface* en France voir BOUANCHAUD, Cécile, « Le "blackface", une pratique raciste encore présentée comme humoristique en France », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2017, consulté le 29 mars 2022. URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/18/le-blackface-une-pratique-raciste-encore-presentee-comme-humoristique-en-france\\_5231575\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/18/le-blackface-une-pratique-raciste-encore-presentee-comme-humoristique-en-france_5231575_3224.html).

<sup>1162</sup> On peut peut-être voir ici une référence à *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), dans lequel la passion du jeune Billy (Jamie Bell) pour la danse est prise par son père comme un signe de son homosexualité.

débarassé du cynisme habituel de la série qui se consacre ici entièrement à l'émotion. Au milieu de la performance, le père de Mac se lève et quitte la pièce. Mac, dévasté, s'effondre en sanglots sur la piste de danse. La danseuse le relève et l'invite à reprendre la danse. Le crescendo de la musique accompagne l'émotion palpable du jeune homme, qui se libère du jugement de son père, tandis que le son amplifié de ses battements de cœur met l'accent sur sa vulnérabilité.



74. Mac annonce son homosexualité à son père à travers une danse contemporaine.

Ce n'est pas la première fois que la série recourt à des scènes musicales ou théâtrales : mais celles-ci sont toujours suivies d'une chute, utilisées de manière comique, dans une hyperbole qui tourne en ridicule les personnages. La scène du coming out dansé de Mac déjoue alors triplement les attentes du public qui s'attend, conformément aux codes du genre du programme, mais aussi au traitement historique des scènes de danse dans la série, à un traitement léger et comique de l'arc de coming out, et assiste au contraire à un moment empreint d'émotion brute, sur lequel se clôt cette dernière saison. Pour le journaliste Dennis Perkins :

"Mac Finds His Pride" indeed does break the show. In fact, it breaks it so unexpectedly, so thoroughly, and with such seeming irrevocability that I was – and remain – unconvinced *It's Always Sunny In Philadelphia* can go on into its already announced 14th season as the same show it's been<sup>1163</sup>.

Si le coming out dansé déroge aux normes habituelles du programme, de sorte qu'il est difficile d'imaginer que celui-ci reste inchangé dans sa saison suivante, il déroge également aux codes de la représentation du coming out dans la sitcom, qui impose habituellement un retour au *statu quo*, et tend à minimiser, dans un sens, l'impact de la révélation de l'homosexualité. Au contraire ici, le coming out constitue l'apothéose de l'épisode et du schéma actantiel de Mac, dont l'homosexualité avait été jusqu'alors le sujet de nombre de plaisanteries de mauvais goût et de remarques graveleuses dans la

---

<sup>1163</sup> PERKINS, Dennis, « "Mac Finds His Pride" in a stunning, game-changing *It's Always Sunny in Philadelphia* finale », *AVClub* [En ligne], mis en ligne le 11 juillet 2018, consulté le 18 mars 2022. URL : <https://www.avclub.com/mac-finds-his-pride-in-a-stunning-game-changing-its-1830282419>.

diégèse. Les mutations que subit le programme sous l'impulsion du coming out semblent souligner l'impossibilité d'un retour au même.

Après une phase d'engouement pendant laquelle on se réjouit que la sitcom permette d'aborder, comme elle l'avait fait avec la question des avancées féministes ou des droits civiques, la question épineuse de l'homosexualité, la critique lui reproche, dès le début des années 2000, de proposer une représentation réductrice et dépolitisée des questions LGBTQ. Dans ce chapitre, nous avons cherché à mettre en avant les forces des séries comiques – leur malléabilité face aux sujets de société, leur portée didactique – autant que leurs faiblesses – une légèreté de ton qui empêche de porter un propos politique, un renforcement des stéréotypes et des normes au profit d'un retour au statu quo consensuel. C'est la combinaison de ces forces et de ses faiblesses qui explique à la fois que les premiers coming out d'envergure se soient illustrés dans ce genre, et qu'ils s'en soient éloignés par la suite. Pour autant, le coming out ne disparaît pas des séries comiques, mais il y dispose, dans ses itérations les plus récentes, d'un traitement plus fin et moins stéréotypé qu'à ses débuts.

Dans leurs représentations contemporaines plus complexes comme dans leurs mises en scène les plus caricaturales du coming out, les séries comiques offrent la possibilité de lectures dissidentes, à contre-courant, qui ont le potentiel d'interroger, sinon de défaire, le genre (dans le double sens de *genre* et de *gender*), de dénaturiser, du moins un moment, les idéologies dominantes, et de dés-essentialiser les identités. C'est là que réside, encore aujourd'hui, leur caractère potentiellement subversif.

Malgré la grande régularité de la sitcom, notamment, et la longévité, souvent, des programmes comiques, ces derniers donnent rarement à voir la réalité de l'expérience LGBTQ. Au-delà même d'une représentation des violences et des discriminations toujours actuelles, l'impératif comique et le recours au *gimmick* empêche le plus souvent une exploration approfondie du placard et de ses tenants et aboutissants. Il faut se tourner pour cela vers les séries dramatiques, qui feront l'objet de notre prochain chapitre.

## Chapitre 6 : Coming out et séries dramatiques. Plongée dans l'expérience du placard.

Dans son introduction à l'ouvrage *Genre and Television* (2004), Jason Mittell entend démontrer la complexité définitionnelle de la notion de genre à la télévision au moyen d'une anecdote. Il rapporte des discussions houleuses entre ami.e.s universitaires et non-universitaires autour du programme *Northern Exposure*<sup>1164</sup> (CBS, 1990-1995) : certain.e.s dit-il, voyaient en le programme la « meilleure sitcom » du moment, là où d'autres, surpris, arguaient qu'il s'agissait au contraire d'une série dramatique. Les deux factions, campées sur leur position, défendaient leur classification au moyen de critères qui ne faisaient pas consensus parmi le groupe – de sorte que le débat ne put trouver d'issue. Cette « dispute générique », comme il l'appelle, rend compte de la difficulté à classer les séries dans des catégories fixes et indubitables. Si la sitcom, comme Mills le théorise quelques années plus tard, est caractérisée par son « élan comique<sup>1165</sup> », de nombreuses séries dramatiques récentes peuvent, elles-aussi, provoquer le rire des spectateur.rice.s. Dans l'introduction de sa thèse de doctorat, Séverine Barthes définit les séries dramatiques, en opposition aux comédies, comme étant marquées par une esthétique réaliste, héritières du théâtre classique – dont elles tirent leur nom en anglais américain : les *dramas*<sup>1166</sup>. La question de la définition générique – voire même de la pertinence de la définition générique<sup>1167</sup> – est d'autant plus épineuse qu'à l'ère de ce que Mittell appelle « Complex TV<sup>1168</sup> », l'hybridation est reine, tant au niveau générique qu'au niveau narratologique. Ainsi dans les traditionnels formats de 42mn on retrouve des séries qui combinent de manière variable logique épisodique et logique feuilletonnante, tantôt semi-feuilletonnantes formulaires (à l'image d'*Ally McBeal*<sup>1169</sup>), tantôt semi-feuilletonnante épisodique (*Lost*), comme les a théorisées Claire Cornillon<sup>1170</sup>. Sur le plan générique, nombre de séries mélangent éléments tragiques et comiques (*dramedies*, *comedy-dramas*) ou empruntent au *soap* une inflexion mélodramatique (avec des programmes tels que *Desperate Housewives*, *Tales of the City*). À ces hybridations génériques s'ajoutent de multiples sous-catégories : parmi elles les *teen dramas* (*90210*, *Dawson's Creek*), les séries médicales (*ER*, *Grey's Anatomy*), les *docudramas* (adaptés d'événements réels – tels que *When We Rise*) et les docufictions (qui combinent images d'archives et images fictionnelles), les séries policières (*crime drama*, *police*

---

<sup>1164</sup> MITTELL, *Genre and Television*, op. cit., xi.

<sup>1165</sup> MILLS, *The Sitcom*, op. cit., p. 49.

<sup>1166</sup> BARTHES, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines*, op. cit.

<sup>1167</sup> BENASSI, Stéphane, « Sérialité(s) », art. cit., p. 80.

<sup>1168</sup> MITTELL, *Complex TV*, op. cit.

<sup>1169</sup> CORNILLON, « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'*Ally McBeal* », art. cit.

<sup>1170</sup> CORNILLON, « Générique », art. cit.

*procedural, legal drama*) ou encore les *supernatural dramas* (*Buffy the Vampire Slayer, Supergirl*). Ce chapitre entend explorer les représentations du placard et du coming out dans les séries dramatiques des trente dernières années et démontrer comment l'« esthétique réaliste » qui les caractérise selon Barthes permet de mettre au jour à la fois l'expérience de celui ou celle qui se révèle LGBTQ, mais aussi les logiques épistémologiques complexes derrière la placardisation ou la révélation de toute identité hors-normes.

## I. Mises en scène du placard : porosité des espaces et établissement d'oppositions binaires

Si Seidman et les chantres du post-gay affirment dès la fin des années 1990 que le placard n'est désormais plus un concept pertinent dans la manière dont les gays et lesbiennes se perçoivent, les subsistances de celui-ci, littéral ou métaphorique, dans les nombreux récits télévisuels qui traitent de questions LGBTQ nous laissent au contraire penser qu'il reste un élément déterminant à la fois de l'imaginaire *queer* et de notre manière de conceptualiser les sexualités. Que révèlent ces mises en scène littérales ou métaphoriques du placard ? Que disent-elles de l'expérience de celui ou celle qui l'habite ?

### I. 1. Placards littéraux : explorations sensuelles et espaces matriciels

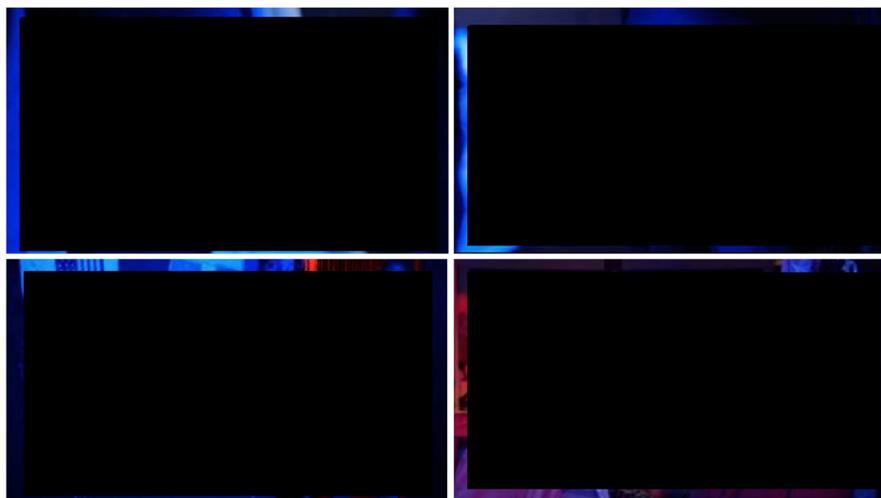
Si c'est dans la sitcom que l'on retrouve les exemples les plus flagrants de littéralisation du placard, on en retrouve néanmoins également dans les séries dramatiques, à d'autres effets. Ainsi dans *Everything Sucks*, un *teen drama* produit par Netflix en 2018, le placard est le lieu de la conscientisation d'une identité lesbienne pour la jeune Kate, que l'on avait auparavant vue en train de se poser des questions au sujet de son orientation sexuelle. Le placard symbolise alors un espace de concrétisation identitaire, un premier palier dans le cheminement vers l'acceptation et l'annonce publique d'une orientation hors-normes. Dans le quatrième épisode de la série<sup>1171</sup>, Kate et son ami Luke, lourdement maquillé par les membres de la troupe de théâtre de l'école, se retrouvent enfermés dans un placard pour une partie de « sept minutes au paradis » (« seven minutes in heaven »). Ce jeu plébiscité par les jeunes adolescents américains consiste à enfermer deux personnes dans un placard, à l'abri des regards, et à leur laisser sept minutes d'intimité, pendant lesquelles il est de coutume de s'embrasser. Conformément à la tradition, Kate et Luke y échangent leur premier baiser. Ils commentent :

---

<sup>1171</sup> « Romeo and Juliet in Space », S01E04, *Everything Sucks*, Netflix, première diffusion le 16 février 2018.

LUKE : Wow. Wow.  
KATE : I think I'm a lesbian.  
LUKE : What?  
(la porte du placard s'ouvre brusquement)

À l'émerveillement de Luke, amoureux de Kate, répond l'annonce fracassante de la jeune fille, dont les doutes ont, semble-t-il, été confirmés par ce premier baiser hétérosexuel.



75. Kate annonce qu'elle pense être lesbienne et la porte du placard s'ouvre soudainement.

Le cadrage serré, en gros plan, sur les deux personnages, traduit la proximité à laquelle oblige l'espace exigü du placard. À la lumière bleue du placard (couleur froide du trouble, mais aussi de l'intime, de l'introspection<sup>1172</sup>) se substitue la lumière rouge (couleur chaude du danger) lorsque la porte s'ouvre subitement. Alors qu'une musique douce accompagnait le premier baiser de Luke et Kate, la révélation de cette dernière entraîne une forme de déraillement de la musique qui trahit le changement soudain de ton. La mélodie évolue alors vers une chanson aux sonorités rock qui scande « je suis idiot, elle est lesbienne » (« I'm dumb she's a lesbian<sup>1173</sup> ») et traduit en musique le trouble de Luke. C'est la première fois que Kate verbalise ses doutes sur son orientation, et c'est cette verbalisation à un proche qui semble faire sauter la porte du placard. Pour autant, et malgré la peur lisible sur le visage de Kate, ses autres amis n'ont rien entendu de sa confession. Si la porte du placard s'ouvre, elle semble symboliser la prise de conscience de Kate plutôt qu'une annonce publique de son homosexualité. Le jeu auquel se livrent les deux amis, ainsi que le transfert du maquillage de Luke sur les lèvres de Kate durant leur baiser renforcent pour les autres adolescents la présomption d'hétérosexualité qui protège la jeune fille des soupçons extérieurs.

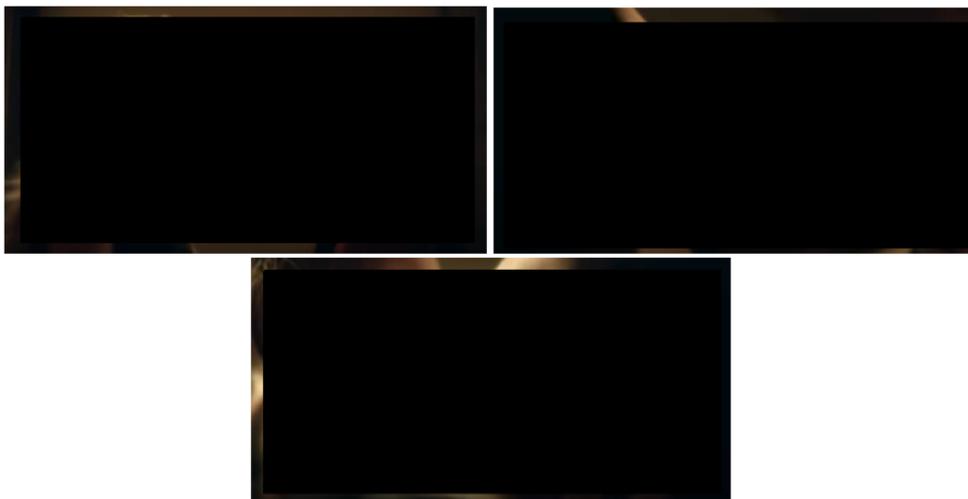
<sup>1172</sup> CHEVALIER, Jean (dir.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, 1969.

<sup>1173</sup> Il s'agit d'un morceau du groupe Weezer, intitulé « Pink Triangle », qui figure sur l'album *Pinkerton* (1996).

Là où le baiser du placard de Kate est un baiser hétérosexuel malheureux, le placard peut aussi être à la fois le lieu symbolique et littéral de l'exploration d'une sexualité *queer* à l'abri des regards. Dans une scène similaire à celle de *Everything Sucks*, la mini-série *Little Fires Everywhere* (Hulu, 2020), dont l'action se situe également dans les années 1990, en Ohio, met ainsi en scène un baiser entre deux jeunes filles dans un placard<sup>1174</sup>. La fille cadette de la famille Richardson, Izzy (Megan Stott) est dépeinte dès le premier épisode comme une pré-adolescente turbulente, rebelle, aux antipodes de sa famille aisée et conservatrice. D'entrée de jeu présentée comme marginale, elle est visiblement harcelée à l'école sans que la raison en soit immédiatement révélée. Les trois premiers épisodes posent les indices de son identité *queer* dans de courtes scènes où l'on voit les autres élèves du collège l'appeler « Ellen » ou faire référence à la chanteuse Melissa Etheridge – des références qui permettent à la fois de coder Izzy comme *queer* et d'ancrer la diégèse à la fin des années 1990 où elle est censée se dérouler. Si sa mère Elena (Reese Witherspoon) n'y voit que des rumeurs infondées, la brève mention d'une dispute inexpliquée entre Izzy et sa meilleure-amie, April (Isabel Gravitt), laisse planer le doute sur la validité de ces rumeurs. Dans le septième épisode de la série, un flashback montre les deux jeunes filles à une fête avec leurs camarades de classes. Izzy y est invitée à faire tourner une bouteille dans un jeu du même type que celui présenté dans *Everything Sucks*. Lorsque la bouteille pointe April, Izzy, visiblement mal à l'aise, fait un mouvement pour la relancer. Elle est arrêtée par un camarade qui affirme : « It's the 90s right? » tandis que les autres adolescents entonnent en chœur « Do it! Do it! Do it! ». Les deux jeunes filles s'isolent dans le placard adjacent. Alors qu'April interrompt Izzy, sur le point de l'embrasser, leur conversation révèle la véritable nature de la relation qui les unit : Izzy objecte qu'elles ont l'habitude de s'embrasser, peut-être pas dans un placard, mais dans leurs chambres respectives, à l'abri des regards de leurs parents. Les deux jeunes filles échangent des gestes tendres : Izzy joue avec les cheveux d'April, prend son visage dans ses mains, leurs doigts s'entremêlent, et elles finissent par s'embrasser, rassurées par l'annonce qui provient de l'extérieur – seul bruit qui vienne troubler la quiétude du moment – d'un adolescent qui leur rappelle qu'il leur reste encore 5 minutes. La mise en scène souligne cette intimité : une lumière douce baigne les deux jeunes filles et leur conversation à voix basse ne nous est accessible que parce nous nous tenons avec elles dans l'espace du placard – en témoignent l'extrême proximité de la caméra, qui filme quasiment exclusivement en gros plan ou très gros plan. Alors qu'une foule d'adolescents se tient de l'autre côté de la porte, dans le placard, le calme est d'or : une musique douce souligne la tendresse des échanges des deux jeunes filles, et fait oublier toute présence extérieure. C'est dans ce cocon de sécurité qu'Izzy et April s'autorisent une sensualité *queer*.

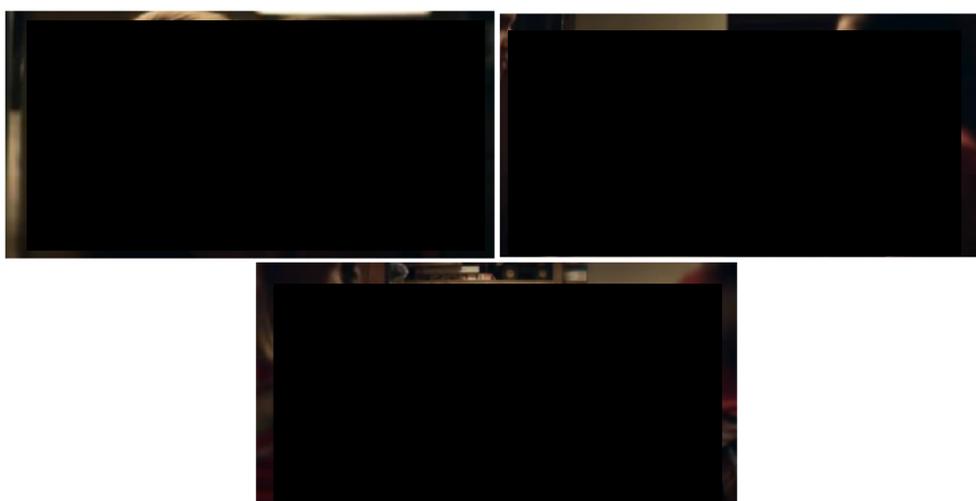
---

<sup>1174</sup> « Picture Perfect », S01E07, *Little Fires Everywhere*, Hulu, première diffusion le 15 avril 2020.



*76. Izzy et April échangent un baiser à l'abri des regards dans le placard.*

Soudainement, la porte s'ouvre derrière les deux jeunes filles. Au même moment, la caméra prend de la distance : le charme du placard, sa protection quasi-magique, est rompue. Dans une même seconde, on aperçoit en arrière-plan la surprise des camarades derrière la porte tandis qu'April repousse violemment Izzy, invectivant « Get off me » avant de quitter brusquement l'espace du placard, laissant Izzy derrière elle, pour rejoindre les autres élèves. Elle prétend alors qu'Izzy l'a agressée, sous le regard interloqué de cette dernière. April retourne s'asseoir avec les autres élèves, hilares, laissant Izzy seule dans le placard, la porte grande ouverte. Son secret, révélé au grand jour, l'isole de ses camarades de classe. La série contredit alors ce que sous-entendait l'affirmation lancée plus tôt par l'un des jeunes adolescents : si les années 1990 ont bien été surnommées, dans les médias, « the gay 90s », l'homosexualité reste un facteur d'exclusion sociale dans l'Ohio en 1997, de sorte qu'elle fonde le harcèlement duquel Izzy sera victime par la suite.



*77. Les deux jeunes filles sont surprises dans le placard.*

Ces deux scènes, similaires dans le prétexte qu'elles prennent pour représenter un placard littéral, révèlent le large éventail de significations qui peut être fait de ce lieu polysémique et polymorphe : il

est à la fois un lieu de négociation et d'affirmation *queer* (*Everything Sucks*), un lieu d'exploration d'une sensualité *queer*, un lieu de plaisir (*Little Fires Everywhere*) mais aussi un lieu de danger, dont la porte peut être ouverte par autrui à n'importe quel moment et rompre l'intimité de ceux qui s'y sont cachés. Ces mises en scène dévoilent alors un aspect central du placard : sa liminalité. Elles montrent également, *a contrario* des matérialisations du placard évoquées dans le chapitre précédent, que le placard n'est pas seulement le lieu du burlesque : bien au contraire, la possibilité d'y être surpris fait de lui une matrice privilégiée du drame.

### *I. 2. Représentations symboliques du placard : établissement d'un réseau d'oppositions.*

Si les représentations littérales du placard sont plus rares dans les séries dramatiques que dans les séries comiques, de nombreuses mises en scène le rappellent ou l'évoquent au moyen d'un travail sur les cadrages, la lumière ou les décors. Elles construisent alors un réseau d'oppositions qui font écho à l'opposition primaire homo/hétérosexualité<sup>1175</sup>.

#### *I. 2. 1. Intérieur / extérieur.*

Ainsi nombre de discussions qui touchent à une identité placardisée se tiennent dans des espaces étriqués : des hélicoptères étroits qui symbolisent un espace à part, hors des contraintes de la base militaire (*The L Word*), ou, le plus souvent, des voitures aux fenêtres teintées qui permettent de se cacher du monde extérieur. Dans *How to Get Away with Murder*, Annalise Keating (Viola Davis) et son ancienne amante, Eve (Famke Janssen), se retrouvent à plusieurs occasions dans une voiture<sup>1176</sup>, sur un parking, pour discuter de leur relation. Comme on l'apprend dans la seconde partie de la saison, ce n'est pas tant ici la honte ou la peur liée à une homophobie internalisée qui contraint les deux femmes à cacher leur liaison. Celles-ci cherchent plutôt à se protéger des accusations de collusion qui pourraient peser sur elles si leur relation était révélée au grand jour : en effet, Eve est l'avocate de Nate (Billy Brown), l'amant d'Annalise accusé du meurtre de son mari. La voiture fonctionne donc comme un double-placard qui protège à la fois le secret de leur relation et le secret de leur corruption.

---

<sup>1175</sup> SEDGWICK, *Epistémologie du Placard*, op. cit., p. 33.

<sup>1176</sup> « She's Dying », S02E02 ; « I Want You to Die », S02E07, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion respectivement le 1er octobre 2015 et le 5 novembre 2015.



78. Eve et Annalise se retrouvent dans une voiture pour discuter de leur liaison.

Dans l'épisode « She's Dying » (S02E02), leur discussion entremêle les détails de l'affaire à des considérations sur leur liaison amoureuse tandis que les deux femmes se souviennent de la dernière nuit qu'elles ont passée ensemble. La voiture, que l'on voit d'abord en plan d'ensemble depuis le parking, constitue un espace confidentiel dans lequel Annalise et Eve peuvent discuter de leur relation et se témoigner des signes d'affection qu'elles ne s'autorisent pas ailleurs. Dans cette série dramatique judiciaire qui dépeint les pratiques peu scrupuleuses d'une avocate et de ses étudiant.e.s, la voiture représente toujours un espace du secret : on s'y échange des informations confidentielles, on y cache les corps des victimes, on se retrouve dans des parkings souterrains pour donner des informations à la partie adverse... Le recours au décor de la voiture inscrit dès lors la relation d'Eve et Annalise dans le régime du secret propre au placard.

Le même procédé était déjà à l'œuvre dans la troisième saison du *teen drama 90210*, durant laquelle Teddy Montgomery prend conscience et accepte lentement son homosexualité. Il se confie à Ian (Kyle Riabko), un camarade de classe ouvertement gay, dans la voiture de celui-ci, en pleine nuit<sup>1177</sup> :

TEDDY : Look. I don't know what's going on with me. I'm just confused.

IAN : Yeah, I know you are. (*il rit*) Are you *newly confused*, or have you been confused for a while?

TEDDY : I guess it's been a while.

IAN : Hmm.

TEDDY : Everyone thinks I got kicked out of boarding school for having girls in my room. That's not what happened. I started having these feelings for my roommate. I thought it was just a one-time thing. And I thought if I could just get away, it wouldn't happen again. I mean, I couldn't be – like that.

IAN : Yeah.

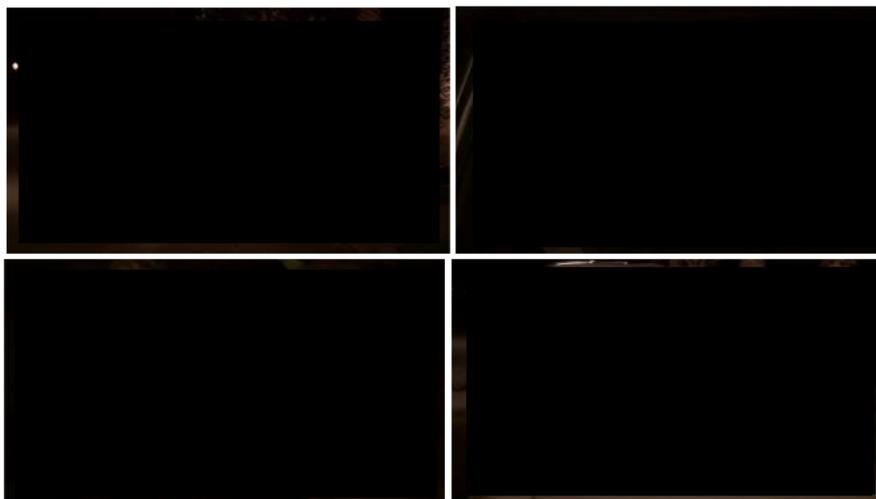
TEDDY : I thought it'd go away, but it didn't go away.

IAN : And it's not going to. (Teddy le regarde, soudainement gêné, et sort de la voiture)

TEDDY : Um... Thanks for the ride. (*il part*)

---

<sup>1177</sup> « They're Playing Her Song », S03E09, *90210*, The CW, première diffusion le 15 novembre 2010.



79. *Teddy avoue son homosexualité à demi-mots dans la voiture d'Ian.*

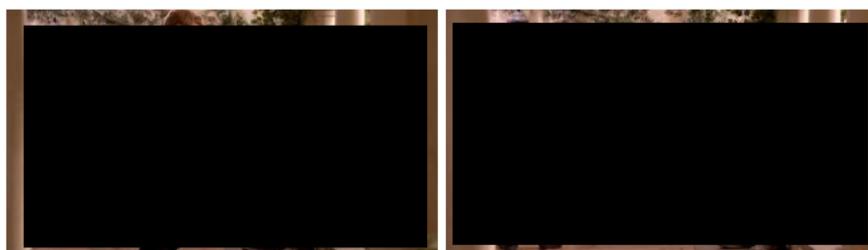
C'est la première fois depuis le début de la saison que Teddy met des mots sur son trouble et évoque la possibilité d'être gay. Il se remémore une histoire passée, cachée, avec un de ses anciens camarades, et admet avoir entretenu des sentiments à son égard. Néanmoins, il ne prononce jamais le mot « gay », préférant recourir à la paraphrase (« confused », « like that »), et quitte promptement la voiture de Ian après sa confession. Alors qu'il s'éloigne de la voiture, la musique extradiégétique accompagne sa marche. Il s'agit du morceau « Secrets », du groupe One Republic, qui opère la courte transition de quelques secondes à peine vers la dernière scène de l'épisode. Les paroles « alors je vais révéler tous mes secrets » (« so I'm gonna give all my secrets away ») accompagnent le générique de fin et semblent suggérer le début du cheminement de Teddy vers la révélation. Le début de l'épisode suivant contredit néanmoins cette intuition, puisque dans les trois premières minutes, Teddy retrouve Ian dans la cour du lycée, le lendemain matin, et dément sa confession de la veille<sup>1178</sup> :

TEDDY : No listen, I'm not what you think I am, okay? I'm just confused. I've been with a lot of girls. A lot of girls.

IAN : Okay.

TEDDY : And I'd appreciate it if you wouldn't say anything to anyone about anything.

IAN: Of course not.



80. *Teddy revient sur sa confession au lycée.*

<sup>1178</sup> « Best Lei'd Plans », S03E10, 90210, The CW, première diffusion le 29 novembre 2010.

Le terme « confused », qui avait été la veille compris par les deux hommes comme un euphémisme pour l'homosexualité de Teddy, est repris ici dans un sens contraire, pour nier la confession de la veille, par peur d'être trop exposé, sans doute, « give all my secrets away » suggérant une trop grande vulnérabilité. Alors qu'il s'était livré à Ian dans sa voiture, il lui intime ici de ne rien dire de leur discussion, et de ne pas le « out » sans prononcer le terme. La scène du lycée offre un vif contraste avec la première : la discussion entre les deux jeunes hommes a lieu en public, fait qu'on ne peut oublier puisque des élèves du lycée passent régulièrement dans le cadre à l'arrière-plan et rappellent le risque pour Teddy que son secret soit révélé. La lumière du jour vient s'opposer à l'opacité de la nuit : Teddy, qui n'en est qu'aux premiers moments de son chemin vers l'acceptation, n'est pas prêt à voir son secret éclater au grand jour. Outre l'espace de la voiture qui s'oppose à la vaste cour du lycée, le travail de la lumière permet de figurer la dichotomie « dedans » / « dehors » consubstantielle à la métaphore du placard<sup>1179</sup>. Dans le cas de Teddy, il s'agit de différencier l'espace de la confession – l'obscurité et l'exiguïté de la voiture n'est d'ailleurs pas sans évoquer le confessionnal – et le monde extérieur dans lequel il ne peut pas affirmer son homosexualité.

### I. 2. 2. Ombre / lumière

À l'obscurité du placard, qui évoque le mensonge et la tromperie, répond la lumière, étroitement associée à la notion de vérité et de savoir dans le monde occidental : on parle du siècle des Lumières, contre l'obscurantisme du Moyen-Âge, on « fait la lumière sur » pour révéler ce qui était resté caché, on « met en lumière » ce qui avait échappé à l'œil<sup>1180</sup>. Ainsi en l'absence de placard solide, matériel, ou d'un espace fonctionnant comme tel, les séries peuvent choisir de symboliser l'opposition dedans/dehors par l'opposition ombre/lumière : le coming out ouvre grand la porte du placard et laisse entrer la lumière – ou fait la lumière – sur l'identité enfin affirmée. On en voit par exemple une illustration dans le coming out de Tad Horvath à sa femme Loreen dans la série *Girls*<sup>1181</sup>. L'épisode s'ouvre sur une discussion entre les deux protagonistes alors qu'ils sortent d'une session de thérapie de couple. Tandis que Loreen se félicite du travail accompli et dit à quel point elle se sent libérée, la mise en scène contredit ses affirmations en enfermant les deux personnages dans de multiples cadres (chambranles de porte, couloir exigü, cadrage caméra) – qui ne sont pas sans évoquer les parois du placard. Alors que Loreen et Tad s'avancent vers la porte de sortie, ce dernier annonce nerveusement à sa femme qu'il doit lui parler de quelque chose. Mari et femme s'arrêtent sur le pas de la porte ouverte vers l'extérieur, sans en franchir le seuil. La lumière provient de l'extérieur, de sorte que les

---

<sup>1179</sup> FUSS, *Inside/Outside*, op. cit., p. 3.

<sup>1180</sup> JOYRICH, « Epistemology of the Console », dans DAVIS et NEEDHAM, *Queer TV*, chap. cit., pp. 15-46.

<sup>1181</sup> « Tad & Loreen & Avi & Shanaz », S04E08, *Girls*, HBO, première diffusion le 8 mars 2015.

personnages sont en partie plongés dans l'ombre. Tad apprend alors à sa femme qu'il est gay, et, tandis que celle-ci lui reproche de mentir, ils passent la porte pour se retrouver à l'extérieur, sur le porche de la maison. La luminosité contraste alors avec la pénombre sur laquelle l'épisode s'était ouvert : Ted a enfin passé la porte, il est sorti du placard. Le changement de la valeur de champ, qui passe d'un plan rapproché à un plan d'ensemble, accentue encore le contraste entre l'exiguïté du placard et l'étendue du monde extérieur. Il indique également la désunion de Tad et son épouse, et marque le contraste entre la proximité, l'intimité que partageait le couple jusque-là, et la distance que provoque l'annonce de Tad.



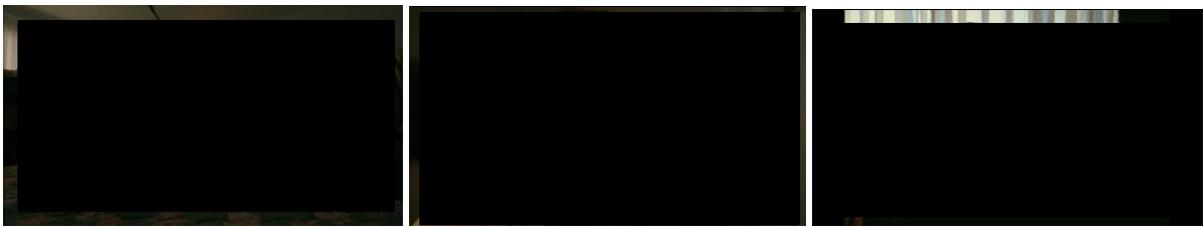
81. Tad Horvath annonce à sa femme qu'il pense être gay.

La dispute est ensuite filmée de l'intérieur et le contraste est accentué de sorte que, rendu particulièrement sombre, l'espace intérieur apparaît encore plus étriqué que les plans précédents nous l'avaient suggéré. Le plan, désaxé, semble suggérer une évolution temporelle suivant le sens de la lecture : à gauche l'avant, le placard, à droite, l'après rendu possible par la révélation. La fin de la scène scelle bel et bien la sortie du placard de Tad, qui, dos à la porte, ne semble pas prêt à y retourner, malgré la colère de sa femme.

On retrouve cette même dichotomie entre ombre et lumière, entre placard et monde extérieur, dans la deuxième saison de *American Crime Story* qui suit l'assassinat du créateur de mode Gianni Versace. Dans l'épisode « Don't Ask, Don't Tell », le coming out de Gianni Versace est mis en parallèle, grâce à un montage croisé, avec l'histoire de Jeff Trail, jeune officier de la marine sommé de cacher son homosexualité<sup>1182</sup>. Alors que Gianni s'apprête à annoncer son homosexualité à la presse, Jeff, lui, se rend sur le tournage d'un documentaire qui traite de l'homosexualité dans l'armée en 1995, alors que la doctrine *Don't Ask Don't Tell* est encore en vigueur.

<sup>1182</sup> « Don't Ask Don't Tell », S02E05, *American Crime Story*, FX, première diffusion le 14 février 2018.

À nouveau, le travail sur la lumière crée un contraste entre le placard dans lequel Jeff est contraint de rester et la lumière que Gianni Versace fait sur sa sexualité en acceptant de se dévoiler dans un entretien. Jeff s'installe dans une chambre de motel à peine éclairée, saturée par la présence des journalistes et des équipes techniques, qui évoque encore une fois l'espace du placard. Le plan suivant montre le visage de Jeff de profil, plongé dans l'obscurité, tandis qu'il s'exprime sur ses craintes d'être découvert. Enfin, un dernier plan le montre de face, en profond contrejour, de sorte que seule sa silhouette se détache dans la lumière de la fenêtre et le rend méconnaissable aux yeux du public, de manière à le protéger des répercussions de son aveu. Le contraste est d'autant plus marqué qu'un montage croisé nous montre au même moment Gianni Versace illuminé par les flashes de la photographe du magazine.



82. Jeff témoigne à visage couvert de son homosexualité dans l'armée.

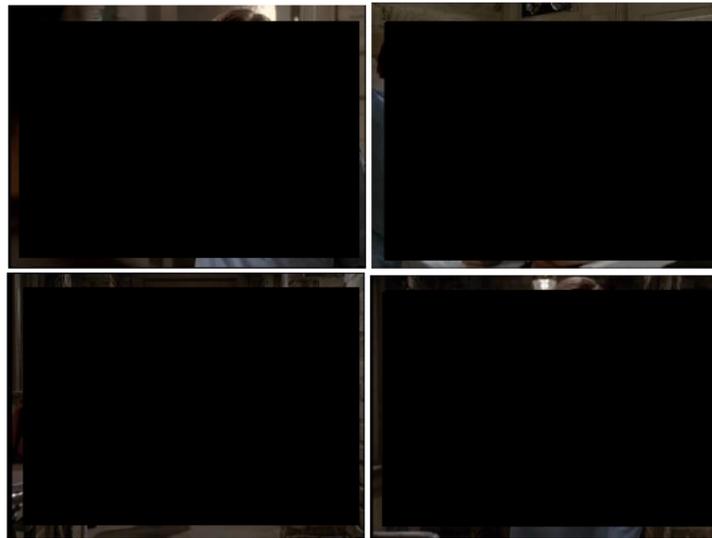


83. Gianni Versace se fait photographier pour le magazine dans lequel il fait son coming out public.

Ces mises en scène du coming out tendent alors à délimiter les espaces et à opérer une séparation stricte entre le placard – sombre, obscur – et le monde extérieur, aveuglant de lumière. Que le coming out soit mené à son terme, qu'il soit avorté, ou même effectué puis nié, on retrouve quasiment systématiquement cette opposition entre ombre et lumière et/ou entre intérieur et extérieur, lorsqu'il s'agit de représenter l'intrigue de coming out, et le placard.

La série *Six Feet Under*, diffusée en 2001 sur la chaîne HBO, utilise elle aussi la lumière pour symboliser le placard dans lequel est enfermé David, le cadet de la famille Fisher, qui cache son homosexualité à ses proches. La série complexifie néanmoins la logique obscurité/ignorance et lumière/savoir en donnant à voir la dialectique complexe qui caractérise l'épistémologie de la sexualité. À la moitié du premier épisode, alors que David se tient dans la chambre d'embaumement, éclairée par une lumière blanche blafarde, avec son frère Nate (Peter Krause) et son assistant Rico (Freddy Rodriguez), il reçoit

un appel et sort dans le couloir pour pouvoir répondre discrètement<sup>1183</sup>. Il passe alors d'un espace profusément éclairé (symbolisant la vérité – la lumière blanche fait ressortir toutes les aspérités et les détails, évoquant la lampe éblouissante de l'interrogatoire) à un espace d'ombres bleues et grises, tandis qu'une coupe révèle Keith (Mathew St. Patrick), son amant, à l'autre bout du téléphone<sup>1184</sup>. Invité.e.s par la caméra à se tenir avec lui dans cet espace qui symbolise le placard, nous, spectateur.rice.s, comprenons que David est gay.



84. David reçoit l'appel de Keith, son amant.

Lorsque David raccroche le téléphone, il pénètre à nouveau dans la chambre d'embaumement éclairée par une lumière crue, où Nate et Rico ont continué leur conversation sans prêter attention à son absence. Les deux hommes échangent un moment de complicité masculine hétéronormative<sup>1185</sup> alors que Nate vante la virilité (« stud ») de Rico lorsque ce dernier lui annonce que sa femme est enceinte :

RICO, montrant une photo de son fils à Nate : This is my best work.

NATE : Wait a minute, this kid was born last month!

RICO : He'll be four fucking months in April, can you believe it? Oh, uh, Vanessa's pregnant again.

NATE : Eeeh, you stud! (ils rient tous les deux)

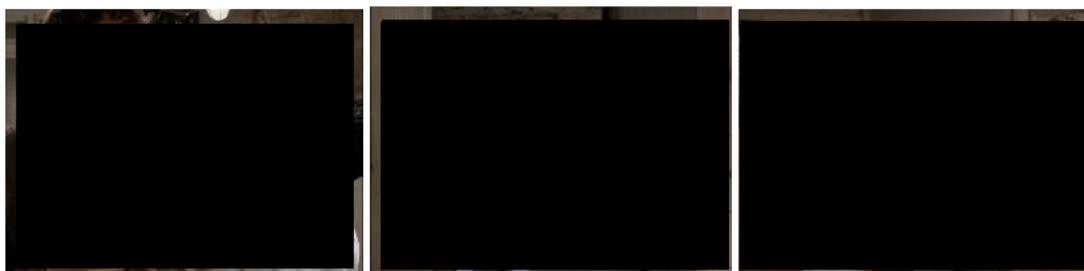
Alors que Nate et Rico se félicitent d'avoir réussi à procréer, leur dialogue rappelle, en vif contraste avec la scène précédente, la norme hétérosexuelle. David, lui, n'aura jamais l'occasion de prouver sa virilité en engendrant des enfants – du moins pas dans une relation hétérosexuelle telle que la vit Rico. L'exclusion de David de cette autocongratulation virile est soulignée par la mise en scène. Lorsqu'il pénètre à nouveau dans la pièce, les deux hommes lui tournent le dos. On le voit alors à l'arrière-plan,

<sup>1183</sup> « Pilot », S01E01, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 3 juin 2001.

<sup>1184</sup> Chambers analyse longuement cette scène dans le premier chapitre de *The Queer Politics of Television*. CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *chap. cit.*, pp. 37-39.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 38.

en retrait par rapport aux deux personnages qui se regardent l'un l'autre. David observe l'échange entre les deux hommes qui, plongés dans leur discussion, ne s'inquiètent pas ni ne s'enquière de sa conversation téléphonique : le secret de David est sauf, abrité dans l'ombre. L'éclairage symbolise alors l'imperméabilité des espaces : de manière paradoxale, ceux qui sont dans la lumière (Nate et Rico) sont aussi dans le noir, dans le sens où ils ignorent le secret de David. Inversement, alors que David rentre dans la lumière, son secret reste intact. La scène illustre ainsi la logique complexe de l'épistémologie du placard, telle que soulignée par Joyrich : en cherchant à faire la lumière sur les sexualités, on recrée toujours en retour des espaces d'ombre<sup>1186</sup>, qui complexifient la distinction binaire entre lumière et savoir d'une part, et ombre et ignorance de l'autre.



85. Nico et Nate vivent un moment de complicité masculine duquel David est exclu.

Il est intéressant que le placard prenne ici la forme d'un couloir, soulignant l'aspect transitoire, temporel et temporaire, d'un espace que l'on n'est censé habiter que quelque temps. En ce sens, il est à la fois « un lieu qui n'en est pas vraiment un, mais que l'on retrouve partout », selon la formule de Samuel Chambers : « the closet turns out to be both a non-place – in that you can never occupy it fully – and an every-place – in that you can never escape it completely<sup>1187</sup> ». Une fois retourné auprès de son frère et de son collègue, David est toujours au placard auprès de ses proches, tant dans ses relations familiales que professionnelles (le funérarium étant accolé à la maison, espace familial et espace professionnel se superposent presque totalement). Mais il n'y est pas entièrement, puisque nous, spectateur.rice.s, partageons désormais son secret.

Qu'il soit représenté de manière littérale ou de manière symbolique, on peut donc voir dans ces mises en scène la persistance du placard comme métaphore centrale de l'occultation d'une identité LGBTQ. Si comme on l'a vu dans le premier chapitre de cette thèse, le placard est un concept relativement récent, il semble s'être imposé durablement dans l'imaginaire collectif et dans les représentations, de sorte qu'il supplante les autres métaphores de la dissimulation (double vie, masque et mascarade).

<sup>1186</sup> JOYRICH, « Epistemology of the Console », *art. cit.*, p. 442.

<sup>1187</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *chap. cit.*, p. 40.

## II. Représenter l'expérience du placard

La représentation du placard pose un problème ontologique fondamental : par essence, l'expérience du placard est une expérience de la dissimulation. Toute tentative télévisuelle de donner corps à l'expérience de celui qui l'habite est violation d'un espace privé, auquel les spectateur.rice.s ne devraient pas avoir accès. Toute représentation du placard est donc toujours déjà paradoxale : en nous le donnant continuellement à voir, la télévision met en danger les parois de cet espace censé abriter des regards. Le paradoxe qui s'exprime dans cette représentation est celui même de l'épistémologie propre au placard. En réaffirmant d'un côté que le placard est un lieu de dissimulation, et en postulant de l'autre qu'il est accessible aux yeux extérieurs, la télévision pose la question centrale à l'articulation savoir/pouvoir chère à Foucault, reprise par Sedgwick dans son *Épistémologie du placard* : qui sait quoi sur la sexualité d'autrui ? De fait, qui détient le pouvoir, et qui est, au contraire, sous le joug d'un savoir/pouvoir extérieur ?

### II. 1. Traitement du coming out au long cours : liminalité du placard et injonctions contradictoires

Pour Chambers, *Six Feet Under* (2001) est la première série qui explore effectivement les tenants et aboutissants du placard, avec le personnage de David, tout au long de la première saison<sup>1188</sup>. Il consacre les deux premiers chapitres de son ouvrage *The Queer Politics of Television* à la série et montre comment la première saison, en particulier, permet d'illustrer les travaux fondateurs de Eve Kosofsky Sedgwick et de David Halperin, en dévoilant notamment le fonctionnement du placard et les mécanismes sur lesquels il repose. Au moyen de micro-lectures, il explique comment la série révèle en filigrane le rôle de l'hétéronormativité dans le maintien des parois du placard, la négociation des espaces dans lesquels on peut ou non être « out » ou la nécessité de toujours re-performer le coming out<sup>1189</sup>.

La série dans son ensemble interroge la liminalité des espaces : entre la vie et la mort notamment, mais aussi entre le réel et le rêve à travers ses nombreuses séquences fantasmées ou hallucinatoires. Elle est alors particulièrement à même de traiter du placard, et, au contraire de nombre de représentations qui reproduisent des oppositions binaires séculaires, elle le révèle lui aussi comme un espace liminal, aux frontières mal établies, toujours en négociation, changeantes. Les séquences hallucinatoires dévoilent le placard comme un espace polymorphe, à la fois espace de répression et

---

<sup>1188</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, op. cit., p. 24.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, chapitres « Telepistemology of the Closet », pp. 31-62 ; et « The Alterity of the Present », pp. 63-82.

espace de production. David est ainsi hanté, à des moments clés où il cherche justement à cacher son homosexualité, par des visions puissantes qui révèlent tantôt sa crainte d'être découvert, tantôt ses désirs profonds. Loin d'être anecdotiques, ces séquences rêvées nous donnent accès à la subjectivité du personnage et nous permettent de vivre à travers ses yeux l'expérience du placard : comme le souligne Sarah Hatchuel dans son ouvrage consacré aux rêves dans les séries télévisées, le rêve peut se faire le lieu de négociations idéologiques en jouant avec l'acceptable et l'inacceptable, la norme et l'anormal<sup>1190</sup> - et mettre en scène les désirs réprimés voir répréhensibles dans une société hétéronormée conservatrice. Dans le premier épisode déjà, David, habituellement calme, si ce n'est apathique, nous est montré en train de crier lors d'un service mortuaire<sup>1191</sup>. Une coupe nous ramène quelques secondes plus tôt et nous montre David en train de saluer les mêmes personnes qu'avant son cri soudain. Cette reprise indique que la séquence du cri était purement hallucinatoire : elle sert à représenter les émotions que David ne laisse pas voir et le construit comme un personnage secrètement torturé.



86. David crie son désespoir enfoui dans une séquence hallucinatoire.

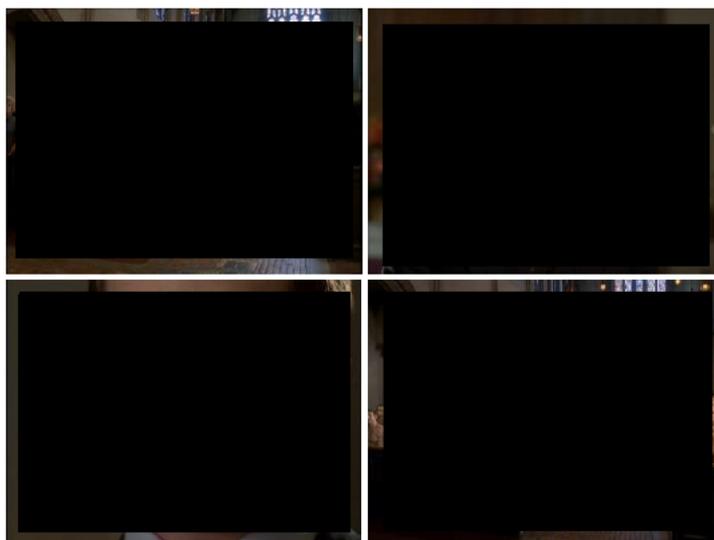
Dans l'épisode 5 de la première saison, David s'apprête à être nommé diacre de l'église Saint Bartholomew<sup>1192</sup>. Pendant la cérémonie, à laquelle assiste toute la congrégation, il ferme brièvement les yeux. Lorsqu'il les rouvre et jette un regard vers l'assemblée, il se retrouve face à un parterre d'hommes à demi-nus. L'hallucination à laquelle David est en proie dit à la fois le contrôle permanent de soi auquel exhorte le placard et la force créatrice du désir qu'il ne parvient jamais à étouffer. Le rêve symbolise alors le resurgissement de l'inconscient et de la pulsion (homo)sexuelle dans le lieu même et au moment même où l'injonction à les étouffer est la plus forte.

---

<sup>1190</sup> HATCHUEL, Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Pertuis : Rouge Profond, 2015, p. 72.

<sup>1191</sup> « Pilot », S01E01, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 3 juin 2001.

<sup>1192</sup> « An Open Book », S01E05, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 1er juillet 2001.



87. David en proie à une hallucination lors de la cérémonie qui le prononce diacre.

En donnant corps aux fantômes de David derrière les portes du placard, la série parvient habilement à rendre compte de la dialectique répression/production propre au placard. Elle montre alors la complexité du fonctionnement d'un espace qu'on a trop souvent voulu réduire à l'ordre du répressif. Dans *The Tolerance Trap*, Walters s'appuie sur Foucault et Butler pour rappeler la complexité du fonctionnement du placard, contre une vision trop hâtive qui le réduirait à un seul espace de répression :

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. (...) Thus, the closet has had not only the "negative" function of repression and hiding but also the more positive one of creating alternative worlds and "safe spaces" for the management and construction of sexual identities<sup>1193</sup>.

Pour David, l'espace du placard est un espace tantôt protecteur (il lui permet de devenir diacre de l'église), tantôt producteur (d'érotisme, de désir), tantôt répressif (de colère, de violence). La série n'est pas la seule à illustrer comment la répression des désirs, circonscrits au placard, engendre en retour une forme de violence. De nombreuses séries de notre corpus illustrent la violence que fait naître l'étouffement de désirs profonds, à différents degrés : ainsi dans *Scandal* (ABC, 2012-2018), l'homophobie internalisée du lieutenant Sully St James (Wes Brown), ainsi que son impossibilité à affirmer son homosexualité du fait de son statut, font de lui un opposant véhément aux droits LGBTQ<sup>1194</sup>, tandis que, de l'autre côté du spectre, *Mindhunter* voit dans l'homosexualité placardisée d'un de ses tueurs en série la source de ses pulsions homicides<sup>1195</sup>. Ces représentations ne sont pas novatrices, et pour cause : la figure de l'assassin homosexuel mû par une forme de frustration

<sup>1193</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 32.

<sup>1194</sup> « Sweet Baby », S01E01, *Scandal*, ABC, première diffusion le 5 avril 2012.

<sup>1195</sup> « Episode 4 », S02E04, *Mindhunter*, Netflix, première diffusion le 16 août 2019.

(homo)sexuelle remonte aux représentations alarmantes et menaçantes des années 1970<sup>1196</sup>, notamment dans les *procedurals*, qui voient ces *queers* sanguinaires apparaître et disparaître (et donc être neutralisés) au sein d'un même épisode. Ces représentations, souvent dénoncées pour les stéréotypes qu'elles relaient, m'intéressent néanmoins en ce qu'elles révèlent le placard comme davantage qu'un lieu de dissimulation, et mettent en exergue la force productive qui découle de la répression de désirs profonds.

Si Chambers se concentre sur *Six Feet Under*, et, tout comme Walters<sup>1197</sup>, semble considérer la série comme une exception à la règle dans le paysage télévisuel<sup>1198</sup>, on pourrait en réalité mentionner plusieurs séries dramatiques contemporaines qui proposent elles aussi une réflexion au long cours sur l'espace du placard, sur le fonctionnement de cet espace singulier ou sur les raisons politiques, psychologiques ou sociales qui poussent un.e protagoniste à y rester.

En 2000-2001 déjà, la série *ER* développe un arc de coming out sur plus de deux saisons (principalement S7 et S8) pour le personnage de Kerry Weaver, chirurgienne ambitieuse de l'hôpital de Cook County à Chicago. Kerry découvre son homosexualité en entamant une liaison avec une collègue psychiatre ouvertement lesbienne, Kim Legaspi (Elizabeth Mitchell), mais refuse de dévoiler leur idylle au grand jour. Comme le souligne Anne Crémieux<sup>1199</sup>, la série parvient habilement à créer l'attente du coming out du Dr. Weaver, tout en justifiant qu'elle ne le fasse pas : lors de la saison 7, sa compagne, Kim, est accusée de harcèlement sexuel par une ancienne patiente, accusation infondée mais dont profite le chef de service homophobe, le Dr. Romano (Paul McCrane), pour la licencier. Seule l'intervention de Kerry en sa faveur – et donc le dévoilement de leur relation amoureuse – peut sauver le poste de Kim. Pourtant, face à un chef de service homophobe, le coming out de Kerry la met en danger, elle aussi, de perdre son emploi. Devant l'urgence de la situation, elle sort brièvement du placard pour poser un ultimatum à Romano<sup>1200</sup> :

KERRY : If she goes, I go.

ROMANO : What?

KERRY : You heard me.

ROMANO : Are you giving me an ultimatum? Cause it sounds like an-

KERRY : I swear to God, Robert. I will walk out if you don't back off.

ROMANO : I do not respond well to ultimatums! You had better choose your battles very carefully! You're the Chief of Emergency Medicine, not the county's lesbian advocate.

---

<sup>1196</sup> CAPSUTO, *Alternate Channels*, op. cit., p. 20-21.

<sup>1197</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 37.

<sup>1198</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, op. cit., p. 24.

<sup>1199</sup> CRÉMIEUX, Anne, *Now You See Her*, op. cit., p. 186.

<sup>1200</sup> « Rampage », S07E22, *ER*, NBC, première diffusion le 17 mai 2001.

KERRY : That's where you're wrong, Robert. Because I am both. I am the Chief of Emergency Medicine, and I am a lesbian. And if you pursue this matter, I will take it to the County Board of Supervisors, the ACLU, the press, and anyone else who will listen! So I suggest you choose your battles very carefully!

Cette occurrence est la première déclaration, de la part de Kerry, de son homosexualité. Dans cette scène, Kerry affirme la conjugaison possible d'identités qu'elle avait précédemment jugées incompatibles : celle de lesbienne, et celle de haut-gradée au sein de l'hôpital (dans un épisode précédent, Kerry répondait à Kim qui la pressait de faire son coming out : « How many openly gay women do you know in hospital administrative positions? None. It doesn't happen<sup>1201</sup> »). Son coming out lui permet d'appuyer son opposition à Romano : c'est de sa position de lesbienne qu'elle parle et c'est cette position qui légitime la bataille légale qu'elle se dit prête à engager – en sollicitant notamment l'*American Civil Liberties Union* (ACLU), célèbre organisation de défense des droits constitutionnels et des droits des minorités aux États-Unis<sup>1202</sup>. La chirurgienne obtient gain de cause (la série souligne ici la force politique du coming out) mais au début de la saison suivante, elle est à nouveau dans le placard, comme en témoigne son inquiétude paranoïaque que Romano ait révélé son secret à ses collègues<sup>1203</sup>. Il faudra finalement un baiser forcé de sa nouvelle compagne, Sandy Lopez (Lisa Vidal), pour que le secret de Kerry soit connu de tous<sup>1204</sup>. La série n'a de cesse de recréer des placards dont Kerry doit pousser les portes néanmoins, puisque dans la onzième saison, la réapparition de la mère biologique la force à nouveau à faire son coming out et à se confronter à l'homophobie qui accompagne la révélation de son homosexualité<sup>1205</sup>.

En 2004, *The L Word* s'intéresse à un groupe de lesbiennes de Los Angeles. Si l'ancrage dans un contexte homosocial signifie que les personnages sont pour la plupart ouvertement lesbiennes, Dana, tennismen professionnelle, fait exception à la règle : ses ami.e.s savent toutes qu'elle est lesbienne, mais la jeune femme cache son homosexualité à la fois à ses parents, de fervents conservateurs républicains, et à son entourage professionnel, par peur de mettre sa carrière en péril. Dana est donc à la fois hors du placard (avec ses amies, dans ses relations amoureuses, plus largement dans la communauté lesbienne de West Hollywood, et de manière extradiégétique auprès des spectateur.ice.s) et au placard (avec sa famille, professionnellement, publiquement), et navigue entre ces deux espaces durant toute la première saison, au terme de laquelle elle finira par faire à la fois son coming out public et son coming out à ses parents.

---

<sup>1201</sup> « Survival of the Fittest », S07E17, *ER*, NBC, première diffusion le 29 mars 2001.

<sup>1202</sup> <https://www.aclu.org/>, consulté le 4 juin 2021.

<sup>1203</sup> « Four Corners », S08E01, *ER*, NBC, première diffusion le 27 septembre 2001.

<sup>1204</sup> « A River in Egypt », S08E12, *ER*, NBC, première diffusion le 17 janvier 2002.

<sup>1205</sup> « Just As I Am », S11E14, *ER*, NBC, première diffusion le 10 février 2005.

Plus récemment, la série *Transparent* (2014) consacre toute sa première saison aux tentatives plus ou moins fructueuses de Maura d'annoncer sa transidentité à ses trois enfants, à son ex-femme, à ses anciens amis ou à des connaissances lointaines. Après un premier coming out à sa fille aînée, Maura souligne ironiquement à son groupe de soutien que le coming out est un processus dont la nécessité est sans cesse reproduite : « It was so tragically impromptu, but there you have it. I mean, it's it's it's done, and, um, we have one down, and we have two to go. And then, of course, the rest of North America<sup>1206</sup> ». Ces représentations sur le long cours complexifient la représentation à la fois de la temporalité et de la spatialité du placard : elles montrent que les incursions hors du placard sont tout sauf définitives, uniques et irrévocables d'une part, et qu'il subsiste toujours d'autre part des espaces dans lesquels un individu peut continuer, malgré lui ou à dessein, d'être au placard<sup>1207</sup>. Le groupe de soutien de Maura, constitué de personnes transgenres échangeant autour de problématiques communes, constitue une « hétérotopie<sup>1208</sup> », un « espace autre » qui ne répond pas aux normes dominantes (ici la norme cishétérosexuelle) et dans lequel le personnage placardisé par ailleurs peut vivre librement.

En offrant un traitement au long cours des intrigues de coming out, les séries énoncées précédemment révèlent la multiplicité des injonctions souvent contradictoires (sortir du placard, y rester voire y retourner) qui pèsent sur les personnes LGBTQ. Dans le cas de Dana, c'est avant tout la contrainte économique qui l'oblige à cacher son homosexualité, comme l'illustre une scène du cinquième épisode. Lors d'un entraînement à portes fermées, la petite-amie de Dana, Lara, rejoint la tenniswoman sur le court (espace professionnel, mais à l'abri des regards extérieurs) où les deux femmes s'embrassent longuement. Le manager de Dana, dans la confidence, les interrompt brusquement pour informer Dana qu'un dîner aura lieu avec son sponsor, Subaru, le soir même<sup>1209</sup>. Après que Lara est partie en promettant à Dana de la voir le soir même au dîner, son manager corrige<sup>1210</sup> :

MANAGER : She's cute, she's really cute... (*puis sur un ton péremptoire*) So, about tonight, I think you should bring Harrison. He's your double's partner, it's what people wanna see. Dana? Dana?  
DANA : I...  
MANAGER : You wanna call him? Or should I?

---

<sup>1206</sup> « The Letting Go », S01E02, *Transparent*, Amazon Prime Video, première diffusion le 13 février 2014.

<sup>1207</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 68 ; HALPERIN, *Saint-Foucault*, op. cit., p. 34.

<sup>1208</sup> FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, consulté le 21 février 2022. URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>.

<sup>1209</sup> « Lawfully », S01E05, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 15 février 2004.

<sup>1210</sup> Le terme peut ici s'entendre dans son sens premier (« précise sa pensée ») mais aussi au sens foucauldien de « surveiller et punir », que l'on traduit en anglais par « to discipline » et qui s'applique évidemment aux désirs « transgressifs ». FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, op. cit.



88. Le Manager de Dana lui demande de se rendre sans sa petite-amie au dîner Subaru.

À une scène d'effusion sentimentale succède donc une scène de rappel à la norme hétérosexuelle dans laquelle le manager intime à Dana de retourner dans le placard en lui suggérant de se rendre au dîner avec son partenaire Harrison (Landy Canon) dont on découvrira dans une scène ultérieure qu'il est lui-même gay, les deux joueurs se servant réciproquement de couverture aux yeux du public. Le maintien des parois du placard d'Harrison dépend donc de la bonne performance de l'hétérosexualité de Dana, et inversement : le refus de l'un.e des deux *beard*<sup>1211</sup> mettant potentiellement en danger le secret de l'autre. La position du manager dans le champ, qui le montre entre les deux femmes, à la limite de l'interposition, symbolise l'impératif de silence auquel est soumise Dana. Parce qu'il occupe le centre du plan, le manager occupe une position d'autorité et relègue Dana et Lara dans les marges. L'incursion du téléphone dans le contre-champ qui montre Dana matérialise la mainmise du manager sur la vie personnelle de la joueuse.

Deux épisodes plus tard, alors que Dana s'apprête à signer un contrat publicitaire avec Subaru, son manager évoque une « clause de mode de vie » (« a Lifestyle Clause »), euphémisme qui désigne communément l'homosexualité. Il lui intime, à nouveau, de continuer à feindre l'hétérosexualité<sup>1212</sup> :

MANAGER : That reminds me of one thing, actually. Um usually in a contract like this, there's, uh something called a Lifestyle Clause, in which you as the spokesperson are expected to, uh, reflect the company's image, y'know in all aspects of your life. It can be stupid things like no public drunkenness or, uh, I don't know no Satan worshipping. This is the deal. Once you sign this thing Subaru owns your ass. You've gotta play by their rules. (...) Oh, lighten up, Fairbanks, c'mon. You can be a lez when you retire but right now, you're an ass-kicking but dick-lovin' athlete. Who's getting a fat paycheck. All you gotta do is smile pretty for the camera. Capisce?

<sup>1211</sup> En anglais, on qualifie de « beard » le ou la partenaire qui permet de feindre l'hétérosexualité aux yeux du monde extérieur. C'est donc l'un des outils du maintien des portes du placard.

<sup>1212</sup> « L'ennui », S01E07, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 29 février 2004.

Si la scène revêt des aspects comiques – notamment parce que le manager semble mettre sur le même plan ébriété sur la voie publique, satanisme et lesbianisme – elle souligne la contrainte économique qui pèse sur Dana, dépendante de sponsors et publicitaires dont les valeurs, on le comprend, n’incluent pas la tolérance sur l’homosexualité. La tirade rappelle l’homophobie du milieu entier à travers le vocabulaire d’un manager visiblement misogyne et lesbophobe, tandis que son insistance crasse sur une sexualité phallogcentrée (« dick-lovin’ ») dit en creux l’hypocrisie du milieu, là où les publicitaires prétextent souvent refuser d’être associés à des personnalités LGBTQ par crainte d’une trop grande sexualisation. Selon le manager, Dana est contrainte d’accepter, en s’associant avec Subaru, non seulement une forme de contractualisation du placard, mais une forme d’esclavage (« owns your ass ») et de pacte faustien, puisqu’elle se « vend » ainsi.

De ces multiples contraintes (économiques, sociales) qui pèsent sur Dana, découle une internalisation de l’homophobie et de l’injonction à se cacher. Dès le premier épisode, Dana reproche ainsi à Shane (Kate Moennig) son accoutrement et son attitude qui la marquent trop ostensiblement comme lesbienne, et lui font craindre d’être reconnue elle aussi comme telle par association<sup>1213</sup> :

DANA : You know, do you have to dress like that all the time?

SHANE : Like what?

DANA : Well, I wouldn’t be seen out with you. Everything about the way you’re dressed screams dyke.

ALICE : God, Dana.

SHANE : Sorry, man.

DANA : What? Look, if I’m outed, I’m screwed, Alice. (*Alice fait semblant de s’endormir et de ronfler*) Sponsors aren’t exactly clamouring to have stuff repped by lezzy tennis players.

Dans cet échange, Dana rappelle l’injonction au silence qui pèse sur elle et la contraint à se cacher. À la réaction d’Alice, qui fait mine de s’endormir, on comprend que cette discussion, loin d’être la première, n’est qu’une énième itération d’un discours déjà trop entendu. Au-delà de la contrainte professionnelle et économique (« Sponsors aren’t exactly clamouring to have stuff repped by lezzy tennis players »), l’échange révèle une forme d’homophobie internalisée par Dana. Les termes péjoratifs qu’elle utilise (« dyke », « lezzy »), bien que réappropriés par la communauté *queer*<sup>1214</sup>, semblent ici plutôt marquer l’injure et une forme de dégoût. L’énoncé « I’m screwed », entendu dans le sens sexuel, trahit les rapports de force et de domination (capitaliste, machiste, hétérosexuelle) autour de sa sexualité.

---

<sup>1213</sup> « Pilot », S01E01, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 18 janvier 2004.

<sup>1214</sup> BUTLER, Judith, « Changer de sujet : la resignification radicale », in *Humain, Inhumain. Le travail critique des normes* (traduit par Christine Vivier et Jérôme Vidal). Paris : Éditions Amsterdam, 2005, p. 136 ; BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York : Routledge, 1997.

En 2001 déjà, *ER* combine elle aussi contrainte professionnelle et homophobie internalisée dans l'arc narratif autour de Kerry. Alors que Kim, puis Sandy, sa nouvelle petite-amie, l'exhortent à faire son coming out, elle défend corps et âme la séparation de sa vie privée et sa vie professionnelle. Si cette volonté de séparer ces deux sphères est justifiée dans la diégèse par le risque réel pour Kerry de perdre son emploi, elle relève aussi en partie de discours homophobes rebattus : on accepte l'homosexualité pourvu qu'on ne la voie pas, à condition qu'elle soit contenue dans la sphère privée. En adoptant cette rhétorique homophobe, Kerry se fait, à plusieurs reprises, le relai inconscient de discours qu'elle a visiblement intégrés et adoptés. Dans la saison 7 déjà, lors d'un dîner avec les amies lesbiennes de Kim, Kerry se montre très mal à l'aise face aux plaisanteries et poncifs relatés par le groupe. Elle quitte la table soudainement, et se fait rattraper par Kim dans la rue. Lorsque la psychiatre l'interroge, elle répond froidement : « This isn't me. I mean, my experience, the... the jokes, your friends. I'm... I care about you. I- I'm not interested in adopting a lifestyle<sup>1215</sup> ». Le recours au terme « lifestyle », dont on a déjà évoqué le sous-texte homophobe, met à distance l'identité lesbienne et toute idée d'appartenance à une culture lesbienne qui fonde la communauté sur laquelle se base, potentiellement, un activisme politique<sup>1216</sup>. L'homosexualité de Kerry semble être entièrement secondaire à son identité, ce qui lui permet de se conformer aux attentes homophobes lui intimant de vivre son lesbianisme en privé uniquement. Cette posture lui coûtera néanmoins l'amour de Kim, et manque de lui faire perdre Sandy, sa petite-amie suivante. En refusant à Kerry la possibilité d'une histoire d'amour viable et épanouie derrière les portes du placard, la série met en défaut l'homophobie que le Dr. Weaver a internalisée. Lors de la saison suivante, après que Sandy l'a embrassée sans la prévenir sur son lieu de travail, Kerry, furieuse, se rend à la caserne où la jeune femme travaille<sup>1217</sup> :

KERRY : You know what? It's my employees, my colleagues, my workplace. I choose to keep my private life to myself.

SANDY : You can't separate who you are from what you do.

KERRY : That is not your decision to make.

SANDY : I stand up and face it every day. You want the life without hardship. You don't get one without the other. Not with me anyway.

KERRY : So you did this out of spite to teach me some kind of lesson?

SANDY : I did you a huge favor. You just don't know it yet.

Sandy, en tant que pompière, est bien au fait de l'homophobie endémique qui subsiste dans certains milieux professionnels – parce qu'elle travaille dans un milieu majoritairement masculin, elle en est certainement plus consciente et victime que Kerry. Face au discours de Kerry, qui relaie un argumentaire homophobe, Sandy adopte un discours plus politique en affirmant que sortir du placard

<sup>1215</sup> « A Walk in the Woods », S07E14, *ER*, NBC, première diffusion le 15 février 2001.

<sup>1216</sup> WIEVIORKA, Michel, « Préface », dans MARCHE, *La militance LGBT aux États-Unis, op. cit.*, p. 7.

<sup>1217</sup> « A River in Egypt », S08E12, *ER*, NBC, première diffusion le 17 janvier 2002.

(et en affronter les conséquences) est indissociable de l'expérience LGBTQ. Elle vient donc mettre en défaut la position modérée voire rétrograde défendue par Kerry depuis la saison précédente. La série lui donne finalement raison lorsque Kerry concède, quelques épisodes plus tard, que le geste de Sandy lui a été libérateur.

Parmi les séries qui donnent à voir le coming out au long cours, on peut également citer *Masters of Sex*, qui travaille durant plusieurs saisons le secret de l'homosexualité de Barton Scully, le doyen de la faculté de médecine de Washington University, à St. Louis, dans le Missouri. L'ancrage de la série à la fois dans les années 1950 et l'Amérique rurale légitime les très fortes réticences de Barton à avouer son homosexualité. Les mêmes contraintes professionnelles pèsent sur Barton que sur Kelly dans *ER*, et la peur de perdre son emploi l'enjoint au silence. Ces contraintes professionnelles se doublent de contraintes sociétales lourdes, à une époque où l'homosexualité est encore taboue : dans l'épisode 7 de la première saison, Barton subit par exemple une attaque homophobe de la part de trois hommes qui le poignent alors qu'il attend un amant dans une voiture<sup>1218</sup>. Barton, homme d'âge mûr, a lui-même intégré les stéréotypes associés à l'homosexualité. Lors de la troisième saison, il rencontre Jonathan, son nouvel assistant, avec qui il entame une liaison amoureuse à couvert. Après avoir rencontré les amis du jeune homme, Barton y réfère par la périphrase méprisante « your fancy friends », le terme jouant sur l'effémination perçue des homosexuels. Jonathan rétorque<sup>1219</sup> :

JONATHAN : My *fancy friends* are homosexuals, just like you.

BARTON : I am nothing like them.

En refusant d'être associé au groupe des « folles », Barton trahit sa propre homophobie internalisée, héritière de discours prescripteurs sur la masculinité hégémonique : il reproche aux amis de Jonathan de ne pas être de vrais hommes et les met à distance, refusant de fait qu'il puisse appartenir à cette même communauté. Au contraire, il fait de sa sexualité une affaire individuelle – et de son oppression de même, discours qu'interroge la série de manière à la fois générationnelle et genrée, en mettant en regard l'homosexualité de Barton, homme d'âge mûr, avec à la fois celle du jeune Jonathan (Rob Benedict), et celle de Betty (personnage lesbien), qui appellent tous deux à une forme de communauté et d'entraide entre personnes homosexuelles.

Chacune de ces séries (*Six Feet Under*, *The L Word*, *ER*, *Transparent*, *Masters of Sex*), en représentant l'expérience du placard et les différents positionnements que ses habitants adoptent, permet d'introduire du trouble dans la manière de conceptualiser les identités : puisque le placard se révèle être un espace liminal qui réprime autant qu'il produit – un espace contradictoire, soumis à des injonctions protéiformes et paradoxales, il s'oppose à la lisibilité et à la fixité des identités et

---

<sup>1218</sup> « All Together Now », S01E07, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 10 novembre 2013.

<sup>1219</sup> « Through a Glass, Darkly », S03E10, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 13 septembre 2015.

questionne la séparation nette entre *in* et *out*. Si l'on s'est focalisé dans cette première sous-partie sur des intrigues développées sur le temps long, il semble important de souligner que même lorsque le placard est représenté de manière furtive, il peut engendrer des contradictions qui révèlent la complexité de son fonctionnement : les signes qui doivent aider à percer à jour celui qui l'habite apparaissent à la fois absolument lisibles et illisibles, fiables et trompeurs, tandis que le placard est montré comme à la fois absolument fondamental et irreprésentable.

## II. 2. *Épistémologie du placard télévisuel : relations de savoir/pouvoir.*

Si le placard offre potentiellement à celui qui l'habite la possibilité d'échapper à la volonté de savoir, ses représentations télévisuelles le révèlent néanmoins souvent comme potentiellement toujours susceptible d'attaques et d'assauts du monde extérieur qui n'hésite pas à espionner par le trou de la serrure, écouter à la porte, voire même l'ouvrir grand pour exposer le secret de celui qui l'habite. Ces mises en scènes mettent alors en lumière l'une des caractéristiques fondamentales du placard, mise en évidence par les théoricien.ne.s *queer* des années 1990<sup>1220</sup> : loin d'être étanche, il est poreux. C'est ce qui en fait le lieu de luttes épistémologiques entre le personnage LGBTQ et son public. Si la sitcom, par souci de conserver un ton léger, est peu encline à mettre en scène l'aspect perméable du placard, les séries dramatiques, elles, s'emparent plus volontiers du sujet et disséminent, dans la mise en scène, des indices de la porosité de cet espace et des assauts qu'il subit. Elles complexifient alors les oppositions précédemment établies, tandis que se brouillent les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le secret et la révélation, le privé et le public, etc.

### II. 2. 1. Un espace sous haute surveillance

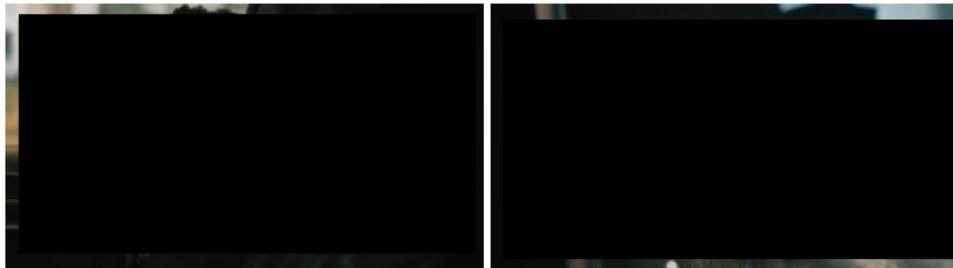
Le décor de la voiture est un des exemples les plus flagrants de cette porosité des espaces : comme on l'a souligné plus haut, l'étroitesse de l'habitacle de la voiture et la relative intimité qu'il offre en font un symbole de choix pour représenter le placard. Si ces mises en scène semblent à première vue établir des limites claires entre dedans et dehors, entre le placard et le monde extérieur, les nombreuses surfaces vitrées rappellent constamment le risque d'y être surpris, et trahissent donc l'impossibilité d'habiter vraiment le placard. David Halperin, à la suite de Sedgwick, explicite la contradiction propre au placard en ces termes :

---

<sup>1220</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*, FUSS, *Inside/Outside*, *op. cit.*, HALPERIN, *Saint Foucault*, *op. cit.*

You can't be in it, and you can't be out of it. You can't be in it because – so long as you *are* in the closet – you can never be certain of the extent to which you have actually succeeded in keeping your homosexuality secret<sup>1221</sup> (...)

Dans l'épisode de *How To Get Away with Murder* mentionné plus haut, le dialogue entre Annalise Keating et Eve s'ouvre d'ailleurs sur une référence à la possibilité d'être surprises, alors qu'Eve évoque une rencontre clandestine compromise par un professeur vingt ans plus tôt (« this reminds me of that time in the library parking lot when professor Carson walked by<sup>1222</sup> »). L'habitacle de la voiture est souvent utilisé comme décor pour des discussions où l'on intime de ne pas dire : ainsi dans *This Is Us* (NBC, 2016-), la jeune Tess (Eris Baker) s'inquiète-t-elle dans la voiture de sa grand-mère que celle-ci répète à ses parents qu'elle pense être lesbienne<sup>1223</sup>. Celle-ci lui garantit son silence. Pourtant, le danger que le secret des protagonistes soit ébruité pèse toujours, comme le soulignent les fenêtres par lesquelles on les observe : le placard n'est pas strictement opaque. La caméra, pourtant placée à l'extérieur, comme le rappelle la présence dans le cadre des vitres et des pourtours de celles-ci, capte les aveux de la jeune fille.



89. Tess demande à sa grand-mère de ne pas ébruiter son secret.

Outre les scènes se déroulant dans des voitures, de nombreuses mises en scène révèlent la transparence de l'espace du placard aux yeux et oreilles extérieurs. Ainsi lorsqu'Eve et Annalise se revoient pour la première fois, Annalise s'enferme frénétiquement dans son bureau avec son ancienne amante. La discussion, qui s'était engagée sur le secret d'une affaire judiciaire, glisse progressivement vers une conversation sur la liaison que les deux femmes avaient jadis entretenue. Malgré les précautions d'Annalise, ses étudiant.e.s et collaborateur.rice.s, avides d'entendre leur conversation<sup>1224</sup>, s'empressent de venir se coller à la porte, en partie constituée d'une vitre opaque.

---

<sup>1221</sup> HALPERIN, *Saint Foucault*, op. cit., p. 34.

<sup>1222</sup> « She's Dying », S02E02, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 1er octobre 2015.

<sup>1223</sup> « The Beginning is the End is the Beginning », S03E09, *This Is Us*, NBC, première diffusion le 27 novembre 2018.

<sup>1224</sup> « It's Time to Move On », S02E01, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 24 septembre 2015.



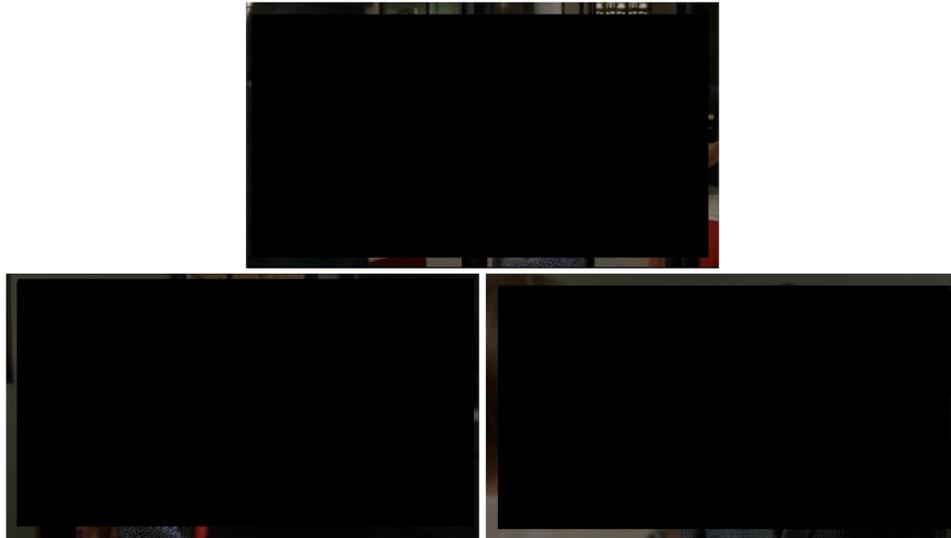
90. Annalise Keating s'enferme avec Eve dans son bureau. Ses collaborateurs espionnent à la porte.

La localisation du bureau d'Annalise, situé dans sa propre maison, dit bien l'enchevêtrement complexe de sa vie intime et de sa vie professionnelle. Dans cette scène, le professionnel se lie au personnel tandis qu'Annalise tente de faire taire Eve en même temps qu'elle ferme derrière elle les multiples portes d'entrées de la pièce. Pourtant, à l'extérieur, les étudiant.e.s parviennent à capter des bribes de conversations et spéculent à loisir sur la nature de la relation qui unit les deux femmes et sur le motif de la venue d'Eve : le placard n'est pas étanche.

Dans *Masters of Sex*, lorsque Betty et Barton discutent de la vie amoureuse de ce dernier, secrètement gay, ils s'isolent dans son bureau, en théorie à l'abri des regards et oreilles indiscrets. Néanmoins, la pièce est en partie vitrée et rappelle la possibilité pour Barton d'être surpris à tout moment, d'autant qu'on entend, en fond sonore de leur échange, les éclats de voix des autres personnes qui s'affairent dans les bureaux alentour<sup>1225</sup>. La discussion entre Barton et Betty fait écho aux multiples scènes dans lesquelles les docteurs Masters et Johnson observent leurs patients – qui consultent pour des problèmes ayant trait à la sexualité – à travers des vitres teintées, et souligne par une mise en abyme la dimension scopique au cœur du dispositif cinématographique. Ici, c'est Betty et *a fortiori* Barton, les deux personnages LGBTQ de la série, qui sont sous le microscope, tandis que nous, spectateur.rice.s – mais potentiellement aussi les autres occupants des bureaux – les observons.

---

<sup>1225</sup> « Full Ten Count », S03E12, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 20 septembre 2015.



91. Betty et Barton discutent du petit-ami de Barton dans son bureau.

Ces nombreuses images de parois vitrées évoquent alors le dispositif du panoptique théorisé par Foucault et révèlent le placard comme un espace soumis à la surveillance d'un public à la fois intra et extradiégétique. Dans *Surveiller et Punir* (1975), Michel Foucault utilise le panoptique, modèle d'architecture carcérale établi au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour montrer comment s'exerce le contrôle de la société sur les individus. De forme circulaire, composée de cellules disposées autour d'une tour centrale qui sert de poste d'observation, la structure panoptique permet au gardien de la prison de surveiller les prisonniers sans que ceux-ci ne puissent jamais savoir s'ils sont ou non observés. Ce dispositif particulier induit pour ceux qui sont enfermés une sensation de surveillance permanente, et de fait, un « fonctionnement automatique du pouvoir<sup>1226</sup> » : dès lors que les sujets se sentent susceptibles d'être surpris à tout moment, ils régulent eux-mêmes leurs comportements et leurs attitudes. Étendue à l'échelle de la société, la métaphore du panoptique permet de rendre compte des mécanismes par lesquels les institutions récoltent du savoir, et donc du pouvoir, sur les individus ; ces derniers en retour internalisent ce contrôle, se sachant en permanence susceptibles d'être surveillés.

Pour Foucault, le dispositif panoptique inverse les propriétés classiques du cachot, à savoir « enfermer, priver de lumière et cacher<sup>1227</sup> » pour n'en conserver que la première. Si l'on transpose ces considérations à la sexualité, on peut dire que la télévision, dans ses représentations du placard<sup>1228</sup> comme panoptique, contribue à circonscrire (plutôt que proprement enfermer), à faire la lumière sur les sexualités des uns et des autres et à les révéler, de manière à les isoler et les démarquer. Le dispositif panoptique de surveillance, appliqué à la sexualité, rejoint alors l'hypothèse de Foucault : il avançait déjà en effet, dans *Histoire de la Sexualité*, que l'explosion des discours sur la sexualité qui

---

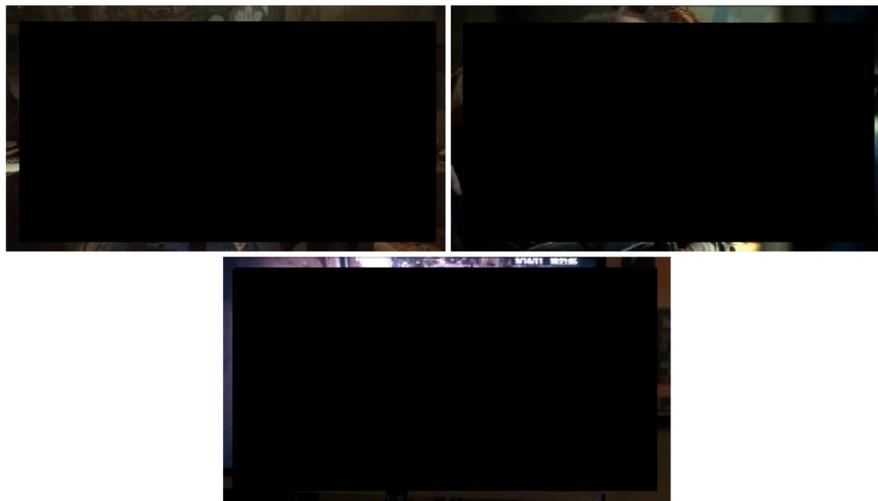
<sup>1226</sup> FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 202.

<sup>1227</sup> *Ibid.*

<sup>1228</sup> Un terme qui désigne d'ailleurs la prison, en français argotique.

caractérise la période moderne et contemporaine répondait à une « volonté de savoir » de la part d'institutions chargées de discipliner les identités et sexualités hors-normes<sup>1229</sup>.

Le placard télévisuel ne peut jamais, évidemment, avoir pour parois quatre murs opaques, sans quoi nous, spectateur.ice.s, ne pourrions y avoir accès. En réalité, puisque le quatrième mur est un mur symbolique, lui-même matérialisé par un espace vitré (l'écran du téléviseur ou de l'ordinateur, l'objectif vitré de la caméra), l'intégrité du placard est toujours déjà compromise par le seul acte de la représentation. Elle est ainsi remise en cause par l'exposition constante aux regards. Au regard omniscient des spectateur.rice.s s'ajoutent également les regards des autres personnages, qui soumettent ceux que l'on suspecte ou que l'on sait gays à une forme de surveillance permanente. On peut en trouver un exemple dans le pilote de la série judiciaire *Scandal*, dans lequel un jeune vétéran conservateur et ouvertement homophobe, Sully, se voit accusé d'un meurtre passionnel qu'il n'a pas commis<sup>1230</sup>. Pour chercher à le disculper, l'avocate Olivia Pope (Kerry Washington) et son équipe visionnent des cassettes de surveillance qui pourraient lui fournir un alibi. Ils y découvrent alors un secret qui nous est initialement inaccessible. Dans une scène ultérieure, on découvre enfin le secret que contient la cassette visionnée : Sully est gay.



92. L'équipe d'Olivia découvre le secret de l'homosexualité de Sully.

À ce motif initial, littéral, de la surveillance, s'ajoute celle qui est révélée par la mise en scène de l'échange qui suit entre Sully et les associés d'Olivia. Ceux-ci, ayant découvert son secret, le pressent de révéler publiquement son homosexualité afin de le disculper du meurtre dont il est accusé. Ils encerclent littéralement Sully et l'enferment de leurs regards inquisiteurs : il est pris au piège. Le caractère oppressant de la situation dans laquelle il se trouve est rendu à l'écran par des mouvements circulaires de la caméra qui panote d'un membre à l'autre de l'équipe, entrecoupés par des

<sup>1229</sup> Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *op. cit.*

<sup>1230</sup> « Sweet Baby », S01E01, *Scandal*, ABC, première diffusion le 5 avril 2012.

contrechamps rapides sur Sully, tantôt inquiet, tantôt révolté. Un bourdonnement menaçant accompagne la scène et intensifie la pesanteur de la situation. Ces regards préfigurent ceux, bien plus lourds, qui pèseront sur Sully s'il décide d'avouer au monde qu'il est gay, à contresens de ses positions politiques et idéologiques. Ils disent à la fois le poids de son secret et l'impossibilité d'échapper au regard régulateur extérieur.



93. Sully se retrouve au centre des regards de l'équipe d'Olivia qui le presse de révéler publiquement son homosexualité.

L'insistance sur le regard investigateur et le motif de la surveillance sont évidemment des éléments conventionnels du genre de la série judiciaire, laquelle repose sur la recherche d'indices, de traces cachées, dans le but de résoudre une affaire criminelle. Mais les séries dramatiques ou les *teen dramas* s'appuient également sur ce motif lorsqu'elles mettent en scène des identités placardisées.

Ainsi, l'épisode de *American Crime Story* consacré au coming out de Jeff Trail met-il en scène la triple surveillance à laquelle le jeune officier est soumis<sup>1231</sup>. Une nuit, Jeff console un jeune homme victime d'une agression homophobe. Alors que la scène est d'abord filmée de manière frontale, face à Jeff, la caméra est ensuite déplacée derrière l'un des murs de la salle de bain dans laquelle se sont réfugiés les deux hommes. Elle nous place alors dans la position du voyeur et effectue un travelling latéral qui découvre progressivement les deux hommes enlacés. Finalement, un contrechamp révèle l'officier à travers lequel on a observé la scène jusque-là. L'alignement du regard du spectateur, de la caméra et du personnage enferme Jeffrey dans une triple surveillance. Il souligne aussi subtilement le plaisir que nous, spectateur.rice.s, retirons de cette position de voyeur : dans son essai « Visual Pleasures and Narrative Cinema » Laura Mulvey explique qu'une des sources du plaisir que ressent le spectateur devant un film découle de la scopophilie<sup>1232</sup>, terme qu'elle emprunte à Sigmund Freud, et qui est intrinsèquement lié à la sexualité. Freud, et Mulvey, associent la scopophilie au contrôle : il s'agit

<sup>1231</sup> « Don't Ask Don't Tell », S02E05, *American Crime Story*, FX, première diffusion le 14 février 2018.

<sup>1232</sup> MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », reproduit dans BRAUDY, Leo, et COHEN, Marshall, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York : Oxford University Press, p. 835.

d'exercer un regard curieux, invasif, sur ce qui est privé et interdit<sup>1233</sup>. En nous plaçant dans la position du voyeur, la caméra offre au ou à la spectateur.rice un avantage épistémologique non seulement sur Jeff, que l'on observe à son insu, mais aussi sur l'officier : nous sommes les premiers témoins de la scène.



94. Un officier surprend Jeff Trail en train de consoler une victime d'une attaque homophobe.

Parce que les faits se déroulent en 1995, sous la doctrine *Don't Ask Don't Tell*, le regard individuel se fait le relais d'institutions qui contrôlent et punissent l'homosexualité. La surveillance de l'officier symbolise ici le risque pour Jeff d'être dénoncé et donc de perdre son emploi. Le positionnement de la caméra, qui nous place dans une position de voyeur, joue aussi avec les codes du film d'horreur et du thriller<sup>1234</sup>, de sorte que l'on pressent l'imminence du danger, bientôt confirmé par la suite des événements. Le lendemain, au réfectoire, Jeff s'assoit à la table de l'officier qui l'avait surpris la veille. Celui-ci commence :

OFFICIER : I was just telling Miller, they caught an officer on the base, in the men's cubicles between piers five and six, you know it?

JEFF : I know piers five and six.

OFFICIER : It's a hookup place for fags. (*il rit*) So they sent the military police in, undercover, arrested a man.

JEFF: They kick him out?

OFFICIER : They cut him a deal. No dishonorable discharge if he draws up a list of names of every fag he's ever blown. Only, he doesn't know names, and some he only knows by their tattoos. So, instead of names, he's gonna provide a list of tattoos... You have any tattoos, Jeff?

---

<sup>1233</sup> *Ibid.*

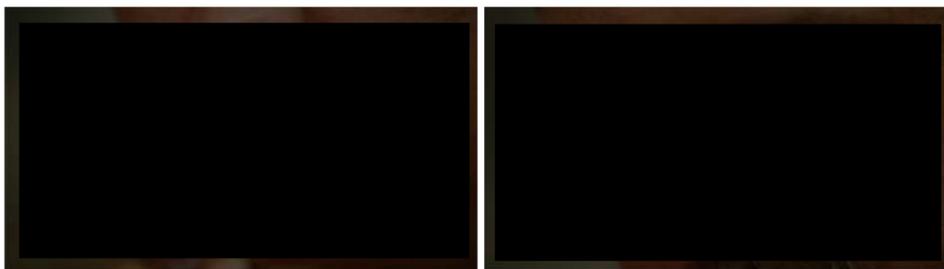
<sup>1234</sup> On en retrouve notamment de nombreux exemples dans les films d'Alfred Hitchcock, fervent adepte de la figure du voyeur – *Rear Window (Fenêtre sur Cour)*, 1954 ; *Psycho (Psychose)*, 1960 – mais aussi dans *Peeping Tom* (1994), de Michael Powell, pour ne citer que quelques cas célèbres.

Alors que l'officier apprend à Jeff que la police militaire a procédé à une arrestation pour conduite homosexuelle, la caméra zoome très lentement sur Jeff et l'isole de l'officier Miller, assis à côté de lui. Un bourdonnement menaçant accompagne le mouvement de la caméra : le piège se referme sur Jeff.



95. La caméra zoome sur Jeff tandis que le piège se referme sur lui.

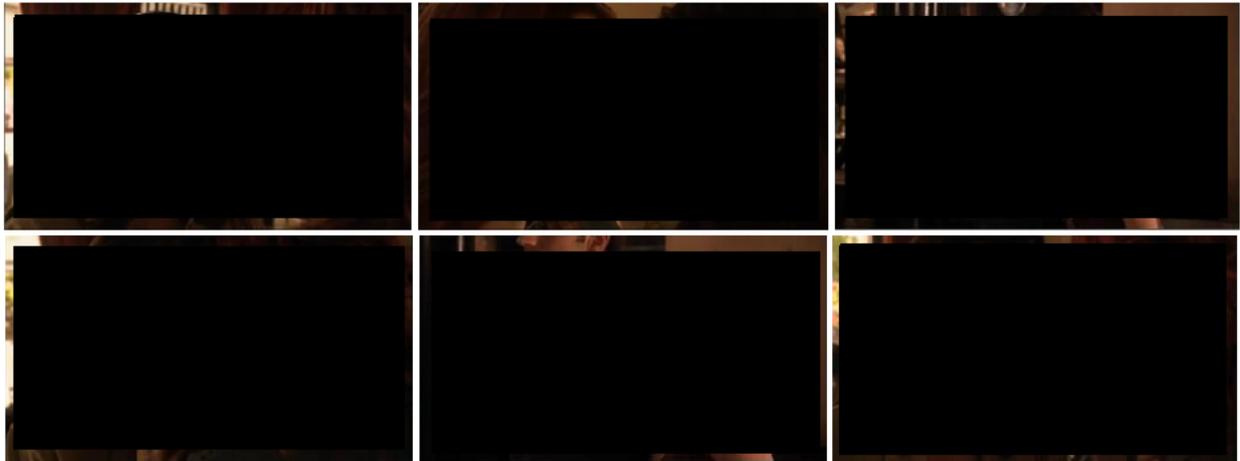
Lorsque l'officier demande à Jeff s'il a des tatouages – qui trahiraient potentiellement son homosexualité et signeraient sa compromission – la caméra filme sa bouche en très gros plan, évoquant l'injonction *Don't Ask Don't Tell*, puis ses yeux, symboles de la surveillance. Ce regard et cette bouche en gros plan occupent tout le cadre et trahissent à l'écran la proximité du danger. Dans la scène suivante, Jeff tente d'y échapper en arrachant son tatouage au couteau.



96. La caméra filme en gros plan la bouche puis les yeux de l'officier qui suggère que Jeff pourrait être gay.

De cette surveillance permanente découle en retour une forme de paranoïa pour celui ou celle qui se sait toujours susceptible d'être observé. Comme dans le schéma panoptique, les personnages LGBTQ internalisent alors le contrôle exercé sur eux par le regard : se sentant toujours potentiellement surveillés, ils craignent à tout moment d'être découverts. Eve Kosofsky Sedgwick, dans son introduction à l'ouvrage *Novel Gazing* (1997) définit la « paranoïa minoritaire » comme l'impression

qu'ont les minorités d'être en permanence regardées, surveillées, observées<sup>1235</sup>. On en trouve une illustration dans une scène de la première saison de *The L Word*, qui suit la sortie du placard de Dana, la tenniswoman professionnelle. Après un rendez-vous avec son manager, qui lui réaffirme à nouveau la nécessité de cacher son orientation sexuelle, Dana se rend dans un restaurant avec Lara, sa petite-amie<sup>1236</sup>. La scène, tournée en très gros plan sur les deux femmes, insiste sur leur proximité physique, tandis que leur conversation tourne autour de leurs ébats. Le cadrage, ainsi que la gestuelle de Lara, signalent leur intimité et manifestent la possibilité, pour un œil extérieur, de deviner la nature amoureuse, ou du moins sexuelle, de leur relation, mise en parallèle au montage avec un couple hétérosexuel qui partage les mêmes gestes un peu plus loin dans le restaurant. Dana est visiblement mal à l'aise, détourne le visage et jette des regards frénétiques vers les autres clients du restaurant. Le placard dans lequel Dana est abritée n'est pas un espace hermétique : les gestes de Lara risquent d'exposer son secret aux yeux de tous les badauds qui représentent autant de sites de surveillance potentielle. Alors que les deux femmes se disputent, on perçoit en fond sonore les éclats de voix qui proviennent des tables alentour, de sorte qu'il est impossible d'oublier que la scène se joue devant un public et met en danger le secret de Dana. Une dispute éclate alors entre les deux femmes et mène à leur rupture, décidée par Dana, incapable de se défaire de la peur panique d'être découverte.



97. Dana craint d'être surveillée alors que sa petite-amie Lara se montre trop entreprenante à son goût.

Pour Sedgwick, la paranoïa minoritaire constitue une tactique de survie nécessaire dans une société souvent homophobe<sup>1237</sup> : si aucun des clients du restaurant ne semble prêter attention aux deux femmes, l'éventualité que l'un.e d'entre eux les surprenne et les dénonce est réelle.

<sup>1235</sup> SEDGWICK, Eve K., « Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You », dans SEDGWICK, Eve K. (dir.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 1997, pp. 1-37.

<sup>1236</sup> « L'ennui », S01E07, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 29 février 2004.

<sup>1237</sup> SEDGWICK, « Paranoid Reading and Reparative Reading », *chap. cit.*

En 2001, la série *ER* recourt également à ce dispositif d'enfermement par le regard pour traduire la paranoïa de Kerry Weaver après qu'elle a révélé son homosexualité au Dr. Romano. Dans le premier épisode de la saison suivante, on retrouve le Dr. Weaver dans sa voiture, écoutant la radio tandis qu'elle se rend à l'hôpital. L'entretien radiophonique porte sur la présence de gays et lesbiennes dans le service public<sup>1238</sup> :

PRÉSENTATEUR : You judge someone's character based on what they do in their bedroom?

INVITÉ : Look, I have no problem with alternative lifestyles or whatever you want to call it. But we're talking about role models here.

PRÉSENTATEUR : So you would oppose gay teachers for example?

INVITÉ : I oppose any homosexual in a job where they interact and influence- (*Kerry éteint la radio*)

KERRY : Okay.

La caméra zoome lentement, d'abord sur la voiture, puis sur le visage de Kerry qui écoute attentivement la radio. Elle est placée à l'extérieur, de sorte qu'on regarde Kerry à travers la vitre – position qui suggère déjà une forme de surveillance. Le débat radiophonique que l'on surprend permet d'inscrire le coming out du Dr. Weaver et l'épisode qui va suivre dans les conversations et discours politiques qui ont alors cours sur l'homosexualité. La position défendue par l'invité entraîne nécessairement une forme de chasse aux sorcières : si l'on postule que les gays et lesbiennes n'ont pas leur place dans le service public, alors il faudra réussir à les repérer pour en débarrasser les institutions. Ce rappel du contexte social et politique général vient redoubler l'inquiétude de Kerry, déjà persuadée que le Dr. Romano a ébruité son secret à tous ses collègues : au-delà de l'exclusion sociale, cette courte interview montre qu'elle risque surtout la perte de son emploi. Elle essaye durant tout l'épisode de savoir par tous les moyens si les autres médecins savent qu'elle est lesbienne, en vain. Lors de l'audition d'un de ses collègues pour une affaire d'homicide involontaire sur un patient, Kerry se perd dans une rêverie paranoïaque – les questions de l'ordre des médecins au docteur mis en cause sont alors remplacées par des questions fantasmées sur sa propre homosexualité. À cette hallucination auditive s'ajoutent des hallucinations visuelles : Kerry voit tous les regards tournés sur elle tandis que ses collègues la toisent, la dévisagent, la jugent.

---

<sup>1238</sup> « Four Corners », S08E01, *ER*, NBC, première diffusion le 27 septembre 2001.



98. Kerry Weaver imagine la surveillance de ses collègues.

La paranoïa de Kerry la pousse finalement, au terme de l'épisode, à demander au Dr. Romano à qui il a révélé qu'elle était lesbienne. Celui-ci, surpris, lui affirme qu'il n'en a rien dit, usant de la même rhétorique homophobe de séparation du privé et du public que celle adoptée par Kerry dans la saison précédente :

KERRY : Have you told anyone that I'm a lesbian?

ROMANO : Oh, er, no, Kerry. I assumed that that was confidential. Was I wrong to assume that? I mean, if you want to tell everyone, that's your business. But I don't see how a person's sexual affairs are appropriate subject matter for a workplace conversation, do you, Kerry?

KERRY : No.

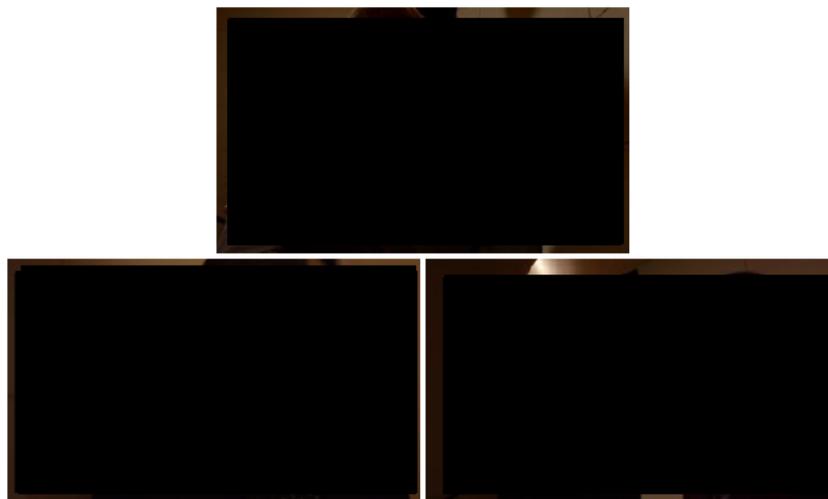
ROMANO : Glad we're on the same page.

La série révèle alors à la fois la surveillance permanente à laquelle sont potentiellement sujettes les personnes LGBTQ mais aussi l'impossibilité de savoir, pour les concerné.e.s, si leur inquiétude est fondée ou non. Elle montre bien comme la paranoïa minoritaire décrite par Sedgwick est une partie intégrante de l'expérience LGBTQ du placard.

## II. 2. 2. Privilège épistémologique, *outing* et violences homophobes

L'inquiétude paranoïaque de Dana, de Kerry ou celle de Jeff face au regard mi-inquisiteur, mi-accusateur de l'officier, révèlent la conscience permanente du danger qui pèse sur eux dans une société au mieux hétéronormative, au pire homophobe. Elles traduisent la possibilité constante d'être surpris « en flagrant délit » et l'internalisation du contrôle qui en découle. Lorsqu'inversement, un personnage LGBTQ se croit protégé par le placard, il arrive qu'il soit en réalité espionné, surveillé, par des personnages extérieurs. Dans *90210*, Teddy commence à fréquenter Ian après s'être avoué qu'il est bel et bien gay. Alors qu'ils sont à une fête étudiante, les deux hommes s'isolent dans l'escalier

d'une villa pour partager un moment d'intimité, sans savoir qu'en contrebas, le meilleur ami de Teddy, Dixon (Tristan Wilds), les observe<sup>1239</sup>.

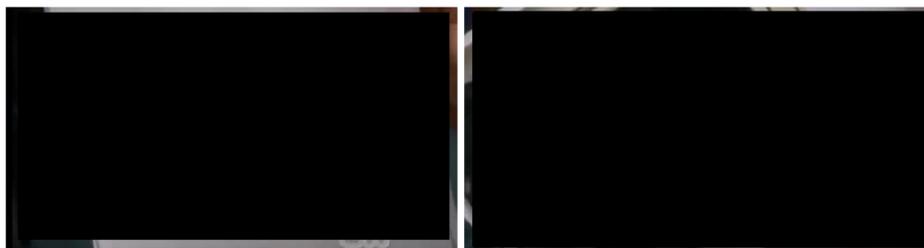


99. Dixon surprend son meilleur ami Teddy et Ian en train de s'embrasser.

Le dispositif donne alors l'avantage épistémologique à celui qui observe, à celui qui sait, tandis que le personnage LGBTQ, lui, ignore que son secret est découvert. David Halperin le rappelait dans la citation rapportée plus haut : on ne peut jamais être vraiment sûr que le placard protège intégralement. Il poursuit :

(...) after all, one effect of being in the closet is that you are precluded from knowing whether people are treating you as straight because you have managed to fool them and they do not suspect you of being gay, or whether they are treating you as straight because they are playing along with you and enjoying the epistemological privilege that your ignorance of their knowledge affords them<sup>1240</sup>.

Ainsi le privilège épistémologique de ceux qui ont découvert l'homosexualité d'un personnage leur permet d'exercer une forme de contrôle sur celui-ci. Ce contrôle s'illustre notamment dans les nombreuses intrigues qui voient les personnages LGBTQ cibles de chantage, tandis qu'un personnage annexe – souvent inconnu d'eux – les menace de révéler leur secret au grand jour. Dans *90210*, Teddy est victime du chantage d'un mystérieux corbeau qui lui réclame 50 000 dollars en échange de son silence et glisse dans son casier des photographies compromettantes de Teddy et Ian<sup>1241</sup>.



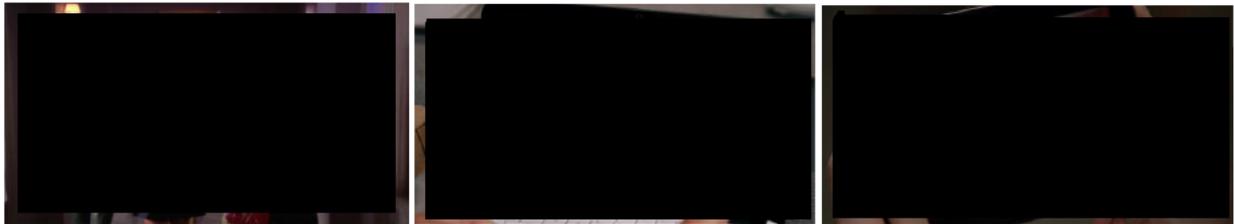
100. Teddy reçoit une lettre d'un corbeau qui menace de révéler son homosexualité.

<sup>1239</sup> « Holiday Madness », S03E11, *90210*, The CW, première diffusion le 6 décembre 2010.

<sup>1240</sup> HALPERIN, *Saint Foucault*, op. cit., p. 34.

<sup>1241</sup> « All About a Boy », S03E14, *90210*, The CW, première diffusion le 7 février 2011.

L'intrigue du chantage, chère aux *teen drama*, est également utilisé dans *Gossip Girl*, *13 Reasons Why*, ou *Pretty Little Liars*. Elle illustre alors le harcèlement homophobe que subissent encore fréquemment les jeunes collégiens et lycéens aux États-Unis, harcèlement dénoncé par les campagnes *It Gets Better* ou le *Trevor Project*<sup>1242</sup>. Elles incorporent également à la narration les avancées technologiques contemporaines qui rendent la possibilité de l'*outing* d'autant plus menaçante qu'elle se déroule à l'ère de l'immédiateté des réseaux sociaux : tous les adolescent.e.s de *Gossip Girl* reçoivent ainsi les rumeurs incessantes qui circulent sur leurs camarades – dont celle de l'homosexualité d'Eric et de son petit-ami, via leur téléphone portable<sup>1243</sup>, tandis que dans *Pretty Little Liars*, le mystérieux corbeau se sert d'une messagerie instantanée pour envoyer à Hannah (Ashley Benson), la meilleure-amie d'Emily, des photos de la jeune fille en plein baiser avec une camarade<sup>1244</sup>. Dans *Faking It*, la confession de Lauren à son petit-ami est filmée à son insu et diffusée en direct sur les réseaux<sup>1245</sup>, tandis que dans le même épisode, Shane révèle qu'il a envoyé à la presse des captures d'écran du compte Stubby (équivalent fictionnel de l'application de rencontre gay Grindr) de Duke, son petit-ami, pour l'*outer* et le forcer à faire son coming out public<sup>1246</sup>. Celui-ci nous est montré via l'écran de téléphone de Shane, qui assiste à la conférence de presse en direct via les réseaux, dans une mise en abyme qui souligne le rôle des nouvelles technologies à la fois dans les pratiques d'*outing* et de coming out.



101. Révélations facilitées par les nouvelles technologies dans les teen dramas *Gossip Girl*, *Pretty Little Liars* et *Faking It*.

Une fois le secret découvert, deux issues sont possibles. Dans la première, et la plus heureuse, le personnage concerné prend les devants et fait son coming out pour ne plus subir le chantage. C'est le cas notamment de *Faking It*, *Pretty Little Liars* ou *90210*. Le coming out est alors représenté comme une reprise de pouvoir – un *empowerment*<sup>1247</sup> – sur le corbeau : le personnage se débarrasse de son joug en affirmant haut et fort son homosexualité. La seconde issue, plus malheureuse, est l'« *outing* »

<sup>1242</sup> Les organisations *It Gets Better* (2010) et *Trevor Project* (1998) visent à soutenir et accompagner les jeunes LGBTQ à travers notamment des campagnes de sensibilisation et de prévention, des lignes d'écoute et des galas regroupant célébrités LGBTQ et alliées.

<sup>1243</sup> « All About My Brother », S01E16, *Gossip Girl*, The CW, première diffusion le 5 mai 2008.

<sup>1244</sup> « Reality Bites Me », S01E05, *Pretty Little Liars*, ABC Family, première diffusion le 6 juillet 2010.

<sup>1245</sup> « Busted », S02E10, *Faking It*, MTV, première diffusion le 25 novembre 2014.

<sup>1246</sup> *Ibid.*

<sup>1247</sup> BACQUÉ, BIEWENER, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, op. cit., p. 6.

du personnage, c'est-à-dire la révélation publique de son homosexualité contre son gré<sup>1248</sup>. Une scène emblématique de cette pratique dans les *teen dramas* est la découverte, par le personnage LGBTQ, de son casier tagué d'une injure à caractère homophobe. On en retrouve de nombreuses déclinaisons dans les séries de notre corpus : *One Tree Hill*, *Queer as Folk*, *Glee*, *Little Fires Everywhere* ou encore *Everything Sucks*<sup>1249</sup> et *Dawson's Creek*<sup>1250</sup> (cf. ci-dessous). L'injure affichée sur la porte du casier rend le stigmaté<sup>1251</sup> visible et expose le personnage concerné aux regards extérieurs. Le placard – dont le casier est, en quelque sorte, un ersatz – est sens dessus dessous, alors que l'intime est révélé à la vue de tous.



102. Casiers tagués d'une insulte homophobe, *Everything Sucks* et *Dawson's Creek*.

La découverte du secret et le harcèlement qui s'en suit peuvent avoir des conséquences désastreuses à la vie comme à l'écran : ainsi par exemple la série *Glee* met en scène la tentative de suicide du jeune Dave Karofsky<sup>1252</sup> (Max Adler), « outé » par ses camarades au moyen d'un tag sur son casier, dans le vestiaire des garçons, temple de la masculinité traditionnelle s'il en est, mais aussi espace d'inquiétudes quant à de potentielles « dérives » homoérotiques.

Le bleu des casiers, couleur traditionnellement associée aux garçons, rappelle l'injonction de se plier à la masculinité hégémonique hétérosexuelle. Le rose utilisé pour taguer le casier de Karofsky vient expliciter sa dérogation à la règle et l'associe au féminin, dans une rhétorique classique d'inversion des genres : il n'a pas sa place dans cet espace masculin. Alors même qu'il avait été présenté depuis le

<sup>1248</sup> FOURNIER, Michèle, « Le outing : une forme de délation ciblant les homosexuels », dans BRODEUR, Jean-Paul et JOBARD, Fabien (dir.), *Citoyens et Délateurs. La délation peut-elle être civique*, Paris : Autrement, 2005, pp. 130-137.

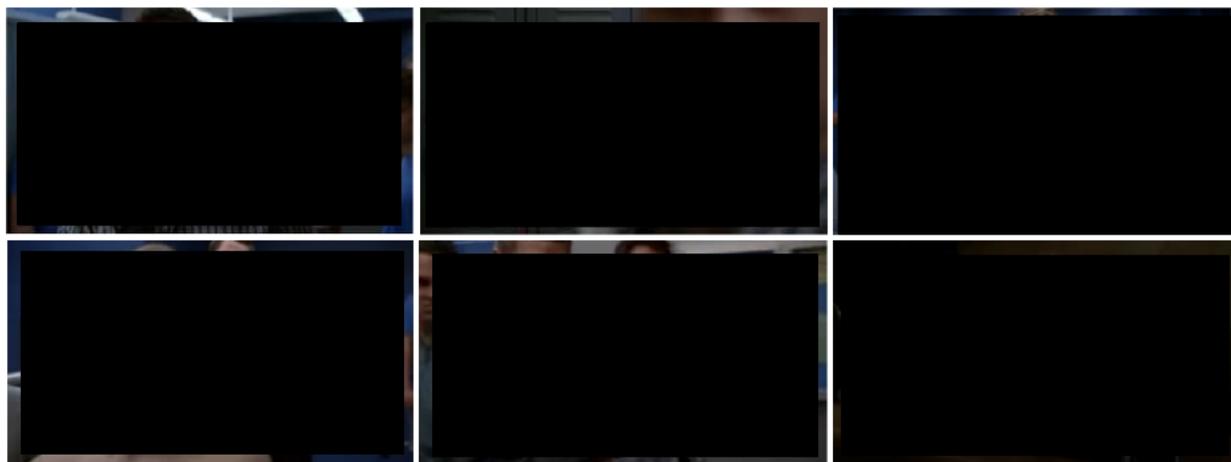
<sup>1249</sup> « Maybe You're Gonna Be the One That Saves Me », S01E02, *Everything Sucks*, Netflix, première diffusion le 16 février 2018.

<sup>1250</sup> « To Be or Not to Be », S02E14, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 10 février 1999.

<sup>1251</sup> C'est-à-dire le signe de la différence. Voir GOFFMAN, *Stigma*, op. cit., p. 108.

<sup>1252</sup> « On My Way », S03E14, *Glee*, FOX, première diffusion le 21 février 2012.

début de la série comme une brute virile qui correspondait en tous points aux codes de la masculinité hégémonique, être identifié comme gay le prive désormais des privilèges inhérents au statut d'homme blanc hétérosexuel.



103. Dave Karofsky tente de mettre fin à ses jours après que son casier a été taggé du mot "pédé".

Les intrigues et arcs narratifs tournant autour du suicide de jeunes LGBTQ dans les *teen dramas* sont également fréquents, toujours en lien avec un harcèlement subi ou potentiel du fait d'une identité *queer* découverte à l'insu des concerné.e.s. Dans la série *13 Reasons Why*, c'est le harcèlement que subit la jeune Hannah (Katherine Langford), notamment du fait de son histoire avec Courtney (Michele Selene Ang), qui la pousse à mettre fin à ses jours<sup>1253</sup>. Lorsque nous rencontrons pour la première fois Eric Van der Woodsen, le jeune frère gay de Serena (Blake Lively) dans *Gossip Girl*, celui-ci revient tout juste d'un séjour en clinique psychiatrique où il a été interné suite à une tentative de suicide<sup>1254</sup>. Il n'est pas précisé pour autant si cette tentative est due à un harcèlement homophobe ou si elle est liée à d'autres causes. Eric s'inscrit néanmoins dans la longue liste de personnages LGBTQ de *teen dramas* qui tentent de mettre fin à leurs jours.

C'est dans les *teen dramas* qu'on retrouve finalement le plus de mises en scènes des conséquences potentiellement désastreuses du coming out et de l'homophobie qui y répond sur la vie des personnages : ainsi dans *One Tree Hill*, la jeune Anna est forcée de changer d'école après que des rumeurs persistantes (fondées) courent sur son homosexualité, dans *Dawson's Creek* (2001) et plus récemment dans *The Carrie Diaries* (The CW, 2013-2014), les jeunes Jack et Walt sont mis à la porte par leurs parents après leur coming out gay. Dans *Faking It* (2014), Noah dévoile qu'il est sans domicile fixe depuis son coming out transgenre à ses parents. Dans *Riverdale* (The CW, 2017-), Cheryl (Madelaine Petch) est envoyée au couvent par sa mère après que cette dernière a découvert son

<sup>1253</sup> « Two Girls Kissing », S02E02, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 18 mai 2018.

<sup>1254</sup> « Pilot », S01E01, *Gossip Girl*, The CW, première diffusion le 19 septembre 2007.

obsession pour l'une des pom-pom girls de son école<sup>1255</sup>. Les scènes qui s'y déroulent évoquent, sans les nommer, les thérapies de conversion qui visent à « soigner » l'homosexualité, pratique qui a encore cours dans certains États américains<sup>1256</sup> : on y soumet la jeune fille à des confessions régulières, des interrogations sur son enfance, à des « traitements physiques » jamais montrés mais qui évoquent les électrochocs utilisés dans ce type de camps, ou encore à des visionnages de films visant à mettre en garde les pensionnaires contre des comportements déviants.



104. Cheryl est soumise à différents « traitements » en camp de conversion.

Dans la saison suivante, le jeune Moose (Cody Kearsley) fait son coming out à son père, Marcus (Simon C. Hussey), présenté comme un ancien militaire particulièrement strict<sup>1257</sup>. Ce coming out extradiégétique ne nous est accessible que dans le récit qu'en fait Moose à son petit-ami, Kevin (Casey Cott). Si Moose semble être agréablement surpris par la réaction de son père, celle-ci n'est qu'un leurre : avec l'aide d'autres parents d'élèves, Marcus kidnappe Moose et Kevin sous une fausse identité dans le but terrifiant de son fils afin qu'il « redevienne » hétérosexuel. Pris sur le fait, il révèle que ses propres parents l'ont jadis envoyé dans le même camp de conversion que Cheryl après qu'il a développé des sentiments pour un jeune homme. Si l'homophobie internalisée du père explique ici sa violence, l'épisode refuse néanmoins toute résolution heureuse : Moose est envoyé chez sa tante pour le restant de la saison, dans un procédé qui évoque le trope *bury your gays*. Du reste, la justification de l'attitude de Marcus par sa propre « panique homosexuelle<sup>1258</sup> » est intéressante ici : elle illustre

<sup>1255</sup> « Chapter Thirty: The Moose Tightens », S02E17, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 28 mars 2018.

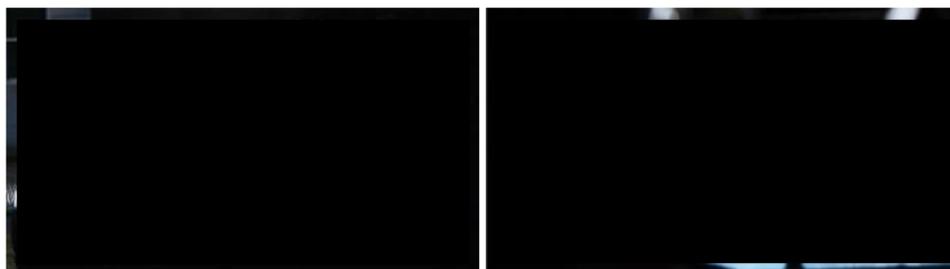
<sup>1256</sup> Les thérapies de conversion sur mineur.e.s sont encore légales dans 23 États américains au 21 juin 2021. Sur les 27 États restant, des lois ou mesures protègent les mineur.e.s, parfois partiellement seulement, et interdisent ces pratiques. Movement Advancement Project, « Equality Maps: Conversion "Therapy" Laws », consulté le 21 juin 2021. URL : [https://www.lgbtmap.org/equality-maps/conversion\\_therapy](https://www.lgbtmap.org/equality-maps/conversion_therapy).

<sup>1257</sup> « Chapter Forty-Seven: Bizarrodale », S03E12, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 6 février 2019.

<sup>1258</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., chapitre 4 « La Bête dans le placard. Henry James : écrire la panique homosexuelle », pp. 193-222.

comment le trauma de la répression de l'homosexualité peut produire en retour la violence de l'homophobie.

Le chantage inhérent au placard et la violence de l'homophobie ne se limitent cependant pas aux *teen dramas* et on en retrouve des exemples dans des séries dramatiques qui ciblent un public adulte. Dans la première saison de la série *Sense8*, Lito, acteur mexicain et coqueluche des spectatrices de telenovelas, est la cible d'un corbeau qui menace d'envoyer à la presse des photographies érotiques de son petit-ami et lui prises dans l'intimité<sup>1259</sup>. La seconde saison s'ouvre sur l'exécution de cette menace : les photographies, relayées par la presse et le web, compromettent Lito et surexposent ce qu'il avait jusque-là tenté de cacher<sup>1260</sup>. Il est alors lui aussi victime d'un tag injurieux sur la porte de son garage, qu'il découvre en rentrant à son domicile, encerclé par une foule de paparazzi. Cette injure publique vient sceller l'*outing* performé par la diffusion des photographies : elle plonge Lito dans le désespoir, le tag sur la porte du garage signifiant que la porte de son placard a été enfoncée.



105. Lito trouve son garage tagué lorsqu'il rentre chez lui.

La possibilité de l'*outing* souligne la perméabilité de l'espace du placard et montre à nouveau la relation complexe entre savoir et pouvoir qui se joue bien souvent à l'insu du personnage LGBTQ. Dans tous les exemples évoqués plus haut, ce n'est pas le personnage qui choisit de sortir du placard : il n'exerce donc pas son agentivité<sup>1261</sup>. Au contraire, ces personnages poussés, souvent violemment, hors du placard, et contraints à la confession et à l'aveu sont dépossédés de l'*empowerment* associé au coming out. L'injure participe alors d'un processus d'assujettissement qui assoit la domination de celui qui la profère sur celui qu'elle désigne<sup>1262</sup>. Alors qu'on prête volontiers à la télévision des connivences avec le discours post-gay, les nombreuses représentations de harcèlement homophobe et de leurs suites dans les séries dramatiques révèlent que la transition du placard à l'affirmation de soi expose, encore aujourd'hui, celles et ceux qui le quittent à des tourments violents.

<sup>1259</sup> « W.W.N. Double D? », S01E07, *Sense8*, Netflix, première diffusion le 5 juin 2015.

<sup>1260</sup> « Who Am I », S02E01, *Sense8*, Netflix, première diffusion le 5 mai 2017.

<sup>1261</sup> Le terme « agentivité », traduit de l'anglais « agency », désigne « la capacité des agents sociaux à agir, à prendre des décisions de manière indépendante, à faire des choix ». BACQUÉ, BIEWENER, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, op. cit., p. 7.

<sup>1262</sup> ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Flammarion, 2012, p. 27 ; sur la performativité du langage et de l'injure voir BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, op. cit.

Au contraire, la série *Queer as Folk* dans son épisode pilote retourne l'injure en instrument d'affirmation identitaire : lorsque la voiture de Brian est taguée du mot « pédé » (« faggot ») par des jeunes adolescents du quartier, il refuse de l'effacer<sup>1263</sup>. Au lieu de repeindre sa voiture, il y parade fièrement et ramène Justin, son jeune amant, au lycée. La scène fonctionne d'une certaine manière comme un coming out pour Justin, puisque c'est ainsi que ses camarades apprennent son homosexualité : Justin, en acceptant de se faire raccompagner au lycée dans cette voiture, se réapproprie l'insulte « faggot » et prive celui qui profère l'injure de sa capacité à nuire : il effectue un retournement du stigmaté (aussi appelé « antiparastase<sup>1264</sup> ») qui inverse la relation de pouvoir à son avantage<sup>1265</sup>.



106. Brian dépose Justin au lycée dans une voiture taggée du mot « faggot ».

Privés du privilège épistémologique qui rend l'injure performative, les camarades de Justin ne peuvent qu'observer la scène, médusé.e.s. Conformément aux observations de Chambers, cette scène fait sauter la porte du placard d'entrée de jeu, de sorte que la métaphore du placard ne semble même pas pertinente dans l'expérience que fait Justin de son identité LGBTQ. La série, du fait de son ancrage dans un milieu homosocial, de sa diffusion sur une chaîne du câble et de son contenu volontiers plus mature diffère alors du canon représentationnel du coming out adolescent du début des années 2000 le plus souvent proposé dans les *teen dramas*, qui relatent la difficile affirmation de soi d'un.e jeune adolescent.e en plein questionnement (*Dawson's Creek*, *90210*, *One Tree Hill*...).

<sup>1263</sup> « Première », S01E01, *Queer As Folk*, Showtime, première diffusion le 3 décembre 2000.

<sup>1264</sup> DORLIN, Elsa, « Le Queer est un matérialisme », in *Collectif, Femmes, genre, féminisme*, Éditions Syllepse, Les cahiers de critique communiste, 2007, pp. 47- 58.

<sup>1265</sup> BUTLER, *Excitable Speech*, *op. cit.*, p. 14.

## II. 2. 3. Hétéronormativité et privilège épistémologique *queer*

Si les séries dramatiques illustrent dans leur traitement du placard l'avantage épistémologique des personnages hétérosexuels sur les personnages LGBTQ, elles ne manquent pas pour autant de montrer que le rapport de force est toujours susceptible d'être inversé. En dévoilant comment l'hétéronormativité et la présomption d'hétérosexualité qui en découle contribuent à maintenir les parois du placard en place, de nombreuses séries révèlent ainsi que l'avantage épistémologique peut tout aussi bien, au contraire, tomber aux mains des personnages LGBTQ, les plus aptes lecteurs des identités dissidentes.

La complicité de la présomption d'hétérosexualité dans la protection du secret des LGBTQ est par exemple illustrée dans la scène du pilote de *Six Feet Under* que nous avons commentée plus haut<sup>1266</sup> : lorsque David rentre dans la salle d'embaumement après son appel avec Keith, il pénètre à nouveau dans un espace dans lequel l'hétérosexualité fonctionne comme norme structurelle. C'est son silence qui le maintient dans le placard, tandis qu'il devient complice de l'échange entre Rico et Nate, qu'il n'interroge pas ni ne remet en question, permettant de fait à la présomption d'hétérosexualité de rester incontestée<sup>1267</sup>. Il en va de même dans la scène qui l'oppose à l'évêque de l'église étudiée dans le premier chapitre : selon qu'il se taise ou qu'il élude la question de son interlocuteur par une autre question (« Is there anything you want to ask<sup>1268</sup> ? »), David contribue au maintien des parois du placard en s'appuyant sur l'hétéronormativité qui le protège : « sometimes keeping silent, sometimes speaking, but always allowing the presumption of heterosexuality to go unchallenged<sup>1269</sup> ». La série permet alors d'illustrer l'argument d'Eve Sedgwick qui écrit à propos du placard :

“Closetedness” itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it<sup>1270</sup>.

Dans son article consacré à *Six Feet Under*, Chambers reprend cet argument de Sedgwick<sup>1271</sup>. Ce qu'il en comprend, dit-il, c'est que l'acte d'être au placard ne peut être compris qu'en relation avec un discours hégémonique qui fait de l'hétérosexualité la norme. Dans le cas de David, c'est seulement parce que son silence s'inscrit dans le cadre de l'hétéronormativité qu'il constitue une performance de « mise au placard », ou plutôt ici de « maintien dans le placard » (« closetedness »).

Les séries dramatiques montrent souvent une inversion de l'avantage épistémologique à la faveur des autres personnages LGBTQ de la diégèse, les seuls, semblent-ils, à savoir lire des codes dont on nous

<sup>1266</sup> « Pilot », S01E01, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 3 juin 2001.

<sup>1267</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *art. cit.*, p. 26.

<sup>1268</sup> « An Open Book », S01E05, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 1er juillet 2001.

<sup>1269</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *art. cit.*, p. 28.

<sup>1270</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1271</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *art. cit.*, p. 28.

dit à la fois qu'ils sont évidents, et pourtant invisibles aux yeux des personnages hétérosexuels. Ainsi dans *Masters of Sex*, c'est Betty qui la première réussit à « lire » l'homosexualité de Barton malgré son expression de genre très traditionnelle<sup>1272</sup>. Du fait de sa propre homosexualité, elle est présentée comme une interprète hors-pair, susceptible de reconnaître les autres personnages LGBTQ de son entourage. Lors d'un dîner, elle se réfugie par exemple auprès d'un jeune pianiste<sup>1273</sup> :

PIANISTE : I'm not sure what you're looking for from me...

BETTY : I'm looking for a little moral support from the only other homo at this party.

PIANISTE, *incrédule* : How did you know I was...?

BETTY : You've played "Don't Rain on my Parade" twice in the last hour. You might as well be wearing a flashing sign.

Le vocabulaire daté employé par Betty fait écho à l'époque à laquelle se déroule la diégèse, dans les années 1960. Dans le cas du pianiste comme dans celui de Barton, Betty est, du fait de sa propre identité ouvertement lesbienne – du moins autant que possible dans l'Amérique des années 1960 – non seulement la seule à voir l'homosexualité, mais aussi la seule à la nommer : Barton comme le pianiste se refusent à dire le mot interdit. Le décodage se fait ici sur des signes purement culturels : c'est le morceau que choisit de jouer le pianiste qui permet à Betty de lire son homosexualité. Les autres convives, eux-mêmes peu au fait de la culture *queer*, ne perçoivent pas le signe ou, du moins, sont incapables de l'interpréter. L'idée de signes que seuls les autres personnages *queer* peuvent interpréter est également sous-entendue dans un dialogue du même Barton avec Jonathan, son nouvel assistant. Au détour d'une conversation, ce dernier lui déclare : « You strike me as someone who might like classical music. In my experience, one classical music lover can often tell another<sup>1274</sup> ». Le double-sens de l'identité « classical music lover » est ici évident : l'emploi de l'euphémisme est une manière subtile pour Jonathan de confirmer son intuition sur l'homosexualité de Barton tout en déclinant sa propre identité. La structure de la seconde phrase (« one classical music lover can often tell another ») renvoie à la capacité supposée des personnes *queer* de se reconnaître entre elles, trope central de la représentation codée de l'homosexualité relevé par Sedgwick : « il faut en être un pour savoir<sup>1275</sup> » (« it takes one to know one »)

Dans *ER*, c'est Kim, ouvertement lesbienne, qui est la première à percevoir l'homosexualité de Kerry, malgré les dénégations de cette dernière<sup>1276</sup> :

KIM : I'm sorry, Kerry. I misread this. (...) My instincts are usually a lot more reliable.

---

<sup>1272</sup> « Through a Glass, Darkly », S03E10, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 13 septembre 2015.

<sup>1273</sup> « Coats or Keys », S04E04, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 2 octobre 2016.

<sup>1274</sup> « Surrogates », S03E08, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 30 août 2015.

<sup>1275</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., p. 116.

<sup>1276</sup> « Rescue Me », S07E07, *ER*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.

KERRY : You know what, I'm... You know, I'm really very flattered, it's just that I'm er- Gosh you're such a beautiful woman. You're so beautiful. But I'm straight. I mean, I don't- I'm straight.

KIM : Okay.

KERRY : Oh, God Oh, my God! I don't know- I don't know what- I mean, I'm sorry. I just, I don't- I feel very- You know what? I just... I mean, I guess I never even really considered this.

La réaction de panique de Kerry à l'idée d'avoir été perçue comme lesbienne par Kim trahit son trouble, lié au désir (« you're so beautiful »), et la difficulté du déni (multiples interruptions après « I'm », besoin de professer son hétérosexualité par deux fois). En donnant raison à Kim – puisque Kerry s'avère finalement lesbienne, la série arrose à Kim la capacité de lire l'homosexualité de Kerry avant les spectateur.rice.s, et avant même que celle-ci se soit reconnue comme telle. Le programme jette alors le trouble sur toutes les identités : elle montre que tout personnage hétérosexuel est toujours susceptible d'être secrètement gay.

Dans *The L Word*, il n'existe pas pour les spectateur.ice.s de présomption d'hétérosexualité pour Dana, puisqu'elle est immédiatement présentée comme lesbienne. Néanmoins, la série illustre la complicité de l'hétéronormativité dans le maintien des parois du placard par l'arc de coming out de Dana à ses parents. Alors que ses amies et amantes répètent à l'envi que Dana est « tellement gay » (« so gay<sup>1277</sup> ») révélant l'aptitude des personnages LGBTQ, libérés de la présomption d'hétérosexualité, à lire la sexualité des autres personnages *queer*, les parents de Dana, quant à eux, ne semblent même pas réussir à comprendre les signes les plus évidents de son homosexualité. Lorsque Subaru décide finalement de mettre en avant l'homosexualité de Dana, l'entreprise conçoit une campagne publicitaire autour de la tennismoman avec pour slogan « Get out and Stay Out ». Si ses amies se réjouissent de cette sortie fracassante du placard, Dana, elle, s'inquiète que la campagne révèle son homosexualité à ses parents avant qu'elle-même n'ait pu le faire. Elle se rend donc (avec Alice) à une réception donnée en l'honneur de sa mère, Sharon, par son « women's group ». Alors qu'elle s'apprête à parler à sa mère, elle est interrompue par une amie de celle-ci<sup>1278</sup> :

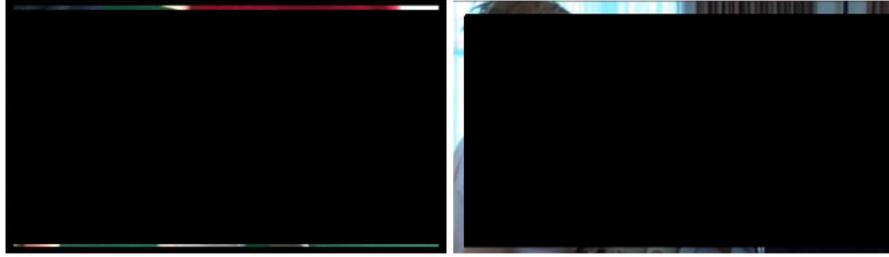
AMIE : Excuse me, I want an autograph. I'm sorry to interrupt, but it seemed like my best chance. (*à ses parents*) Oh you must be so proud. (...) My son, Bruce, he gave me this magazine. He knew that your mother was friends with me. (*à Sharon*) We've come such a long way, haven't we?

Elle ouvre le magazine et révèle alors la double-page aux parents de Dana et à son frère Howard.

---

<sup>1277</sup> « Pilot », S01E01, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 18 janvier 2004 ; « Lawfully », S01E05, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 15 février 2004.

<sup>1278</sup> « Listen Up », S01E08, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 7 mars 2004.



107. Les parents de Dana découvrent la campagne Subaru « Get out and stay out ».

HOWARD : Oh, shit.

SHARON : Howie! Dana. Sweetie what was that?

DANA : My Subaru ad. (*longue pause*)

PÈRE : Every time something wonderful happens to you, you downplay it. That ad was very impressive.

SHARON : Honey! Honey, when were you going to tell us? I mean a few more surprises like that and I could keel over from a heart attack. I just can't wait to tell your aunt Sasha and the boys. She hasn't seen it, otherwise she would be screaming.

DANA (*rire forcé*) : Oh I'm sure she would be.

SHARON : What did it say again, dear? "Get out and stay out"? I'm not really sure what that means.

DANA : Um It means um... It's a marketing campaign for women who are like me. Who um... Who are out... ..doorsy. Outside a lot. Who are playing tennis. (*ils rigolent tous, visiblement satisfaits de la réponse*) You know? Things like that, you know.

Si l'interjection du frère de Dana montre sa compréhension immédiate du double sens de « stay out and get out », l'enthousiasme des parents montre leur incompréhension totale. Parce qu'ils ne connaissent pas les codes, linguistiques ici, ils sont les seuls incapables de saisir la référence au placard, et ce malgré les indices donnés par l'amie de la mère au début de la scène (« you must be so proud », « we've come such a long way »). La scène est ici éminemment ironique : la mère se réjouit dans des termes étrangement similaires à ceux qu'elle pourrait utiliser si elle avait compris (« I could keel over from a heart attack », « your aunt (...) would be screaming »). On rit ici du décalage entre nos attentes (une réaction négative des parents) et leur réaction extrêmement enthousiaste, voire leur extrême crédulité face aux explications pourtant peu convaincantes de Dana. La scène illustre alors la force de la présomption d'hétérosexualité, qui redonne l'avantage épistémologique à Dana : c'est elle qui peut décider de leur donner ou non les clés pour décrypter cet encart publicitaire.

Ces mises en scène révèlent en retour que c'est précisément la présomption d'hétérosexualité qui rend le coming out nécessaire. Ainsi par exemple dans *Grey's Anatomy*, lorsque Callie parle à son père de sa nouvelle histoire d'amour, c'est parce qu'il suppose automatiquement qu'il s'agit d'un homme que la présentation d'Arizona (Jessica Capshaw) par Callie peut être lue comme un coming out<sup>1279</sup> :

CALLIE : I'm dating someone now and I'm happy, OK?

PÈRE : You're dating again. That's good, healthy. I'd like to meet this new gentleman suitor.

---

<sup>1279</sup> « Sweet Surrender », S05E20, *Grey's Anatomy*, ABC, première diffusion le 23 avril 2009.

CALLIE : Yeah. Yeah, no, um... Just... They're pretty busy 'cause they're a doctor here, but, um, you'll love them. You'll love them because they're smart and funny, and both handsome and, and beautiful and, and very supportive. Daddy? Please be OK with this. (*elle attrape Arizona et l'amène jusqu'à son père*) ... Dad, this is Arizona Robbins. This is who I'm dating now.

L'ambiguïté sur le genre de la compagne de Callie est rendue possible par le recours au pronom pluriel que permet plus difficilement le français (« iel » restant rare, et militant). Si le détournement est ici de courte durée, cette réplique révèle néanmoins que, moyennant une pirouette linguistique, il aurait été possible pour Callie de maintenir les parois du placard plus longuement. Dans le cas de Callie, la présomption d'hétérosexualité est d'autant plus forte qu'elle avait auparavant toujours engagé des relations amoureuses avec des hommes. Parce qu'elle est bisexuelle, elle subit un double enfermement dans le placard sous l'effet à la fois de la présomption d'hétérosexualité et de la présomption de monosexualité<sup>1280</sup>, qui découlent toutes deux du régime hétéronormatif : ainsi en présence de signes qui contredisent son hétérosexualité (sa relation avec Arizona), Callie sera automatiquement perçue comme lesbienne – car assignée à la monosexualité<sup>1281</sup>.

La forme sérielle permet par ailleurs de mettre en scène le fonctionnement automatique et systématique de la présomption d'hétérosexualité. En développant des arcs au long cours pour les personnages LGBTQ, les séries feuilletonnantes illustrent ainsi comment, même après le coming out initial, la présomption d'hétérosexualité en reproduit inlassablement le besoin. C'est face à ce mécanisme que Tess Pearson exprime par exemple sa frustration dans la série *This Is Us*. Lors de la troisième saison, la jeune fille fait son coming out à sa famille (sa tante<sup>1282</sup>, puis sa grand-mère<sup>1283</sup>, puis ses parents<sup>1284</sup>, puis son oncle<sup>1285</sup>) et à ses camarades de classe. Lors de la saison suivante, la famille Pearson déménage dans une autre ville. Tess est alors à nouveau placardisée, comme elle le révèle à sa sœur<sup>1286</sup>:

TESS (*soupirant*) : I thought the one good thing about a new school would be that I didn't have to come out. I could just be out. But a girl I was sitting with at lunch asked me if I thought this football player was hot and I said yes. I don't know why.

---

<sup>1280</sup> San Filippo définit la monosexualité comme un désir dirigé vers des partenaires d'un genre seulement. L'homosexualité et l'hétérosexualité sont donc toutes deux des monosexualités, au contraire de la bisexualité communément définie comme une attirance pour (au moins) deux genres ou encore pour son propre genre et (au moins) un autre genre que le sien. SAN FILIPPO, *The B Word*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1281</sup> San Filippo étend le concept de « contrainte à l'hétérosexualité » de Rich à ce qu'elle nomme par dérivation « la contrainte à la monosexualité ». Puisque la présomption d'hétérosexualité est une des composantes de la contrainte à l'hétérosexualité, je me permets à mon tour d'évoquer par extension la « présomption de monosexualité ». SAN FILIPPO, *The B Word*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1282</sup> « Six Thanksgiving », S03E08, *This Is Us*, NBC, première diffusion le 20 novembre 2018.

<sup>1283</sup> « The Beginning Is the End Is the Beginning » S03E09, *This Is Us*, NBC, première diffusion le 27 novembre 2018.

<sup>1284</sup> *Ibid.*

<sup>1285</sup> « Her », S03E18, *This Is Us*, NBC, première diffusion le 2 avril 2019.

<sup>1286</sup> « Unhinged », S04E03, *This is Us*, NBC, première diffusion le 8 octobre 2019.

Sa réplique souligne à la fois comme les parois du placard sont recrées par la présomption d'hétérosexualité, et à la fois comme il est plus facile de confirmer cette présomption que d'aller à son rencontre – par peur du rejet, de l'homophobie, bien que la jeune fille ne soit pas en mesure ici d'expliquer pourquoi elle n'a pas détrompé son interlocutrice. La scène, bien que brève, dit l'impossibilité d'être simplement « out » dans un monde hétéronormé, et affirme la nécessité de répéter le coming out à chaque nouvelle interaction sociale. Elle interroge donc subtilement la possibilité même d'une Amérique post-placard : même en l'absence de violences et de préjugés, puisque ceux-ci ne sont pas évoqués ici, la disparition du coming out (et donc du placard) est impensable et impossible dans une société hétéronormée qui repose en grande partie sur la présomption que chaque individu est hétérosexuel (et cisgenre) en l'absence de marqueurs ou d'affirmation contraire. Ainsi donc, si les séries dramatiques montrent en de nombreux endroits que les personnages LGBTQ sont toujours susceptibles d'être démasqués, la complexe épistémologie du placard fait que, à l'inverse, l'avantage épistémologique peut aussi revenir à celles et ceux qui se savent eux-mêmes *queer* mais se cachent derrière les parois d'un placard solidifié par la présomption d'hétérosexualité. Dans un système hétéronormé, il suffit souvent au personnage LGBTQ de garder le silence pour ne pas compromettre son secret.

### III. Dialectique placard/coming out : une allégorie du dévoilement de toute identité secrète

La plupart des séries qui constituent notre corpus, au contraire des séries « post-placard » identifiées par Becker, reposent sur des récits propres à l'ère du placard : qu'elles y consacrent une saison entière ou des arcs narratifs plus succincts, elles s'appuient sur le trope classique du coming out pour représenter l'identité LGBTQ. Dans ces séries, pour la plupart s'appuyant sur des ensembles choraux, l'intrigue de coming out traditionnelle est souvent redoublée dans la diégèse par la dissimulation ou la révélation des secrets des autres personnages, de sorte que c'est par le prisme du placard et du coming out que le public est invité à appréhender les secrets de chacun. En ce sens, la dialectique placard/coming out contamine la narration : si la télévision érige le coming out en récit principal de l'expérience LGBTQ<sup>1287</sup>, n'érige-t-elle pas aussi, plus largement, la dialectique placard/coming out en schéma narratif qui s'étend à toute forme de secret, et ce même en l'absence de personnages LGBTQ ?

---

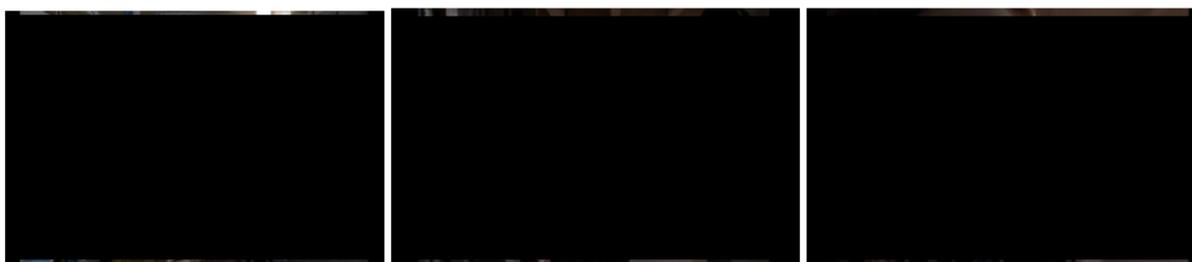
<sup>1287</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 26.

### III. 1. Coming out LGBTQ et mise en réseau de secrets

Dans les séries qui présentent des personnages LGBTQ en lutte avec l'affirmation – ou la dissimulation – de leur identité, le secret de l'homosexualité est bien souvent inscrit au sein d'un ensemble plus vaste de secrets avec lesquels il entre en dialogue ou en résonance.

#### III. 1. 1. Mises en réseau ponctuelle : le secret de l'homosexualité au regard – ou en échange – d'autres secrets.

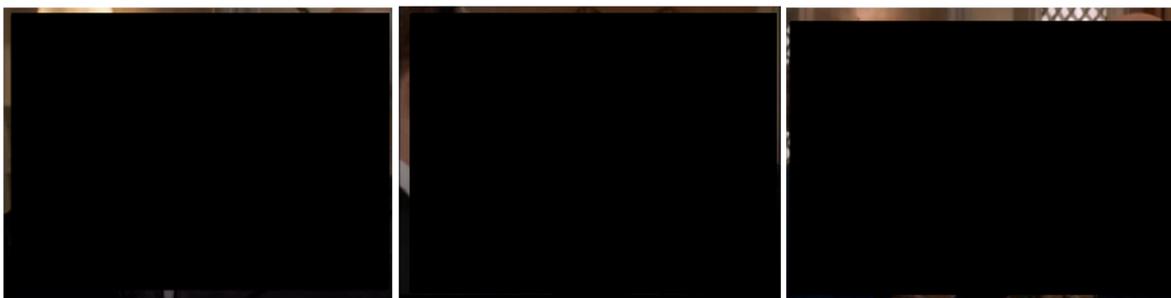
*Six Feet Under* donne à voir, outre l'homosexualité secrète de David, les différents secrets familiaux qui brouillent les relations intra-familiales chez les Fisher. Dans son épisode pilote<sup>1288</sup>, la série propose plusieurs mises en scène relativement littérales du placard telles qu'on en a déjà vu dans les séries de notre corpus : au placard de David est adjoint celui de Nate, son frère aîné, de Ruth (Frances Conroy), sa mère, et de Claire (Lauren Ambrose), la cadette. Ainsi Nate s'enferme dès les premières minutes de l'épisode dans un placard à balai de l'aéroport de Los Angeles pour faire l'amour avec une jeune femme qu'il vient de rencontrer – révélant une certaine promiscuité sexuelle qui contraste avec son image de fils modèle dans la très conservatrice famille Fisher. Lorsque David appelle Claire, la cadette de la famille, pour lui annoncer la mort de son père, celle-ci se trouve dans un appartement transformé en squat où elle consomme de la méthamphétamine avec ses amis et son petit-ami. Afin d'éviter que David n'entende ses acolytes et découvre son secret, elle s'isole pour décrocher dans un couloir qui, à nouveau, évoque l'espace du placard.



108. « Placardisation » littérale de Nate et de Claire.

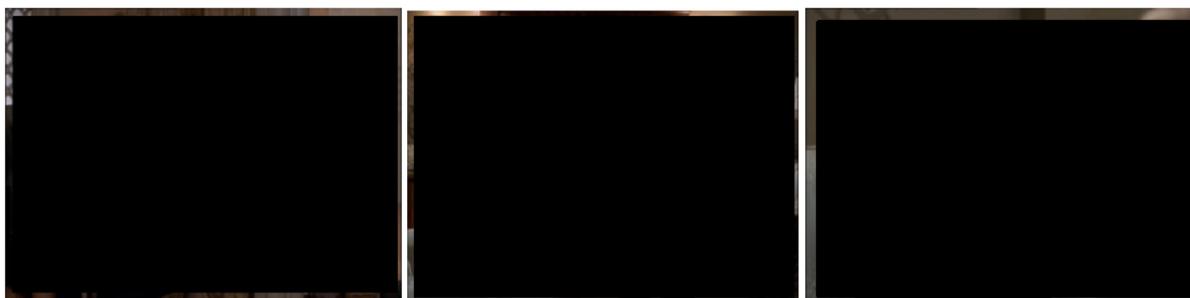
Plus tard dans l'épisode, lors des funérailles du père Fisher, Keith, l'amant de David, se présente à la cérémonie pour présenter ses hommages à la famille et soutenir David. Ce dernier, le regard fuyant, à l'aguet des réactions des autres convives régulièrement montrés en contrechamp, lui demande de partir, craignant d'être découvert.

<sup>1288</sup> « Pilot », S01E01, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 3 juin 2001.



109. David, craignant d'être découvert, demande à Keith de partir.

Sa mère interrompt alors la conversation des deux hommes et demande à David de l'accompagner dans une petite pièce adjacente destinée à calmer les proches des défunts, à contenir leurs réactions et émotions et les protéger du regard des autres. La chambre, de par ses dimensions et l'isolement qu'elle permet, n'est pas sans rappeler l'espace du placard. Contrairement à nos attentes, ce n'est ni à la révélation de l'homosexualité de David, ni à l'épanchement de la peine de la veuve que l'on assiste ici, mais à la confession de Ruth qui, submergée par la culpabilité, avoue à ses deux fils qu'elle entretient une relation adultère depuis plusieurs années avec un autre homme. Le placard se fait alors espace de confession non plus de l'identité homosexuelle, mais du secret sexuel de la mère, incapable de retenir sa logorrhée.



110. Ruth révèle son adultère à ses deux fils.

Si le placard en vient, dans les années 1970, à être assimilé à l'identité gay et lesbienne, on le retrouve graduellement depuis utilisé comme une métaphore plus générale de ce qui doit rester caché, et de ce que l'on n'arrive pas à assumer. Si Walters voit en cette démocratisation du placard la preuve d'une appropriation par la population *mainstream* hétérosexuelle de signes et de symboles anciennement réservés aux populations LGBTQ<sup>1289</sup>, on peut rappeler avec Hunt Lazerson que les premières occurrences de l'utilisation métaphorique du terme ne sont pas liées exclusivement à l'orientation sexuelle, mais plus généralement à la notion de secret et de péché<sup>1290</sup>. Ainsi la métaphore du placard opère comme un topos significatif pour un éventail plus large que la simple communauté LGBTQ<sup>1291</sup>. Elle reste susceptible de symboliser toute forme de secret, *a fortiori* de secrets sexuels, puisque la

<sup>1289</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1290</sup> HUNT LAZERSON, « In and Out of the Closet », *art. cit.*, p. 274.

<sup>1291</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the closet*, *op. cit.*, p. 68.

sexualité est le terrain privilégié sur lequel s'exercent des logiques de surveillance, de dissimulation et de confession<sup>1292</sup>. La mise en parallèle du secret de David – qui cache son homosexualité à sa famille conservatrice – et des « vices » cachés de Nate et de Ruth permet la mise en place d'une dynamique du secret et de la dissimulation qui constitue un thème central de la série durant toute la première saison. De manière intéressante, le placard dans lequel se cache David est le moins littéral – visuellement – de tous ceux que la série représente. Il est aussi le seul qui n'a pas de porte – symbolisant peut-être la difficulté d'habiter et de sortir d'un espace qui est à la fois tangible et impalpable (tout à la fois « a non-place (...) and an every-place », pour reprendre les termes de Chambers<sup>1293</sup>).

Si *Six Feet Under* met en réseau les secrets des uns et des autres via l'image totalisante du placard, dépositaire central des vices cachés de chacun, la série *Transparent* travaille plutôt le moment de la révélation du secret en faisant se répondre le coming out transgenre de Maura et la mise au jour du secret (sexuel et *queer*) de sa fille aînée, Sarah (Amy Landecker), dans la même scène. Alors que Maura peine encore à annoncer sa transidentité à ses enfants, elle a d'ores et déjà commencé, dans certains espaces, sa transition sociale, et adopte une expression de genre féminine (perruque, robes, bijoux) dans l'intimité de sa maison mais aussi au sein de son groupe de parole pour femmes transgenres. Sarah, mariée à un homme et mère de deux enfants, a quant à elle entamé une relation amoureuse adultère avec Tammy (Melora Hardin), ancienne flamme estudiantine. Les secrets de Maura et de sa fille sont révélés au même moment lorsque Maura, habillée d'une robe et maquillée, tombe nez-à-nez sur Sarah et Tammy en pleine étreinte amoureuse<sup>1294</sup>. Parce qu'il est rendu visible (par la tenue d'une part, par l'acte sensuel surpris de l'autre), le secret de chacune des deux femmes est instantanément perceptible par l'autre, et ne nécessite donc pas de coming out verbal : la révélation est immédiate. L'épisode se clôt sur un court dialogue qui crée du suspense quant à la réaction de Sarah, et annonce la discussion – nécessaire – qui ouvre l'épisode suivant :

SARAH : Dad?

MAURA (*après une pause*) : Hi girls.

Ces quelques mots contiennent en leur sein le secret de l'autre : en rappelant verbalement que Maura est son père, la réplique de Sarah souligne la dissonance entre la tenue que Maura arbore et l'expression de genre attendue d'elle. L'interrogation, qui exprime la surprise, peut-aussi être lue de manière métaphorique comme l'expression d'un trouble plus profond soulevé par cette apparition : habillée ainsi, Maura peut-elle toujours être le « père » de ses enfants ? Si la série ne répond pas

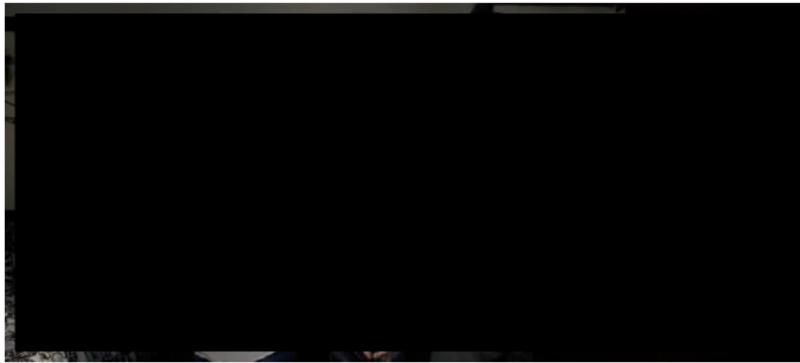
---

<sup>1292</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, op. cit., infra*.

<sup>1293</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *chap. cit.*, p. 40.

<sup>1294</sup> « Pilot », S01E01, *Transparent*, Amazon Prime Video, première diffusion le 6 février 2014.

immédiatement à cette question, elle la soulève néanmoins dans ce moment charnière qu'est le terme de l'épisode pilote, et annonce donc son intention d'explorer ce paradoxe dans les épisodes suivants. Elle pose les bases d'un *leitmotiv* qui sera retravaillé ensuite tout le long de la première saison. En retour, la salutation brève de Maura souligne subtilement le secret de Sarah : en englobant les deux femmes, elle prend note de la relation qui les unit. Le terme « girls », qui renvoie à l'enfance, évoque à la fois sa position de père envers Sarah et la reconnaissance de sa relation amoureuse passée avec Tammy ; comme le révèle le dialogue dans l'épisode suivant (« How's your mom and dad? » « They're good. They're still in Florida<sup>1295</sup> »), Maura avait déjà rencontré Tammy, du temps où les deux jeunes femmes étaient étudiantes et amantes. L'épisode suivant s'ouvre sur la suite du dialogue entre les trois femmes<sup>1296</sup>. La mise en scène révèle la triangulation du secret : Maura apparaît entre les mains liées de Sarah et Tammy, au premier plan.



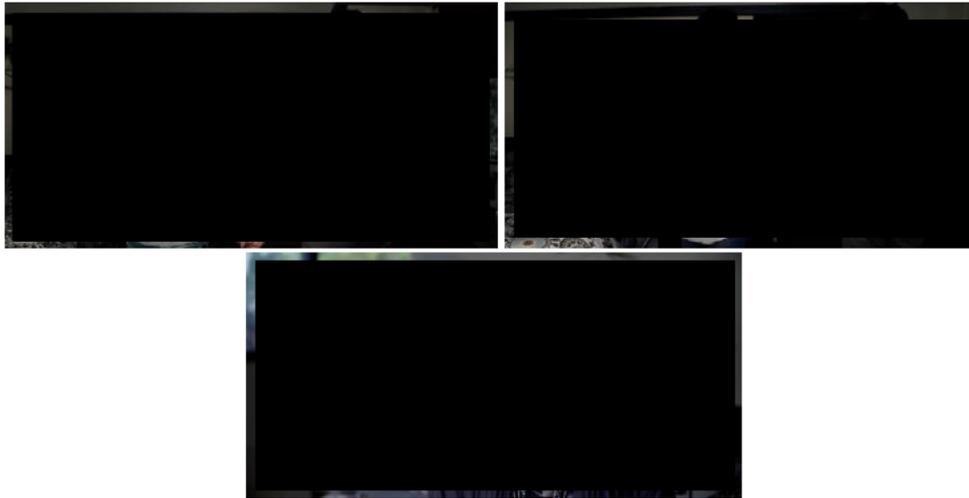
111. Maura apparaît au centre d'un triangle de secrets.

De par leur position, Tammy et de Sarah, qui se tiennent la main au premier plan, forment un cadre qui contraint Maura, et dans lequel cette dernière semble prise au piège, incapable désormais de revenir en arrière. L'attention se reporte rapidement sur elle : son secret est davantage problématisé (parce que plus problématique pour le public, et parce qu'elle est le personnage principal de la série) que celui de sa fille. Alors que Sarah l'interroge plus avant, Maura s'échappe du cadre formé par les mains des deux femmes pour s'asseoir sur le lit. La caméra se rapproche alors, et le plan se recentre sur Maura tandis qu'elle commence à conter son histoire.

---

<sup>1295</sup> « The Letting Go », S01E02, *Transparent*, Amazon Prime Video, première diffusion le 13 février 2014.

<sup>1296</sup> *Ibid.*



112. Maura sort du cadre pour raconter son histoire.

En sortant de la triangulation, Maura reconfigure les positions de chacune puisqu'elle invite Sarah à la rejoindre sur le lit tandis que Tammy s'assoit contre la commode : le triangle est toujours présent ici, mais il n'enferme plus. Au contraire, il devient le lieu où se fait le récit de soi, tandis que l'autorité est redonnée à Maura, qui occupe désormais à elle seule tout le plan, interrompue seulement par de brefs contrechamps sur Sarah. Visuellement, cognitivement et verbalement, Maura domine l'échange, tandis que Sarah peine à comprendre et cherche ses mots :

SARAH : I'm sorry, I I'm sorry, dad, I'm sorry. I'm just trying... can you just help me out here? Are... are you saying that you're going to start dressing up like a lady all the time?

MAURA : No, honey, all my life, my whole life I've been dressing up like a man. This is me.

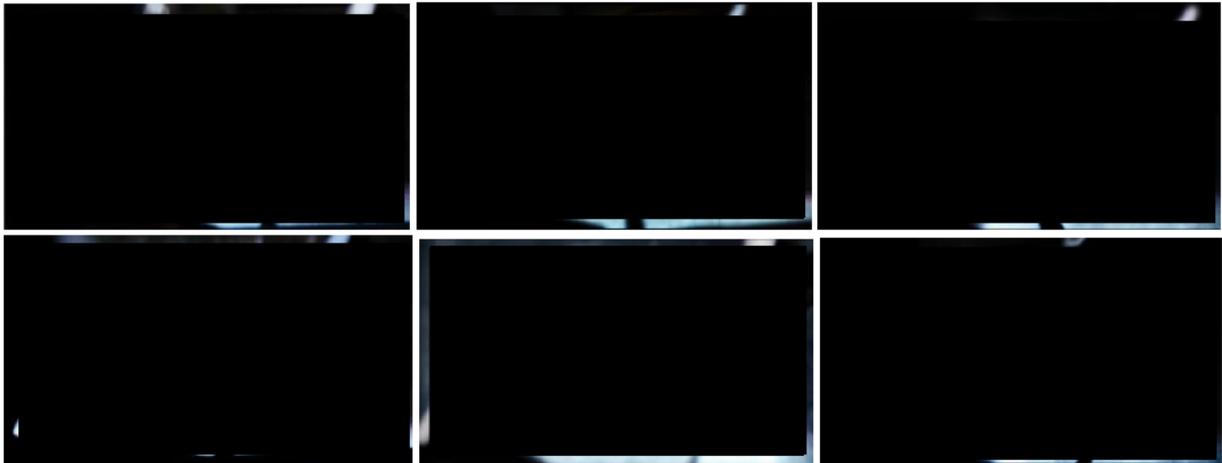
L'énoncé hautement performatif sur lequel se clôt le dialogue, « this is me », réaffirme l'autorité de Maura sur la question et finit de recentrer l'attention sur son récit. Il constitue, en soi, un moment fondateur de l'identité consacrée par le coming out, en établissant une distinction entre Mort<sup>1297</sup>, une simulation, un déguisement, et la réelle identité de Maura qui s'exprime à travers sa présentation de genre féminine.

Dans *Sense8*, la nature particulière du lien qui unit les protagonistes de la série transforme la mise en réseau de la révélation du secret en expérience sensorielle commune, et, par extension, quasi universelle. Lorsque les photographies érotiques de Lito et de son petit-ami sont envoyées à la presse et que l'acteur retrouve la porte de son garage taguée de l'insulte « pédale », chaque *sensate* vit la violence de la scène de l'*outing* à l'aune de sa propre identité secrète ou honteuse<sup>1298</sup>. Tour à tour, chaque personnage est confronté à une insulte se rapportant à son identité et, souvent, à un secret ayant été travaillé pendant l'épisode : ainsi Kala (Tina Desai), qui apprend un peu plus tôt que son mari

<sup>1297</sup> Mort est le *deadname* de Maura, c'est-à-dire le nom qui lui a été attribué à la naissance. Le choix du prénom « Mort » par Joey Soloway constitue potentiellement un jeu de mot à la fois sur le terme de *deadname* et sur l'identité que Maura laisse derrière elle, comme morte, lorsqu'elle fait sa transition.

<sup>1298</sup> « Who Am I », S02E01, *Sense8*, Netflix, première diffusion le 5 mai 2017.

a rapporté à toute sa famille qu'ils n'avaient toujours pas fait l'amour et qu'elle était encore vierge, est ramenée dans cette scène d'exposition violente à sa virginité. Nomi (Jamie Clayton), jeune femme transgenre, se voit traiter de bête de foire (« freak »), en écho avec une conversation entretenue plus tôt avec Lito dans laquelle elle avait évoqué le harcèlement qu'elle avait subi après son coming out. La transition entre chaque insulte est opérée au montage par les flashes des paparazzis qui martèlent la voiture de Lito : la surexposition de l'image, esthétique dont Monica Michlin écrit qu'elle est traditionnellement liée à une thématique du choc et de la révélation douloureuse<sup>1299</sup>, trahit ici le trauma de l'outing autant qu'elle symbolise la lumière qui est faite sur son secret.



113. Chaque sensate est confronté à l'injure lors de l'outing de Lito.

Enfin, la série *UnREAL* (Lifetime, 2015-2017, Hulu, 2017-2018), qui suit une équipe fictive de téléréalité sur une émission du type du *Bachelor* appelée *Everlasting*, mobilise elle aussi l'arc narratif du coming out pour proposer une réflexion plus large sur l'économie du secret, et plus précisément, puisqu'il s'agit d'une émission tournant autour de la rencontre amoureuse, du secret sexuel. L'épisode 5 de la première saison est consacré à l'une des candidates, Faith (Breeda Wool), jeune fille originaire d'une famille chrétienne et conservatrice du Mississippi. Les producteurs supposent que Faith est vierge et cherchent à le lui faire admettre à la caméra. Puisque ce sont eux qui coordonnent et organisent les arcs narratifs attribués à chacune des candidates, ils projettent de faire perdre sa virginité à la jeune fille en direct à la télévision, opération qui leur assurerait une audience importante et un scandale lucratif<sup>1300</sup>. Alors qu'Adam (Freddie Stroma), le *bachelor*, se rend dans la famille de Faith, Rachel (Shiri Appleby), la productrice de l'épisode, surprend une conversation intime entre Faith et sa meilleure amie, Amy (Malea Mitchell), et comprend que la relation des deux femmes est davantage amoureuse qu'amicale. Elle décide d'aborder le sujet avec Faith, lors d'un entretien face caméra. La scène est

<sup>1299</sup> MICHLIN, Monica, « Open Your Eyes Wider: Overexposure in Contemporary American Film and TV Series », *Sillages Critiques* [En ligne], vol. 17, 2014, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 25 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3718>.

<sup>1300</sup> « Truth », S01E05, *UnREAL*, Lifetime, première diffusion le 29 juin 2015.

cadrée de sorte que le dispositif cinématographique (caméras, microphones) soit toujours apparent à l'écran, rappelant sans cesse que les secrets révélés lors de la conversation sont susceptibles d'être diffusés et exploités pour le profit qu'ils représentent :

RACHEL : To me, it just seems like Amy's opinion really matters to you. Like, she's a very important person in your life, possibly the most important...

FAITH : Rachel, you need to stop, seriously, because I'm in love with Adam, and I want him to take my virginity tonight.

Sentant que Rachel est sur le point de découvrir son secret, Faith s'impatiente et propose donc une forme de troc : le danger de la révélation la pousse à dévoiler en retour un autre secret, celui de sa virginité, et à le livrer à la production pour préserver du secret de son homosexualité. Dans une scène ultérieure, Rachel amène finalement Faith à prendre conscience que ses sentiments pour Amy ne sont pas d'ordre amical et, calmant ses craintes, l'incite à faire son coming out à la caméra, tout en lui promettant que les séquences ne seront pas diffusées tant qu'elle ne sera pas prête. Contre ses indications, le cameraman envoie les enregistrements à la chaîne, au grand bonheur de Chet (Craig Bierko), le *showrunner* d'*Everlasting*, pour qui le coming out surprise de Faith est encore plus lucratif que l'annonce de sa virginité. Il demande à la chaîne d'utiliser immédiatement ces images pour le clip promotionnel annonçant le nouvel épisode. Rachel cherche alors par tous les moyens à empêcher la diffusion, ayant pris conscience que, dans le Mississippi rural, chrétien et conservateur, une telle révélation risquerait de ruiner la vie des jeunes filles en entraînant leur ostracisation de la communauté et le possible renvoi de Amy, enseignante de catéchisme. Un nouveau troc de secrets sauve Faith, lorsque Adam, cherchant à protéger la jeune fille, offre de livrer à la chaîne une vidéo pornographique le mettant en scène en échange de la non-diffusion des images du coming out. Il sacrifie donc un secret sexuel dont il sait qu'il fera scandale pour garantir que celui de Faith puisse rester caché, transaction qui satisfait le *showrunner* : les images du coming out sont détruites.

### III. 1. 2. Mise en réseau sérielle : le secret au cœur de la matrice narrative dans les séries à énigmes

Outre ces mises en réseau ponctuelles du placard, du coming out ou de l'*outing*, le sous-genre de séries dramatiques que nous pourrions appeler « séries à énigmes<sup>1301</sup> », dans lesquelles « un mystère posé au départ devient l'enjeu du récit<sup>1302</sup> », systématisent la dialectique dissimulation/révélation propre au coming out. Elles inscrivent alors le secret de l'orientation sexuelle dans un réseau complexe et imbriqué de secrets plus larges impliquant chacun des personnages. Dans ces séries, la dissimulation du secret de l'homosexualité n'est qu'une des pierres d'un édifice complexe de mystères, et le coming

---

<sup>1301</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 132.

<sup>1302</sup> *Ibid.*

out vient résoudre, en partie, le secret central à la série. La série *Pretty Little Liars*, par exemple, s'articule autour d'une énigme fondamentale : la disparition et le meurtre d'Alison DiLaurentis (Sasha Pieterse), une jeune lycéenne. Parmi les secrets susceptibles de mener à l'éclaircissement du mystère figure l'homosexualité cachée d'Emily – que le corbeau de la série, un.e mystérieux.se « A. » fera chanter en menaçant de dévoiler son secret<sup>1303</sup>. Si Emily craint la réaction de ses parents et de ses proches, son homosexualité est aussi une pierre angulaire de la série en ce qu'elle constitue un mobile potentiel du meurtre – Emily, amoureuse éconduite d'Alison, aurait tué la jeune fille pour l'empêcher de l'humilier publiquement en exposant son secret<sup>1304</sup>. Dans *How To Get Away with Murder*, Annalise Keating et ses élèves, dont le travail d'avocat.e.s repose, en partie, sur la découverte et la mise à jour de secrets, sont eux-mêmes mêlés à une affaire de meurtre (celle du mari d'Annalise) pour laquelle ils risquent tous d'être découverts à tout moment. Les protagonistes collaborent ensemble pour dissimuler leur secret coûte que coûte. La série joue sans cesse sur la dialectique dissimulation/révélation pour faire avancer ou au contraire freiner les arcs narratifs qu'elle développe, de sorte qu'on ne sait jamais réellement qui est Annalise, ni quelles sont ses réelles motivations. Le secret de la relation qui l'unit à Eve s'inscrit donc dans une gamme plus large de secrets qui complexifie et reformule même le personnage.

La série *13 Reasons Why*, enfin, suit les lycéen.ne.s de Liberty High après le suicide d'Hannah Baker (Katherine Langford). Les secrets des uns et des autres sont révélés aux spectateur.rice.s au long des deux premières saisons tandis que chacun s'interroge sur le degré de responsabilité qu'il ou elle a pu jouer dans la mort tragique de leur camarade. Parmi les secrets en jeu figure notamment celui de l'homosexualité de Courtney qui après avoir été surprise en train d'embrasser Hannah, fait courir une rumeur sur cette dernière et participe à son harcèlement par peur que ses camarades ne découvrent qu'elle est lesbienne. Au début de la deuxième saison, Courtney fait son coming out à la barre, sous la pression de l'avocate de la défense dans le procès qui oppose les parents d'Hannah au lycée Liberty High<sup>1305</sup>. L'épisode entier est doublé d'un long *voice-over* de Courtney, qui livre ses réflexions sur le danger du secret et de la rumeur, et partant, sur le rôle du coming out :

COURTNEY : I was afraid of what people might think if they knew. And I guess we all have things we try to hide. But they can't stay hidden forever. And I think this trial is going to force a lot of people to tell the truth. For better, or for worse. The truth can free you if you let it. Or fear of the truth can keep you trapped in your secrets. And someone who's keeping a secret, who's desperate to keep that secret, and desperate to stay hidden can hurt everyone around them.

---

<sup>1303</sup> « The Jenna Thing », S01E02, *Pretty Little Liars*, ABC Family, première diffusion le 15 juin 2010.

<sup>1304</sup> « The Perfect Storm », S01E09, *Pretty Little Liars*, ABC Family, première diffusion le 3 août 2010.

<sup>1305</sup> « Two Girls Kissing », S02E02, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 18 mai 2018.

Dans ce *voice-over*, Courtney lie le secret de son homosexualité à un réseau plus large de secrets partagés par les lycéen.ne.s de Liberty High et qui, combinés, auraient mené Hannah jusqu'au suicide. La libération apportée par le coming out est à la fois libération personnelle - « the truth can free you » - et collective : c'est le réflexe de protection de secrets individuels qui a mené au harcèlement d'Hannah, dont le malheur aura été de se retrouver au carrefour de tous ces non-dits. Au long de ses quatre saisons, la série semble offrir une réflexion globale sur le coming out, entendu non seulement au sens de dévoilement de l'homosexualité (de nombreux personnages se révéleront être *queer*, et la série problématise plus ou moins la révélation de leur homosexualité, et donne alors à voir la diversité des expériences individuelles), mais plus largement au sens de révélation d'un secret sexuel. La narration, qui vise initialement à mettre au jour les secrets qui ont mené Hannah au suicide, est alors contaminée par une écriture du secret qui ne se limite plus au seul secret de l'homosexualité, mais lui emprunte sa logique de placardisation et dévoilement. La série aborde, dans la lignée du coming out, un large éventail de secrets : celui de la drogue et de l'addiction, celui des violences domestiques, des sans-papiers obligés de cacher leur identité, ou encore le secret des violences sexuelles, dans la lignée du mouvement #Metoo qui éclate la même année.

### III. 1. 3. Mise en réseau et déplacement de l'identité placardisée : interroger la norme

Le dernier sous-genre qui nous intéresse ici, appelé *supernatural drama*, tend à redoubler (ou à déplacer) le coming out *queer* d'un coming out quant à une identité surnaturelle qui interroge à la fois les normes et les catégorisations morales : l'alien, la sorcière, la tueuse de vampire sont-elles des monstres à condamner et poursuivre ou sont-elles, au contraire, des incarnations de la bonté et de l'héroïsme ?

On a évoqué plus haut déjà comment la série *Buffy the Vampire Slayer*, véritable icône du genre, offre à son héroïne tueuse de vampire – pourtant hétérosexuelle – une scène relativement classique de coming out à sa mère, bien que reposant sur un déplacement du secret révélé, à la fin de la deuxième saison<sup>1306</sup>. L'échange, conflictuel, se solde par le départ de Buffy, mise à la porte par sa mère incapable d'accepter la confession de sa fille. La série travaille le récit de coming out sur le long cours puisque la saison suivante s'ouvre sur l'exil de Buffy qui, conformément aux injonctions de sa mère (« have you tried not being a slayer? »), cherche à laisser derrière elle son identité de tueuse de vampire pour redevenir « normale ». Elle fuit donc Sunnydale et, sous le nom d'emprunt « Anne », trouve un travail de serveuse à Los Angeles<sup>1307</sup>. Elle est bientôt rattrapée par ses responsabilités de tueuse lorsque qu'une jeune femme lui demande de l'aide suite à la disparition de son petit-ami. Ses pérégrinations la

<sup>1306</sup> « Becoming, Part 2 », S02E22, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 19 mai 1998.

<sup>1307</sup> « Anne », S03E01, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 29 septembre 1998.

mènent jusqu'à une autre dimension, celle des enfers, dans laquelle des démons ont réduit des humains en esclavage : Buffy est la seule qui puisse les sauver. Comme le relève la page du wiki<sup>1308</sup> consacrée à l'épisode<sup>1309</sup>, c'est la première fois de la série, et l'une de deux occurrences seulement, où Buffy se présente alors d'elle-même comme « Buffy, the Vampire Slayer » à un des otages qu'elle tente de libérer. L'épisode marque à la fois l'affirmation franche par Buffy de son identité de tueuse de vampire, et la fin de sa fuite, puisqu'une fois les otages libérés, Buffy retourne à Sunnydale où elle retrouve sa mère qui la serre dans ses bras. L'épisode se clôt sur leur étreinte, symbolisant la résolution narratologique de l'arc du coming out de Buffy à sa mère. En filigrane, l'épisode dit l'impossibilité pour Buffy d'être autre, de correspondre à la norme, en somme, de ne pas être *queer*, entendu dans son sens de « bizarre », « étrange », « déviante ». Par symbolisme, et parce qu'elle utilise l'intrigue du coming out pour aborder les tribulations identitaires de Buffy, la série affirme alors la validité de toute identité hors-norme, et donc, en sous-texte, de l'identité *queer*, entendue cette fois comme mot-valise LGBT.

Si Buffy travaille l'arc narratif du coming out dès sa deuxième saison, la série ne fait pas pour autant l'économie de personnages LGBTQ – d'autant que, comme on l'a vu dans le second chapitre, dans le genre du *teen drama* auquel appartient le programme, l'intersection du récit de *coming of age* et du récit de coming out est une pratique courante dans les années 2000. Pourtant, lorsque, deux saisons plus tard, Willow tombe amoureuse de Tara, la série ne problématise pas d'emblée l'orientation sexuelle de la jeune sorcière. La série fait l'économie d'une intrigue de coming out classique pour Willow, et adopte une perspective plus *queer* en refusant toute définition et toute étiquette à Willow d'une part, et en liant son éveil amoureux et sexuel au développement de ses pouvoirs d'autre part. C'est en compagnie de Tara, elle-même une sorcière, que Willow découvre et décuple la puissance de son don<sup>1310</sup>. Certaines scènes de communion entre les pouvoirs des jeunes filles évoquent la relation charnelle et ont pu être lues comme des métaphores de l'acte sexuel<sup>1311</sup>. Dans un sens, le coming out

---

<sup>1308</sup> Le terme « wiki » – qui dérive de l'encyclopédie participative *Wikipédia* – désigne des sites consacrés aux séries et à leurs univers et fonctionnement sur un principe de collaboration entre les fans les plus assidus d'un programme. Chaque page du wiki « BuffyVerse » consacré à un épisode comporte un onglet « Continuity » qui relève jusqu'aux détails les plus infimes qui garantissent la continuité narrative de la série. Si la fiabilité des informations nécessite parfois vérification, la richesse des informations collectées par les fans en font un outil important pour comprendre comment s'inscrit, dans notre cas, l'épisode du coming out dans l'économie plus vaste de la série. Voir MITTELL, Jason, « Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia », *Transformative Works and Cultures*, vol. 3, 2009.

<sup>1309</sup> « Anne (episode) », *Buffyverse Wiki* [En ligne], consulté le 9 juin 2021. URL : [https://buffy.fandom.com/wiki/Anne\\_\(episode\)](https://buffy.fandom.com/wiki/Anne_(episode)).

<sup>1310</sup> FORD, Jessica, « Coming-out of the Broom Closet: Willow's Sexuality and Empowerment in "Buffy" », in MONEY, Mary Alice (dir.), *Joss Whedon: The Complete Companion. The TV Series, The Movies, The Comic Books and More*, Londres : Titan Books, 2012, pp. 94-102.

<sup>1311</sup> BARTLEM, Edwina, « Coming Out on A Hell Mouth », in DNALIANIS, Angela, COLMAN, Felicity (dir.), *Special Issue on Buffy the Vampire Slayer. Refractory: A Journal of Electronic Media*, 2003, cité dans DRIVER, Susan, *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting and Creating Media*, New York : Peter Lang, 2007, p. 77.

de Buffy lors de la deuxième saison libère Willow de l'enfermement dans ce trope – tandis que le caractère surnaturel de la série lui évite l'enfermement dans le placard. En déplaçant le coming out à d'autres identités taboues, la série refuse de présenter l'homosexualité de la jeune fille comme problématique. Parce que tous les protagonistes de la série, Willow y compris, échappent déjà à la norme par leur statut de créatures surnaturelles, l'homosexualité de Willow ne détonne pas : elle n'est qu'une nouvelle variation dans la dérogation à la norme à laquelle se livre la série dans son ensemble. Les quelques réactions hostiles manifestées par les personnages les plus rétrogrades – et signalés comme tels dans les dialogues – quant à la sexualité de Willow sont analysées et résolues à l'aune des autres identités placardisées ou anormales que la série met en scène. Dans l'épisode 19 de la quatrième saison, où s'opère le dévoilement de la relation Tara/Willow aux autres personnages de la diégèse<sup>1312</sup>, Riley, le petit-ami de Buffy, s'étonne que Willow soit précédemment tombée amoureuse d'un loup-garou<sup>1313</sup> :

RILEY : Oz is a werewolf and Willow was dating him?

BUFFY : Well, yeah. Hence the high emotion.

RILEY : Man. You're kidding me.

BUFFY, *défensive* : It wasn't like he was bad all the time. He only changed three nights a month. I mean, besides the wolf thing, Oz is a great guy.

RILEY : That's a big "besides," Buffy. Gotta say, I'm surprised. I didn't think Willow was that kind of girl.

BUFFY, *froidement* : What kind of girl?

RILEY : Into dangerous guys. She seems smarter than that.

BUFFY : Oz is not dangerous. Something happened to him that wasn't his fault. God, I never knew you were such a bigot.

Si la conversation porte ici sur Willow et Oz, elle peut être lue en filigrane comme une réflexion plus large sur la sexualité de Willow, sur laquelle, on le comprend, Riley avait projeté ses présomptions (d'hétérosexualité ?) : pour les spectateur.rice.s, déjà au fait de la relation Willow/Tara, « ce genre de fille » peut désigner ici tout à la fois « celle qui sort avec un loup-garou » que « celle qui sort avec une femme », et souligne qu'avant même la relation lesbienne de Willow, celle-ci entretenait déjà une relation qu'on pourrait qualifier de *queer*, parce que dérogeant à la norme. Les termes employés restent vagues, autorisant des lectures multiples. La réaction de Buffy, qui qualifie la réaction de Riley de conservatrice, caractérise la discussion en termes éthiques (« a bigot »), accentuant encore le sous-texte *queer*. Lorsque Buffy retrouve Riley, plus tard dans l'épisode, elle lui reproche une pensée trop manichéenne :

---

<sup>1312</sup> En tant que spectateur.rice.s, on a vu se développer la relation de Willow et Tara d'une amitié fusionnelle à une relation aux sous-tons amoureux tout au long de la saison 4. Quelques rares personnages commentent, en passant, l'apparente proximité des deux femmes, nous indiquant l'évolution de leur relation amoureuse. Voir notamment « Who Are You », S04E16, *Buffy the Vampire Slayer*, The CW, première diffusion le 29 février 2000.

<sup>1313</sup> « New Moon Rising », S04E19, *Buffy the Vampire Slayer*, The CW, première diffusion le 2 mai 2000.

RILEY : Look, I only said what I said because I'm concerned. I don't want her to get hurt.  
 BUFFY : I know. But you sounded like Mr. Initiative. "Demons bad. People good."  
 RILEY : Something wrong with that theorem?  
 BUFFY : Well, yeah. There's different degrees of...  
 RILEY : Evil.  
 BUFFY : It's different with different demons. There's creatures... vampires, for example, that aren't evil at all.

À nouveau, les répliques de Riley font écho à l'expression convenue d'inquiétudes sur les potentielles conséquences néfastes de l'homosexualité. La réponse de Buffy, qui rappelle les différents degrés de malfeasance, reste en suspens : transposée à la question LGBTQ, elle peut évoquer les différents degrés d'homosexualité théorisés dans les années 1960 par le sexologue Alfred Kinsey, pour qui la sexualité doit davantage se comprendre comme un continuum que comme une distinction binaire entre hétérosexuels et homosexuels<sup>1314</sup>. La fin de la conversation nous révèle qu'au-delà de Willow, ce que défend ici Buffy, c'est sa propre histoire d'amour non-conventionnelle avec Angel, un vampire et démon dont elle est tombée amoureuse.

Malgré la démonstration de tolérance que délivre ici Buffy, lorsque la tueuse apprend que Willow est amoureuse de Tara, sa réaction est équivoque. Après que Willow a pu passer un moment seule avec Oz, son ancien amant, Buffy lui rend visite dans sa chambre et se réjouit que celui-ci ait visiblement trouvé un remède qui l'empêche de se transformer à chaque pleine lune. Willow ne partage pas son enthousiasme, et Buffy l'interroge :

BUFFY : Oh my God! I can't believe it! Okay. I'm all with the "woo hoo" – and you're not.  
 WILLOW : No – there's "woo" and "hoo". But there's – "uh oh" and "why now?" and... it's complicated.  
 BUFFY : Why complicated?  
 WILLOW *après une pause* : It's complicated - because of Tara.  
 BUFFY, *visiblement confuse* : You mean Tara has a crush on Oz? No, you – Oh. Ohh.  
 Elle se lève soudainement et se retourne, visiblement gênée.  
 BUFFY : Oh... That's great. You know I mean... I think Tara's a really great girl, Will.  
 WILLOW : She is. And there's something between us... (...)  
 BUFFY : Well, there you go I mean... (*elle fait les cent pas*) You know you have to follow your heart, Will. That's what's important, Will.  
 WILLOW : Why do you keep saying my name like that?  
 BUFFY : Like what, Will?  
 WILLOW : Are you freaked?  
 BUFFY : WHAT? No, Wi- No! Absolutely no to that question. (*elle se rassoit sur le lit*) I'm glad you told me.

D'abord surprise, Buffy semble ensuite visiblement mal à l'aise, et si ses mots sont encourageants, elle met néanmoins de l'écart physique entre Willow et elle en arpentant la pièce. La répétition frénétique

---

<sup>1314</sup> KINSEY, Alfred, POMEROY, Wardell, MARTIN, Clyde, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, Londres : W. B. Saunders Company, 1948.

du surnom de Willow trahit la difficulté de Buffy à concilier l'annonce de sa relation lesbienne avec l'image qu'elle se fait de son amie. Si la tension dramatique introduite par la nouvelle est rapidement résolue, l'appréhension initiale de Buffy lui fait relire sa position dans le débat qui l'oppose à Riley. Au terme de l'épisode, ce dernier exprime en effet des regrets quant aux propos qu'il avait tenus. Buffy nuance alors ses propos à l'aune de sa propre réaction :

RILEY : I was wrong about Oz. I was being a bigot.

BUFFY : No you weren't. You were thrown. You found out Willow was in kind of an unconventional relationship and it gave you a momentary wiggins. It happens.

RILEY : Still, I was in a totally black and white space. People versus monsters. Ain't like that. Especially when it comes to love.

L'indétermination des termes « unconventional relationship » permet à Buffy de désigner à la fois la relation Willow/Oz et la relation Willow/Tara. La réplique finale de l'épisode, consensuelle, confirme le double-sens de chacune des conversations précédentes : qu'il s'agisse de Willow et Oz, Buffy et Angel ou Willow et Tara, il est toujours question d'explorer et de mettre en doute les préjugés et présomptions manichéennes sur des histoires d'amour que l'on pourrait toutes qualifier de *queer*. En déplaçant le débat sur la discrimination et les préjugés de l'homosexualité à l'identité « monstrueuse », la série interroge les préconceptions du public à la fois sur des questions de normalité et de moralité. L'équation *queer*/monstre contamine la narration et ouvre en retour une potentielle lecture *queer* de Buffy elle-même, à la fois à travers sa propre identité hors-normes, et à travers ses relations amoureuses. Si Angel est canoniquement un vampire, il pourrait tout aussi bien être une femme, une lecture possible dont la vraisemblance est confirmée par la relation au sous-texte crypto-lesbien qu'entretient Buffy avec Faith (Eliza Dushku), autre chausseuse de vampires, dans la troisième saison.

Plus récemment, dans la série *Supergirl* (2015), l'arc narratif du coming out d'Alex Danvers, la sœur de l'héroïne, fait écho métaphoriquement à l'identité placardisée de Kara, alias Supergirl, qui met tout en œuvre pour dissimuler sa double-identité aux yeux du public – une dissimulation nécessaire à sa survie. Comme le souligne Lynne Joyrich :

The superhero genre has long been used, across comics, films, and television programs, to provide allegories for the challenges of identity-in-difference and difference-in-identity, deploying stories of masked heroes with alter-egos and secret identities to comment on political, racial, ethnic, religious, gender, and/or sexual formations that propel people into double lives—including, of course, the double life that can arise from being a closeted queer<sup>1315</sup>.

---

<sup>1315</sup> JOYRICH, Lynne, « Bat signals and caped crusading: the ins and outs of the CW's *Batwoman* », *JumpCut* [En ligne], n°60, Printemps 2021. URL : <https://www.ejumpcut.org/currentissue/Joyrich-Batwoman/index.html>.

Dans *Supergirl*, l'association entre identité secrète et identité *queer* n'est pas confinée à l'ordre du sous-texte. Au contraire, la série s'amuse volontiers dans une perspective réflexive des similarités entre les deux mécanismes de dissimulation/révélation et offre notamment à Kara, dès les premiers épisodes de la première saison, une courte intrigue de coming out, qualifiée comme telle dans la diégèse par sa sœur : « you[r] coming out as Supergirl<sup>1316</sup> ». Pourtant, le moment de la révélation en lui-même n'est pas problématisé dans la diégèse. Il déçoit même nos attentes en refusant de nous offrir le paroxysme souvent associé au coming out : lorsque Kara, habillée de son costume de Supergirl, ouvre la porte à sa mère, lui révélant de fait son identité secrète, celle-ci ne dit pas un mot et reste impassible<sup>1317</sup>. Si à la première lecture on pourrait voir dans ce refus de problématiser le coming out un possible commentaire métatextuel des auteur.rice.s sur l'inutilité du coming out dans l'Amérique post-placard, la série choisit au contraire par la suite – dans une logique inverse de celle adoptée par *Buffy* – de se focaliser longuement sur le coming out lesbien d'Alex. L'arc narratif du coming out occupe plusieurs épisodes de la deuxième saison, et se compose de nombreuses scènes de coming out, tantôt réussi, tantôt avorté<sup>1318</sup>, tantôt rencontrant une résolution heureuse, tantôt l'incompréhension, à défaut de réelle hostilité. Le secret d'Alex entre en résonance avec celui de Kara : si cette dernière peine au début à comprendre sa sœur, elle lui rappelle rapidement qu'elle est particulièrement apte à recevoir ce secret et à comprendre le poids qu'il représente : « And I know – I know that this is not the same at all, but I do know how it feels to keep a part of yourself shut off, to keep it inside. And I know how lonely that can make you feel<sup>1319</sup> ». L'homosexualité d'Alex s'inscrit néanmoins dans un réseau de secrets qui dépasse la seule double-identité de sa sœur. Dans un article consacré à l'homoérotisme de la série *Smallville* (The WB, 2001-2006 ; The CW, 2006-2011), prédécesseuse de *Supergirl* (à la fois en termes de production télévisuelle et dans le temps diégétique, puisque l'action de *Supergirl* se déroule 24 ans après l'arrivée sur terre de Clark Kent), Jes Battis affirme que la série entière doit être envisagée sous l'angle du silence et du secret, qui, loin de se limiter à Superman, affecte tous ses proches :

*Smallville* is a show about secrets and silences. Its multiple narrative threads depend upon a vast and thriving network of lies, secrets, deferrals, misrepresentations, backward glances, and half truths — all of which coalesce, in one way or another, around the character of Clark Kent. Clark's personal secrets become a vitiating force within the show, a force beyond his control, which expands to adversely affect his friends, family, and loved ones<sup>1320</sup>.

<sup>1316</sup> « Livewire », S01E05, *Supergirl*, CBS, première diffusion le 16 novembre 2015.

<sup>1317</sup> *Ibid.*

<sup>1318</sup> « Medusa », S02E08, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 28 novembre 2016.

<sup>1319</sup> « Changing », S02E06, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 14 novembre 2016.

<sup>1320</sup> BATTIS, Jes, « The Kryptonite closet: Silence and queer secrecy in *Smallville* », *JumpCut* [En ligne], n°48, 2006, consulté le 14 juin 2021. URL : <http://www.ejumcut.org/archive/jc48.2006/gaySmallville/>.

Il en va de même pour *Supergirl* : dans la diégèse, tout repose sur la dialectique dissimulation/révélation, des missions entreprises par Alex, qui travaille secrètement pour le fictionnel Département des Opérations Extranormales (*Department of Extranormal Operations*), aux doubles vies menées par les ami.e.s superhéroïne.s de Kara, aux nombreux aliens criminels qui peuplent la terre sous l'apparence trompeuse d'êtres humains lambda. La question des identités est également centrale à la série, qui, conformément au genre du *supernatural drama*, interroge la norme et le monstrueux : sur Terre, les humains mènent une guerre féroce aux aliens, infiltrés parmi eux. L'impossibilité de reconnaître les aliens des humains, et l'apparente hostilité de ces derniers envers ce qui diffère de la norme établit naturellement un parallèle implicite entre les aliens et les populations marginalisées, dont les populations *queer*. En retour, l'éthique extraterrestre interroge la norme. Ainsi lorsque Alex fait son coming out à ses amis, dont plusieurs sont des aliens, ceux-ci s'étonnent de son apparente appréhension<sup>1321</sup> :

ALEX: Um, well, I just wanted to let you know that Maggie and I are dating.

AMI, *riant* : Oh, that was the thing. Okay. Okay, that's... Is that like a problem here on Earth or...?

ALEX : Well, on Earth, you know, not everybody supports ladies loving ladies.

AMI : Oh, on Daxam it's the more the merrier.

La référence à la planète Daxam, d'où l'ami est originaire, et à son absence nette de problématisation de l'homosexualité, offre un contrepoint progressiste à l'homophobie qui caractérise la planète Terre. Alors qu'elle-même est humaine, Alex choisit de faire son coming out dans un bar secret dans lequel se retrouvent habituellement les aliens, un espace « placard » qui accentue encore le parallèle entre extraterrestres et *queers*.

La série interroge la vision manichéenne qui oppose d'un côté les aliens maléfiques aux bons humains en brouillant les pistes : dans l'univers de *Supergirl*, certains extraterrestres sont des héros (c'est le cas de Supergirl elle-même) tandis que d'autres sont effectivement en quête d'un pouvoir destructeur et visent à détruire l'espèce humaine. Les humains sont tout aussi ambivalents, de sorte qu'on ne connaît jamais leurs réelles motivations : c'est le cas du personnage de Léna Luthor, par exemple, dont on ne sait si elle est une amie sincère de Kara, ou si elle est secrètement complice de sa mère terroriste<sup>1322</sup>. Dans ce monde d'identités troubles qui menacent au mieux la cohésion sociale, au pire la survie de la planète, le secret de l'homosexualité d'Alex est finalement le plus inoffensif. Mis en parallèle avec les autres secrets, il semble dérisoire, ce qui explique aussi qu'il soit si facilement accepté par sa famille, ses amis et ses collègues.

---

<sup>1321</sup> « Luthors », S02E12, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 13 février 2017.

<sup>1322</sup> Dans toute série post-11 septembre, les « autres » potentiellement infiltrés dans le tissu social de l'Amérique peuvent représenter aussi bien des cellules dormantes terroristes que l'altérité LGBTQ, de même que pour les récits s'appuyant sur des figures de mutants, d'hybrides, deux traditions convoquées par *Supergirl*.

Dans la saison 4, la série développe un nouvel arc de coming out pour le personnage de Nia Nal, jeune stagiaire à la rédaction de Catco Worldwide Media, où travaille Kara. La jeune fille prend particulièrement à cœur les discriminations dont sont victimes les aliens à National City. Dans l'épisode 2 de la quatrième saison, elle révèle à son patron et mentor que son empathie pour les extraterrestres face au traitement qui leur est révélé provient du fait qu'elle aussi a subi de la discrimination du fait de sa différence<sup>1323</sup> :

NIA : I'm a transgender woman. I know what it's like to be attacked and denied because of who I am.

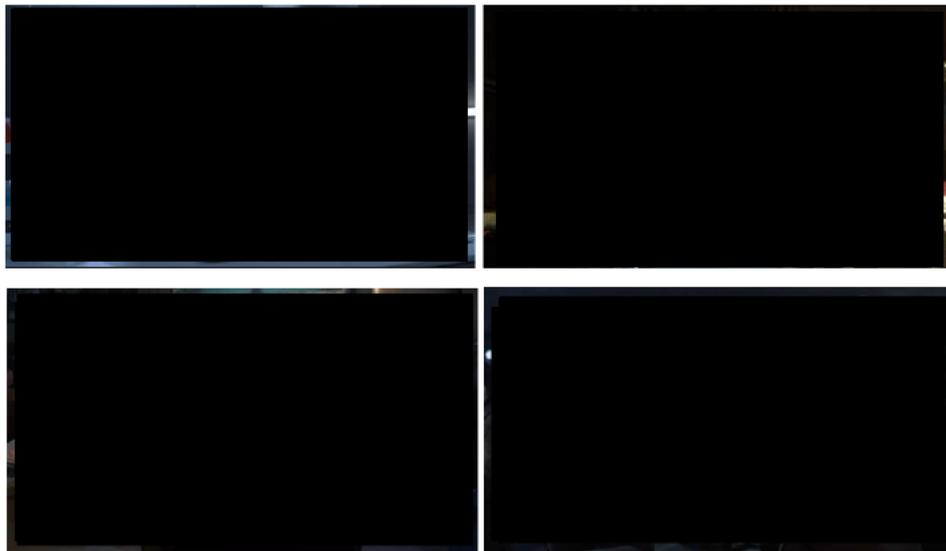
Du fait du *passing* de l'actrice, cette scène peut être considérée comme un premier coming out. La réaction de son patron, visiblement surpris, nous indique que c'est la première fois que cette information lui est communiquée – c'est aussi la première fois que la transidentité du personnage est évoquée dans la diégèse. Cette scène, relativement rapide, permet à la série d'établir un lien d'analogie. Si cet épisode problématise peu le coming out, c'est que le secret révélé par Nia à son patron n'est que le premier d'une liste de non-dits qui enferment Nia dans des placards multiples et polymorphes. Dans les épisodes suivants, Nia Nal développe des pouvoirs – qui prennent la forme de rêves prophétiques – et se rapproche de Kara, dont elle ignore par ailleurs qu'elle est Supergirl. Lors de l'épisode 11 de la même saison, Kara se rend avec Nia dans la famille de cette dernière<sup>1324</sup>. Nia lui apprend alors à la fois qu'elle est en réalité mi-alien, mi-humaine, née de l'amour interdit et trans-espèces de ses parents, et qu'elle est transgenre. La transidentité de Nia est donc comprise à l'aune d'un autre identité transfuge, non plus de genre mais d'espèce. Sa mère, alors mourante, est la dernière d'une longue lignée extraterrestre dans laquelle le don onirique se transmet de mère en fille. Lorsque Nia manifeste les premiers signes du don, elle préfère le cacher à sa famille, et appréhende, à raison, la réaction de sa sœur, une femme cisgenre qui s'est préparée toute sa vie à recevoir ces rêves prophétiques. Le personnage de Nia est alors aux prises avec un réseau complexe de silences et de secrets qui s'imbriquent les uns dans les autres dans des configurations variables : auprès de sa famille et dans son village originaire de Parthas, décrite comme une enclave rurale progressiste, elle est ouvertement transgenre et trans-espèces, mais cache ses pouvoirs naissants pour se protéger de l'ire de sa sœur. Auprès de ses employeurs et collègues, elle est ouvertement transgenre, mais placardise son identité d'alien à National City. Auprès du plus grand monde enfin elle dissimule à la fois son identité transgenre et trans-espèces, du fait de discriminations croisées à l'encontre à la fois des extraterrestres et des personnes trans, dans une illustration allégorique de l'intersectionnalité. Le conflit qui oppose Nia à sa sœur est reflété dans celui de Kara et d'Alex. Dans l'épisode précédent,

---

<sup>1323</sup> « Fallout », S04E02, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 21 octobre 2018.

<sup>1324</sup> « Blood Memory », S04E11, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 27 janvier 2019.

pour protéger le secret de Kara, sur le point d'être découvert, Alex fait effacer la mémoire de toutes les personnes au courant de sa double-identité, dont elle-même<sup>1325</sup>. En oubliant que sa sœur est elle-même extraterrestre, Alex développe une forte hostilité envers les aliens. Cette péripétie recrée de fait le placard de Kara et reconfigure les secrets à l'inverse de la position de départ de la série : désormais, Alex est ouvertement lesbienne, tandis que Kara cache sa réelle identité aux yeux de tous. Lorsque Nia explique à Kara qu'elle ne peut pas comprendre ce qui l'oppose à sa sœur, Kara fait elle-même un nouveau « coming out » de Supergirl à la jeune fille, en échange du secret qui lui a été révélé. À ce double coming out confidentiel répond enfin un dernier développement dans l'épisode 19 de la même saison<sup>1326</sup>. Alors que le pays sombre dans le défaitisme et le chaos du fait de la guérilla qui oppose les aliens aux humains, Kara et Nia joignent leurs forces pour faire passer un message d'espoir et de paix à leurs compatriotes. Kara convainc Nia de lui accorder un entretien à la télévision nationale, où elle pourra inspirer la compassion, étant elle-même mi-humaine, mi-alien. Mais les secrets qui sont révélés lors de l'interview ne dévoilent pas entièrement l'identité de Nia, qui apparaît sous le masque de son alter-ego superhéroïque, *Dreamer* :



114. Nia Nal/Dreamer fait un coming out retentissant à la télévision.

Des plans successifs montrent en alternance les écrans sur lesquels l'annonce est diffusée et les publics qui la reçoivent – témoignant de l'importance politique du moment et de son potentiel retentissement. Face à Kara, Nia/Dreamer se présente :

NIA : I'm Dreamer and I am a descendant of a daughter of Naltor.

KARA : When did you come here from Naltor?

NIA : I didn't. I was born here in America. (...) My mother was Naltorian, but my father was a human.

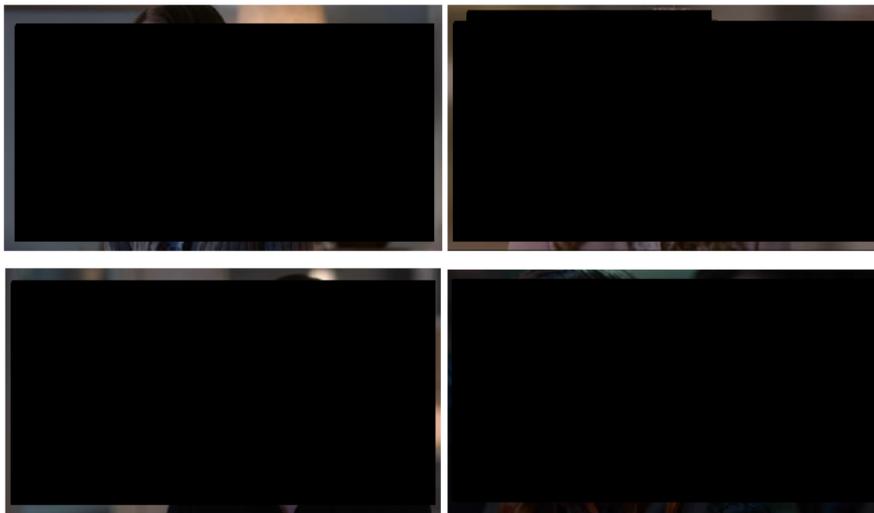
KARA : So you are both human and alien.

<sup>1325</sup> « Suspicious Minds », S04E10, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 20 janvier 2019.

<sup>1326</sup> « American Dreamer », S04E19, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 28 avril 2019.

NIA : Yes. My parents believed that humans and aliens could co-exist. And I'm living proof of that. But growing up wasn't easy. I am also a trans woman. I'm different, Miss Danvers, but so is everybody. And I don't know when that became such a bad thing. The greatest gift we can give each other is our authentic selves and sharing that. Sharing our truth is what will make us strong. So, here I am. I am both human and alien. And I am a trans woman.

Les termes qu'emploie Nia inscrivent la tirade dans le discours classique de coming out : elle évoque les difficultés d'une enfance à la marge mais réaffirme la valeur de l'authenticité et de la vérité, deux concepts piliers des arcs narratifs du coming out. Sa tirade, aux penchants universalistes, provoque les larmes de l'assemblée diégétique, des oreilles les plus amicales (Kara ; une extraterrestre) aux plus fervents suprémacistes humains (Lena Luthor). On accorde au coming out une force politique ici : en rendant visibles les identités marginalisées, on espère attirer la sympathie des publics (diégétiques et extra-diégétiques) et appeler à une plus grande tolérance via un processus d'identification, du moins pour un public américain, à travers des allusions à l'expérience de l'immigration, par laquelle on est d'abord altérisé avant d'être accepté. L'allégorie de l'identité *queer*, symbolisée par l'identité surnaturelle, est ici redoublée et rendue littérale par l'insistance, par deux fois, sur la transidentité de Nia. À travers une mise en abyme, la scène, qui dénonce le spécisme du monde diégétique, condamne la transphobie du monde extra-diégétique. Alors que Nia se confie – en partie – sur son secret, Kara, elle, apparaît sous son identité civile et non sous celle de Supergirl, une ironie que ne manque pas de souligner la mise en scène, qui voit les deux femmes se répondre sur un canapé, l'une, entièrement masquée, siège de la révélation (quoique toujours incomplète), l'autre adjuvante au secret de Nia mais protégeant le secret de sa propre double-identité.



115. Le coming out de Dreamer émeut les téléspectateurs diégétiques aux larmes.

Les multiples intrigues de coming out proposées par la série, ainsi que les différents agencements des identités que l'on choisit de dévoiler et de celles que l'on choisit de cacher, démontrent la pluralité des secrets qui peuvent faire l'objet d'un coming out. Elles étendent l'expérience du placard à une

expérience universelle, à laquelle peuvent aisément s'identifier les spectateur.rice.s, qu'ils ou elles soient effectivement *queer*, comme Alex, ou qu'ils ou elles cachent d'autres secrets derrière la porte de leur propre placard. Mais elles montrent aussi la diversité des méthodes de dissimulation de ces secrets, dont la métaphore du placard n'est qu'une des figurations possibles, comme le relevait Walters<sup>1327</sup>. Ici l'image du placard entre en résonance avec d'autres formes de dissimulation, dont, littéralement, la mascarade, avec les masques des superhéroïne.s. Conformément à son genre, le programme explore la question des identités *queer* par métonymie : dans une série où le doute pèse sur toutes les identités, voire sur leur lisibilité même, l'option qu'un personnage soit secrètement *queer* est toujours ouverte. De fait, la série s'amuse à plusieurs reprises des possibles lectures *queer* de Kara, sur la sexualité de laquelle elle laisse planer le doute. Ainsi lorsque Kara fait son coming out à Winn (Jeremy Jordan), son meilleur ami, celui-ci croit à tort qu'elle s'apprête à lui révéler son homosexualité<sup>1328</sup> :

KARA : Okay, um, Winn, I'm going to tell you something about me that only three people in my life know. Can I trust you?

WINN : Yeah, yeah, of course.

KARA, *faisant les cent pas* : Good. Um, I just I really want someone to be excited for me. And I, um... Right, how do... Uh, there's something about me that for most of my life, I've run from it. But last night, I embraced who I am and I don't want to stop.

WINN : Oh, my God, you're a lesbian! Oh, Kara, that's why you're not into me. This is, this is great news!

KARA : No. I'm not gay! I'm... I'm her! The woman who saved the plane!

WINN, *dubitatif* : Okay. Yeah, okay. Right.

En reprenant les codes classiques du coming out (déli, puis affirmation de sa vérité profonde), la série joue sur l'ambiguïté que fait peser la double vie de Kara sur sa sexualité. La réponse très aut centrée de Winn provoque le comique, et force Kara à le corriger pour lui affirmer la réelle identité qu'elle essaye de révéler, celle de Supergirl. Si la série concrétise ensuite la possibilité d'un coming out lesbien en déplaçant la question de l'homosexualité sur Alex, elle ne neutralise pas pour autant les possibles lectures *queer* de Kara. Les fans accusent notamment les *showrunners*, lors de la diffusion de la troisième saison, de faire du *queerbaiting*<sup>1329</sup> en faisant miroiter la possibilité d'une relation amoureuse entre Kara et Lena Luthor<sup>1330</sup>. La série réactualise de fait l'homoérotisme relevé par Battis

<sup>1327</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 30.

<sup>1328</sup> « Pilot », S01E01, *Supergirl*, CBS, première diffusion le 26 octobre 2015.

<sup>1329</sup> Le *queerbaiting* désigne une stratégie marketing par laquelle on laisse planer le doute sur la sexualité d'un personnage ou sur la nature d'une relation (amicale, amoureuse ?) entre deux personnes de même sexe. On reviendra plus longuement à ce mécanisme dans le dernier chapitre.

<sup>1330</sup> SWINDELLS, Katharine, « Supergirl Cast Accused of Mocking LGBT fans », *PinkNews* [En ligne], mis en ligne le 24 juillet 2017, consulté le 15 juin 2021. URL : <https://www.pinknews.co.uk/2017/07/24/supergirl-cast-accused-of-mocking-lgbt-fans/>.

entre Clark Kent (Tom Welling) et Lex Luthor (Michael Rosenbaum) dans la série *Smallville*<sup>1331</sup>, et démontre bien les glissements possibles entre identité secrète des superhéro.ine.s et identité *queer*. The CW, la chaîne qui diffuse les deux programmes est par ailleurs coutumière de ces tactiques d'instrumentalisation du public LGBTQ par le recours à des tropes problématiques<sup>1332</sup> – *queerbaiting* dans *Supernatural*, ou *The Flash*<sup>1333</sup>, ou *bury your gays* dans *The 100* ou *The Vampire Diaries*, par exemple. Le genre du *supernatural drama* qu'affectionne particulièrement la chaîne rend plus plausibles de potentielles lectures *queer* de ces personnages toujours-déjà codés comme extérieurs à la norme et dont la dérogation à la norme hétérosexuelle ne serait qu'un prolongement.

### III. 2. *Persistence de la dialectique placard/coming out dans les séries post-placard*

À l'inverse des séries évoquées plus haut, les séries post-placard sont caractérisées par leur absence de problématisation de l'identité LGBTQ et donc, logiquement par une absence de coming out gay, transgenre, lesbien, etc. Les personnages mis en scène dans les séries post-placard sont ouvertement gays et leur identité *queer* n'est souvent pas rendue significative dans le schéma actantiel ou dans la narration. Pourtant, et de manière surprenante, ces séries ne s'abstraient pas nécessairement du mécanisme narratif du coming out. Au contraire, elles continuent, même en l'absence de révélation LGBTQ, voire parfois en l'absence de personnage LGBTQ, à travailler formellement la dialectique propre aux intrigues de coming out en développant une « écriture du placard » qui sous-tend la narration entière.

#### III. 2. 1. *Batwoman*, une série post-placard traversée par le placard

Au contraire de *Supergirl*, qui métaphorise l'identité placardisée à travers le personnage de Kara mais continue de proposer un coming out LGBTQ littéral, la série *Batwoman* (The CW, 2019-), du même genre du *supernatural drama*, pourrait à première vue s'inscrire dans la liste des séries post-placard

---

<sup>1331</sup> BRENNAN, Joseph, « Queerbaiting: the “playful” possibilities of homoeroticism », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 21, n°2, 2016, p. 189 ; pour une exploration approfondie des possibles lectures homoérotiques du texte voir BATTIS, « The Kryptonite Closet », *art. cit.*

<sup>1332</sup> BOURDAA, Mélanie, CORNILLON, Claire, WELLS-LASSAGNE, Shannon, « Introduction: Investigating the CW », *Séries: International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 4, n°2, 2018, p. 7.

<sup>1333</sup> GABRIEL, Alex, « Super Queer: Why won't the CW let its leads be anything but straight? », *Medium* [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 juin 2021. URL : <https://medium.com/novembering/super-queer-130e7eeb86eb>.

théorisées par Ron Becker. Pour la première fois dans l'histoire de la chaîne<sup>1334</sup>, et répondant aux frustrations grandissantes du public LGBTQ de The CW<sup>1335</sup>, son héroïne centrale est ouvertement lesbienne dès le pilote de la série<sup>1336</sup>, et son identité *queer* ne semble pas constituer un quelconque problème dans la narration. Pourtant, en choisissant d'explorer le paradoxe entre la placardisation de l'identité de superhéroïne et l'affirmation au grand jour d'une identité *queer*, la série continue à travailler en son cœur la dialectique propre au placard. À la disparition de son cousin, Bruce Wayne, Kate Kane (Ruby Rose) décide de reprendre la cape de justicier de Batman afin de venir en aide à un Gotham City toujours en proie aux machinations politiques de ses dirigeants. Or Kate est ouvertement lesbienne, une identité qu'elle revendique depuis le plus jeune âge, comme le souligne la voix-off, relevée par Joyrich dans son article pour *JumpCut*<sup>1337</sup> :

KATE : I have never hidden who I am. I came out when Brad Morrison told all the kids at school that I was gay. I said "yeah, and?"; then punched him. Ever since then, I've been out and proud, as long as I can remember. So how the hell am I supposed to wake up every morning and hide who I am<sup>1338</sup>?

Dans cette tirade, l'héroïne exprime sa difficulté à cacher son identité alors même que le secret qui aurait le plus évidemment dû l'être, le secret de son homosexualité, ne l'a finalement jamais été. La voix-off souligne alors la situation particulière dans laquelle se trouve Kate : à la fois *in* (elle ne peut révéler son identité secrète de *Batwoman*) et *out* (elle est ouvertement lesbienne), l'identité de Kate interroge l'imperméabilité de l'espace du placard. Les fameuses oppositions binaires exposées par Sedgwick<sup>1339</sup> et qui structurent, selon elle, nos manières d'appréhender le monde, sautent sous le poids de la position paradoxale et contradictoire de Kate. La série joue durant toute sa première saison avec cette liminalité en faisant inlassablement passer Kate d'un espace à l'autre, en agençant à loisir les silences et les révélations. Ainsi lorsque Kate se fait sauver d'un accident de train par un policier de la ville, les journaux s'empressent d'inventer une romance entre *Batwoman* et le mystérieux jeune homme<sup>1340</sup>. Face à sa colère, son équipe lui conseille de ne pas démentir : la présomption d'hétérosexualité constitue alors une protection supplémentaire quant à sa véritable identité. Elle est désormais doublement au placard (*in/in*), alors que son identité civile et son orientation sexuelle sont cachées. Plus loin, dans le même épisode, *Batwoman* rattrape la jeune fille à l'origine du déraillement du train, Parker (Malia Pyles), dans un état de grand désarroi après que ses parents l'ont mise à la

---

<sup>1334</sup> AVILES, Gwen, « Out Actor Ruby Rose Makes TV History in The CW's "Batwoman" », *NBC News* [En ligne], mis en ligne le 7 octobre 2019, consulté le 24 juin 2021. URL : <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/out-actor-ruby-rose-makes-tv-history-cw-s-batwoman-n1063441>.

<sup>1335</sup> GABRIEL, « Super Queer: Why won't the CW let its leads be anything but straight? », *art. cit.*

<sup>1336</sup> « Pilot », S01E01, *Batwoman*, The CW, première diffusion le 6 octobre 2019.

<sup>1337</sup> JOYRICH, « Bat signals and caped crusading », *art. cit.*

<sup>1338</sup> « Who Are You? », S01E03, *Batwoman*, The CW, première diffusion le 27 octobre 2019.

<sup>1339</sup> SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1340</sup> « How Queer Everything Is Today! », S01E10, *Batwoman*, The CW, première diffusion le 19 janvier 2020.

porte en apprenant son homosexualité. Pour faire entendre raison à Parker, qui serine que Batwoman ne peut pas comprendre ce qu'elle traverse, Batwoman se démasque devant elle (premier dévoilement) et lui révèle être elle aussi lesbienne<sup>1341</sup> (deuxième dévoilement). Au sein du même épisode, la position situationnelle de Kate passe donc de *in/out* (dissimulation de sa véritable identité, affirmation de son homosexualité) à *in/in* (dissimulation de sa véritable identité/présomption d'hétérosexualité qui la renvoie au placard) à *out/out* (démasquage et révélation de son identité et de son homosexualité à Parker). Au terme de l'épisode, Batwoman rencontre à nouveau le policier qui l'avait « sauvée » au début de l'épisode. Cette fois, les rôles sont inversés : c'est elle qui le sauve, et lorsque la presse s'enquiert de leur romance naissante, elle leur répond froidement : « It's not happening ». Le lendemain, les gros titres annoncent : « Batwoman Reveals Herself AS A LESBIAN<sup>1342</sup> », offrant une combinaison de plus dans le jeu infini des agencements *in/out* : l'identité civile de Kate reste toujours cachée, mais Batwoman, elle, sort du placard gay pour la première fois.

Pour Joyrich, ce jeu narratif autour des identités placardisées et du coming out est l'essence même de la série et montre que, loin d'être « au-delà du placard » (« *beyond the closet* ») par la simple présence d'une héroïne ouvertement lesbienne, le programme n'existe que « à travers le placard » (« *through the closet* »). C'est ce jeu avec la liminalité, avec la frontière du placard fait de *Batwoman* une série *queer* par essence.

III. 2. 2. Ecriture *queer* du coming out : transformer le coming out en allégorie pour le dévoilement de toute identité secrète

Si *Batwoman* combine héroïne lesbienne et schéma narratif *queer* en inscrivant en son sein la liminalité de l'espace du placard, certaines séries poussent plus loin l'écriture du placard en la mobilisant en l'absence même de personnages LGBTQ dans la diégèse. La dialectique placard/coming out devient alors une allégorie pour le dévoilement de toute identité secrète.

C'est le cas par exemple de la série *Dexter* (Showtime, 2006-2013), qui met en scène la double vie de Dexter Morgan (Michael C. Hall), policier spécialisé dans l'analyse médico-légale de jour, tueur en série sanguinaire prenant pour cible les meurtriers ayant échappé au système judiciaire de nuit. Alors même qu'aucun des personnages principaux n'est ouvertement gay, le personnage de Dexter peut être lu comme *queer* du fait de différents éclairages infra et extratextuels : dans l'histoire des représentations d'abord, l'association tenace de la figure du tueur en série et de l'homosexuel fait peser le spectre du

---

<sup>1341</sup> JOYRICH, « Bat signals and caped crusading », *art. cit.*

<sup>1342</sup> *Ibid.*

queer sur la série<sup>1343</sup>. Du point de vue de l'interprétation ensuite, Dexter est incarné par Michael C. Hall, qui s'est avant tout fait connaître pour le rôle de David, gay au placard, dans *Six Feet Under*. Par intertextualité, il charrie donc avec lui la logique de placardisation propre à cette première série tout en la déplaçant du secret de l'homosexualité à celui du tueur. Au niveau textuel, les dialogues renvoient par de nombreuses métaphores aux thèmes de la double vie, du placard et de la dissimulation : des références au masque (« I love Halloween. The one time of year when everyone wears a mask... not just me<sup>1344</sup> »), au secret réprimé de l'inconscient, caché dans une obscurité qui évoque le placard (« I just know there's something dark in me and I hide it<sup>1345</sup> » ; « Everyone hides who they are at least some of their time. Sometimes you bury that part of yourself so deeply that you have to be reminded it's there at all. And sometimes you just want to forget who you are all together<sup>1346</sup> », « I've lived in darkness a long time<sup>1347</sup> »). La mise en scène propose également une réflexion autour de la spatialité du placard : grâce son poste au sein de la police scientifique de Miami, Dexter est, de manière ambiguë, à la fois *in* (il cache ses activités de tueur en série) et à la fois *out* (il est en permanence sous les yeux des détectives). Cette liminalité est matérialisée à l'écran par la topographie singulière de son laboratoire, pièce isolée du reste des services de la police, mais qui se situe en son sein. De fait, Dexter habite un placard qui relève du cheval de Troie : c'est cette position interne au service dont la mission est justement de traquer des hommes comme lui qui protège le secret de Dexter. Le placard est également matérialisé par le travail de mise en scène : Dexter conserve des échantillons de sang de ses victimes dans une boîte cachée derrière une grille d'aération. La caméra adopte à plusieurs occasions le point de vue de la boîte « dans le placard ». Au niveau narratologique enfin, la diégèse entière repose sur la séparation stricte entre les deux identités de Dexter et sa qualité auto-proclamée de « maître du déguisement » (« master of disguise<sup>1348</sup> »). Comme le souligne Sarah Hatchuel, toute révélation de l'identité secrète de Dexter met en péril le concept même de la série<sup>1349</sup>. De fait, cette série dont on ne pourrait à première vue dire qu'elle est reliée d'une quelconque manière au placard gay – puisqu'elle ne présente aucun personnage LGBTQ – est en réalité traversée de toutes part par la métaphore du placard, et n'existe que grâce au maintien de ses parois. La série développe alors une écriture du placard, que je définis comme une écriture du secret et de l'aveu, et qui repose sur la mise en discours de la déviance telle que la théorise Foucault, ou au contraire, sur le refus de dire. C'est une écriture qui met en lumière la complexe épistémologie savoir/pouvoir en en

<sup>1343</sup> CAPSUTO, *Alternate Channels*, op. cit., p. 20-21.

<sup>1344</sup> « Let's Give the Boy a Hand », S01E04, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 22 octobre 2006.

<sup>1345</sup> « An Inconvenient Lie », S02E03, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 14 octobre 2007.

<sup>1346</sup> « Let's Give the Boy a Hand », S01E04, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 22 octobre 2006.

<sup>1347</sup> « Born Free », S01E12, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 17 décembre 2006.

<sup>1348</sup> « Let's Give the Boy a Hand », S01E04, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 22 octobre 2006.

<sup>1349</sup> HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, op. cit., p. 7.

interrogeant la dynamique (qui sait quoi au sujet de qui ? qui détient le pouvoir ?) et en mettant en lumière la liminalité : des espaces, des temporalités, des identités...

Au terme de la saison 2, Dexter envisage de se livrer à sa sœur, elle aussi membre de la police, et de lui révéler son identité secrète<sup>1350</sup>. Étant donné les éléments abordés plus haut, il n'est pas surprenant que la scène prenne des allures de scène classique de coming out. Les spectateur.rice.s assistent aux différentes projections mentales de Dexter tandis que celui-ci passe en revue les meilleures manières de faire son annonce : « How do I tell her what I am? », la réplique entretient le flou qui permet le double-sens tueur/*queer*. Il envisage les possibles réactions de sa sœur, tantôt effondrée, tantôt vindicative, tantôt violente. Ces mises en scène hallucinatoires ne sont pas sans rappeler les rêves éveillés de David dans *Six Feet Under* et, par association intertextuelle, évoquent à nouveau le secret de l'homosexualité réprimée. La série prend néanmoins le contrepoint de scènes classiques de coming out : la répétition (quatre itérations de « I'm the Bay Harbor Butcher », pour quatre réactions différentes) confère à la scène une dimension comique quasi burlesque, soulignée par une musique extradiégétique anempathique et légère. L'ensemble supprime l'habituelle gravité de la scène de coming out au profit d'un jeu qui met l'accent sur la théâtralité et sur la performance des deux acteurs qui s'essayent à différentes variations autour d'un même trope<sup>1351</sup>. La scène révèle sa propre artificialité<sup>1352</sup> et contribue à offrir une lecture *queer* et *camp* de la dialectique placard/coming out en complexifiant la narration linéaire de la révélation<sup>1353</sup>. Au terme de la séquence, en effet, Dexter ne dévoile finalement pas son secret, se contentant de commenter en voix-off : « This isn't going to be easy ». La révélation est retardée jusqu'en saison 7, où *a contrario*, elle se passe d'abord de mots : Dexter reste un temps interdit lorsque, arrivant chez lui, il découvre Debra, assise seule à une table devant tous les instruments qu'il utilise et qui sont autant de preuves de sa double vie<sup>1354</sup>. Le contraste établi entre les deux scènes par la palette de couleurs (couleurs vives et éclatantes dans la saison 2, couleurs bleues fades, dans la saison 7) et par la musique, remplacée dans cette nouvelle itération par un bourdon inquiétant qui souligne les respirations saccadées des deux personnages, indiquent un changement de ton décisif entre les deux scènes de révélation. Le désordre de l'appartement contraste avec l'intérieur familial ordonné de la scène de la saison 2 et augure de l'impact chaotique de la révélation. Après l'aveu qu'il est un tueur en série, la scène fond au noir sur son visage yeux fermés. Ce fondu au noir, qui se substitue au retour au statu-quo de la saison 2, symbolise l'impossibilité, une fois la confession faite, de revenir en arrière : la révélation signe la fin de la double vie de Dexter et de fait, l'arrêt de la série, à venir une saison plus tard.

---

<sup>1350</sup> « Left Turn Ahead », S02E11, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 9 décembre 2007.

<sup>1351</sup> HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, op. cit., p. 7.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1353</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 33.

<sup>1354</sup> « Are You...? », S07E01, *Dexter*, Showtime, première diffusion le 30 septembre 2012.



116. Mise en regard des deux scènes de révélation.

Dexter a du reste la particularité, parmi toutes les séries de notre corpus, d'être l'une des deux seules<sup>1355</sup> à s'appuyer sur une narration interne par le procédé de la voix-off. Or l'expérience du placard, on l'a vu, est une expérience profondément personnelle, intime, que la télévision peine à représenter sans en compromettre les parois. À l'instar des hallucinations de David dans *Six Feet Under*, la série offre une rare incursion dans la psyché du personnage, dans sa subjectivité : c'est à travers la voix de Dexter, qui nous parvient depuis l'espace du placard lui-même, que nous faisons l'expérience de la double-identité. Le procédé redonne l'autorité du discours (aux sens de *authority* et *authorship*) au personnage placardisé plutôt que de la livrer à celui qui juge et reçoit la confession. En inversant la relation savoir/pouvoir au profit du personnage placardisé, la série *queerise* les représentations habituelles du coming out qui déposent souvent les protagonistes de leur récit ou du moins ne le donnent à voir que lorsqu'il rentre dans l'entendement des personnages hétérosexuels et des spectateur.ice.s, c'est-à-dire, précisément, une fois le coming out accompli.

Dans l'article qu'ils consacrent à la série culte *Lost* (ABC, 2004-2010), Davis et Needham s'interrogent sur l'absence – qu'ils jugent statistiquement incohérente – de personnages LGBTQ parmi les 48 rescapés du vol Oceanic Airlines 815<sup>1356</sup>. Dans une série pourtant saluée pour la diversité de son casting<sup>1357</sup>, ne figure qu'un seul personnage gay, Tom Friendly (M. C. Gainey) très peu développé. Pas une seule intrigue amoureuse *queer* – une fois les survivant.e.s enfermés.e.s sur l'île – n'est développée au long des 6 saisons. À l'instar de recherches récentes s'attachant à étudier l'objet

<sup>1355</sup> La seconde se trouve dans *South of Nowhere*, qui nous invite à suivre le cheminement de Spencer, une jeune adolescente qui se découvre lesbienne.

<sup>1356</sup> DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary, « Queer(ying) Lost », in PEARSON, Roberta, *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, Londres, New York : I.B. Tauris, 2009, p. 261.

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p. 266.

« Queer TV<sup>1358</sup> », Davis et Needham postulent que *Lost* est un programme *queer* non pas du fait de la présence de personnages *queer*, mais du fait d'une construction diégétique *queer* par essence. Ils s'intéressent donc non plus à des questions de représentation mais à des questions de forme, et plus particulièrement de narratologie, de structure du récit, pour démontrer comment certains procédés narratifs adoptés par la série ouvrent un potentiel herméneutique de lectures *queer*<sup>1359</sup>. Nous nous intéresserons tout particulièrement ici, puisque nous traitons du récit de coming out, à ce que Needham et Davis décrivent comme « un récit *queer* du secret et du dévoilement » (« a queer narrative of secrecy and disclosure<sup>1360</sup> ») qui se déploie dans la structure à la fois proleptique et analeptique de la série et qui se rapporte, en en déplaçant l'enjeu central, au récit classique de coming out<sup>1361</sup>. Comme le soulignent les deux auteurs, chaque épisode de *Lost* présente un moment de révélation qui constitue, pour le public, une nouvelle pièce du puzzle, mais n'est pas nécessairement accessible, dans la diégèse, aux autres personnages, qui restent dans l'ombre :

These “secrets” are structured as closeted information: the revelations are often shocking, fundamentally altering audience knowledge or belief relating to the universe of the series. Like the axiomatic example of the closeted secret – homosexuality – the revelations in *Lost* are often very personal to one or more of the cast, with their unearthing or uncovering occurring as a traumatic or emotive peak experience<sup>1362</sup>.

Par leur aspect paroxystique et unique et par la forte charge émotive, voire traumatique, qu'elles mobilisent, certaines des révélations de *Lost* s'apparentent donc aux récits classiques du coming out. En la quasi-absence de personnages LGBTQ, la série convoque donc une écriture du placard, qui, déplacée, déviée du secret de l'homosexualité, en est potentiellement rendue plus fondamentalement *queer*. Chaque dévoilement mobilise la complexe dialectique placard/coming out propre à la révélation du secret de l'homosexualité, mais s'abstrait possiblement du signifié central que celle-ci représente pour ne garder, finalement, que le signifiant.

En maintenant dans l'ombre une partie des personnages de la diégèse, ces révélations garantissent, selon Davis et Needham, que nous, spectateur.rice.s, en sachions toujours plus qu'un personnage donné<sup>1363</sup>. Ce procédé n'est pas sans évoquer, dans les représentations médiatiques du coming out que nous avons étudiées plus tôt, l'avantage épistémologique donné au public, le seul qui puisse accéder à l'espace privé et secret du placard, le seul qui puisse attester des incursions et excursions hors du placard d'un personnage qui cache encore le secret de son homosexualité, le seul qui puisse,

---

<sup>1358</sup> JOYRICH, « Epistemology of the Console », *art. cit.*, DAVIS, NEEDHAM, *Queer TV, op. cit.*, VILLAREJO, *Ethereal Queer, op. cit.*

<sup>1359</sup> DAVIS, NEEDHAM, « Queer(ying) Lost », *chap. cit.*, p. 263.

<sup>1360</sup> *Ibid.*

<sup>1361</sup> *Ibid.* p. 273

<sup>1362</sup> *Ibid.*

<sup>1363</sup> *Ibid.*

de concert avec les autres personnages *queer* de la diégèse, apprendre à « lire les signes » d'une sexualité qu'il connaît toujours déjà.

Le recours à une narration non-linéaire, basée sur la prolepse et l'analepse complexifie, selon Needham et Davis, une compréhension normative et linéaire du temps<sup>1364</sup>, une temporalité « hétérosexuelle » que d'aucuns ont opposé au « temps *queer* » qu'ils cherchent à théoriser<sup>1365</sup>. Ainsi, lorsque *Lost* opère un retour sur un *flashback* déjà présenté à l'écran, elle ne le reproduit pas à l'identique. Au contraire, elle adopte une perspective sensiblement différente qui nous dévoile de nouvelles informations, de nouveaux secrets, sur un personnage ou un évènement. Ainsi chaque itération de la prolepse éclaire certains aspects du secret tout en obscurcissant d'autres éléments – dans une logique propre au dévoilement de l'homosexualité qui, selon Joyrich, recrée toujours de nouvelles parts d'ombres, d'inconnu, de squelettes restés dans le placard<sup>1366</sup>. Le recours quasiment obsessionnel, ritualisé, à l'analepse relève du fonctionnement ontologique du coming out et du placard : la répétition, propre à la fois à la forme sérielle et au processus de coming out, n'a ici rien de stérile. Au contraire, en revenant au moment du trauma, elle permet de relire le passé, les signes que l'on n'avait jusqu'alors pas vus, et réactualise notre perception du personnage à la manière d'un palimpseste. L'absence de linéarité, et l'appui sur une temporalité du « va-et-vient » (Davis et Needham emploient la formule « back-and-forth<sup>1367</sup> ») évoque les incursions et excursions jamais complètement définitives entre l'espace du placard et l'extérieur. La logique de révélation/obscurcissement par la répétition met en exergue l'impossibilité de connaître vraiment les identités. En cela, la série *Lost*, ne relevant paradoxalement ni du post-placard, ni de l'ère du placard, illustre pourtant l'écriture du placard, et peut être lue comme formulant une déconstruction de la fixité et de la lisibilité des identités. En déplaçant le lieu du coming out du fond vers la forme, c'est-à-dire du personnage LGBTQ vers le schéma narratif lui-même, *Lost* est donc peut-être plus à même de réconcilier coming out et *queer*, là où la critique opère habituellement une séparation stricte.

---

<sup>1364</sup> *Ibid.* p. 275.

<sup>1365</sup> Voir EDELMAN, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Londres : Duke University Press, 2004 ; HALBERSTAM, Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, : New York University Press, 2005 ; DINSHAW, Carolyn, EDELMAN, Lee, FERGUSON, Roderick A., FRECCERO, Carla, FREEMAN, Elizabeth, HALBERSTAM, Jack, JAGOSE, Annamarie, NEALON, Christopher, NGUYEN Tan Hoang, « Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion », in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Juin 2007, vol. 13, n°2-3, pp. 177–195.

<sup>1366</sup> JOYRICH, « Epistemology of the Console », *art. cit.*, p. 442.

<sup>1367</sup> DAVIS, NEEDHAM, « Queer(ying) Lost », *chap. cit.*, p. 263.

En 2001, Samuel Chambers<sup>1368</sup> et après lui Suzanna Danuta Walters<sup>1369</sup> regrettent que les explorations télévisuelles du placard soient si rares : en occultant cette phase importante de la construction identitaire, de la négociation du désir, disent-ils tous deux, la télévision ne peut pas parvenir à rendre pleinement compte des enjeux politiques, sociaux, psychologiques qui se cachent derrière le dévoilement d'une identité hors-normes. Ces regrets, formulés à l'aube (Chambers, 2001) ou bien à l'apogée (Walters, 2014) de la supposée ère post-placard, peuvent néanmoins être nuancés par le corpus de séries dramatiques des vingt dernières années. Bien que la télévision tende à mettre l'accent sur le moment du coming out, elle contribue tout de même à affirmer que le placard est essentiel à l'identité LGBTQ, et illustre dans ses mises en scènes certains des mécanismes essentiels au fonctionnement de cet espace-temps singulier : la complexe épistémologie qui se joue dans le rapport savoir/pouvoir propre aux identités sexuelles, l'aspect panoptique du placard qui soumet le personnage LGBTQ à la surveillance de l'autre et l'oblige à une forme de paranoïa minoritaire, ou encore le rôle que joue l'hétéronormativité dans le maintien de ses parois. Ces représentations complexifient les images caricaturales du placard et le dévoilent comme un espace liminal, aux frontières floues, dans lequel les relations de savoir/pouvoir sont toujours susceptibles de s'inverser. Ce travail sur la liminalité du placard vient, en retour, interroger et nuancer les affirmations du coming out comme moment unique et irréversible. Certaines séries, comme *Six Feet Under* parviennent à se saisir de cette liminalité pour faire du placard un lieu de production autant que de répression, révélant à la fois la multiplicité des contraintes et des risques qui pèsent sur les personnes LGBTQ mais aussi des possibilités créatives, érotiques, que le placard leur offre. Elles complexifient alors la dialectique qui fait du placard une zone de privation absolue et du coming out un acte de libération. D'autres séries utilisent cet aspect liminal, paradoxal, insaisissable du placard pour l'étendre à toute forme de secrets : l'homosexualité est mise en regard avec d'autres tabous contemporains, et le placard contamine alors la diégèse, voire la narration dans une « écriture du placard » susceptible de continuer à opérer même en l'absence de personnages *queer*. La prochaine et dernière partie de ce travail propose de s'intéresser aux liens entre écriture du placard et télévision, et de chercher dans l'adéquation de l'un à l'autre une raison supplémentaire de la subsistance de l'arc narratif de coming out (qu'il soit littéral ou métaphorique) dans les fictions sérielles du petit écran.

---

<sup>1368</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, op. cit., p. 25.

<sup>1369</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 69.



## Partie 4 : Coming out et séries télévisées : un mariage parfait?

Dans *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* (2010), Jean-Pierre Esquenazi entend montrer que si les séries se sont imposées dans le paysage télévisuel américain, c'est parce qu'elles représentent le format fictionnel le plus adapté à la logique spécifique du médium, tant du point de vue de la programmation que des contraintes technologiques, économiques ou culturelles propres à l'époque dans laquelle elles se développent et s'inscrivent. Elles répondent parfaitement à la fois aux exigences de régularité téléspectatorielle, et à la téléspectature familiale – téléspectature fantasmée du moins aux premiers temps de la télévision<sup>1370</sup> – qui lui donne sa place au centre du salon<sup>1371</sup>. Esquenazi écrit ainsi que :

La série [...] est l'exemple d'une programmation idéale, comme l'a été par exemple le roman-feuilleton pour les premiers journaux populaires du XIX<sup>e</sup> siècle (Angenot, 1975). Précisément, la série répond à la demande de régularité d'une double façon : d'une part, elle peut être ponctuellement programmée et s'inscrire dans la grille de programmes de façon simple semaine après semaine – elle s'adapte donc aisément à la ritualité familiale ; d'autre part, elle présente un programme dont les régularités sont apparentes et explicites : le téléspectateur les reconnaît facilement et peut s'y retrouver sans difficultés<sup>1372</sup>.

À la manière d'Esquenazi, nous entendons dans cette nouvelle partie interroger l'adéquation entre le coming out et la forme sérielle, de manière à montrer que le coming out, plus que tout autre récit de l'expérience LGBTQ, constitue l'arc narratif LGBTQ qui répond le mieux à la fois aux contraintes esthétiques, économiques et idéologiques du médium télévisuel et de la forme sérielle, et à la fois au contexte social et politique dans lequel se déploient les interrogations, conversations et négociations autour des concepts de sexualité et de genre dans l'Amérique du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un chapitre de l'ouvrage *Queer TV*, Amy Villarejo avance en ce sens :

[C]oming-out, a 1970s technology of gay life, involves a mode that in powerful ways converges with the televisual: in most of our experiences of coming out, I would say it involves shuttling between private and public, between a sitcom and a soap opera (or between comedy and melodrama), between domestic/familial and work life. Its temporality is also televisual: a cross between a repetition (serial) and an event<sup>1373</sup>.

Si Villarejo évoque les années 1970, point de départ d'un militantisme LGBTQ qui voit dans le coming out un instrument majeur de visibilisation et d'éducation de la société, le coming out reste, on l'a vu, un arc narratif privilégié à la télévision américaine à ce jour. Faut-il alors chercher dans la persistance du trope, et ce malgré les évolutions technologiques, narratives et commerciales du médium, une

<sup>1370</sup> ELLIS, *Visible Fictions*, op. cit., pp. 113-115.

<sup>1371</sup> SPIGEL, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

<sup>1372</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 26.

<sup>1373</sup> VILLAREJO, Amy, « Ethereal Queer, Notes on Method », chap. cit., p. 55.

marque de la nature profondément « télévisable » du récit de coming out, et inversement, d'un fonctionnement « placardesque<sup>1374</sup> » de la série télévisée ? Il s'agira de s'interroger sur le rôle que la télévision a pu jouer et continue de jouer dans l'établissement de « formes de vie *queer*<sup>1375</sup> », plutôt que de simplement la considérer comme le reflet de pratiques qui lui préexisteraient. Dans *The Queer Politics of Television*, Chambers explique que la télévision doit être pensée comme une pratique culturelle susceptible de *produire* notre réalité plutôt que de la *représenter*. Il écrit :

To reduce the politics of television to the politics of representation would be precisely to mistake TV for nothing more than a mimicry of a reality that supposedly exists in a separate realm. But television, like any other cultural artefact, participates in the constitution of our reality<sup>1376</sup> (...)

Concernant l'intrigue de coming out à la télévision, on peut ainsi s'interroger, avec Amy Villarejo : « Is it possible that TV made coming out the act of queer life in the 1970s, rather than the other way around<sup>1377</sup>? » Si oui, pourquoi ce trope plutôt qu'un autre ? Avec quelles conséquences ?

Dans un premier chapitre, nous nous interrogerons sur les similarités formelles entre narration sérielle et récit de coming out pour montrer comment ce dernier a pu logiquement s'imposer à la télévision et comment, inversement, la télévision a pu en faire *le* récit central de la représentation LGBTQ, et à quel prix. Le second chapitre s'intéressera au paradoxe entre critiques *queer* du coming out et engouement des publics *queer* pour le coming out : il s'agira pour nous de montrer comment l'appréhension des récits de coming out télévisuels comme des « histoires de lignes de faille » permettent de comprendre la centralité du trope à la fois dans les représentations et dans les expériences vécues des personnes LGBTQ.

---

<sup>1374</sup> C'est notamment la thèse explorée dans les travaux de Lynn Joyrich, voir JOYRICH, « Epistemology of the Console », *art. cit.*, JOYRICH, « Closet Archives », *Camera Obscura*, vol. 21, n°3 (63), 2006.

<sup>1375</sup> « Television, I have argued, needs to be seen as an, if not *the*, agent of forms of queer life », VILLAREJO, « Ethereal Queer, Notes on Method », *chap. cit.*, p. 55.

<sup>1376</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>1377</sup> VILLAREJO, « Ethereal Queer, Notes on Method », *chap. cit.*, p. 55.

## Chapitre 7 : Coming out et narration sérielle

Si la sérialité arrive à la télévision de manière quasi nécessaire, déterminée par les contraintes propres au médium et les nouvelles possibilités qu'il permet, le coming out semble s'imposer lui aussi à la télévision. Dès lors que l'homosexualité entre dans le domaine du (télévisuellement) dicible et du représentable, le coming out devient la modalité par laquelle elle se donne à voir. C'est que la narration sérielle et le récit du coming out ont beaucoup à voir l'un avec l'autre, de sorte que l'un puisse se mettre au service de l'autre, et inversement, dans un mouvement réciproque de construction et de renforcement de la sérialité.

### I. La série au service du coming out

Dans un article initialement publié en 1976 et traduit en français en 1994, Umberto Eco affirme que la dialectique entre répétition et innovation est centrale à la temporalité sérielle – et plus largement à l'esthétique postmoderne<sup>1378</sup>. Ainsi la narration sérielle est-elle toujours tendue entre deux pôles apparemment contradictoires, répétition et variation, qui introduisent à la fois une forme de stabilité et la possibilité de l'innovation au sein de la narration. Il existe des similarités formelles frappantes entre le récit du coming out et la forme sérielle : ainsi, on pourrait avancer que, de la même manière que la série, le coming out repose sur la dialectique centrale « répétition/variation ». Tous deux sont contraints à une forme prédéfinie, conventionnelle, à un ensemble d'attentes qui les conditionnent et délimitent le champ des possibles. Le coming out répond à un trope bien établi, une structure narrative linéaire de l'émancipation et de la libération jalonnée d'étapes obligatoires<sup>1379</sup>, véritable rite initiatique ; la série dépend de sa « formule<sup>1380</sup> », pour reprendre le terme d'Esquenazi, ensemble de règles esthétiques, idéologiques, formelles, qu'elle se fixe dès le pilote et auxquelles elle retourne inlassablement. Tous deux ensuite reposent, pour atteindre leur but (performatif, commercial) sur une répétition impérative : le coming out doit ainsi toujours être re-performé dans de nouveaux cercles<sup>1381</sup> afin de réaffirmer l'identité *queer* du sujet unifié ; la série dépend de la régularité de son rendez-vous

---

<sup>1378</sup> ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n°68, consulté le 24 août 2021. URL : [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617).

<sup>1379</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., pp. 19-20 ; SAXEY, *Homoplot*, op. cit., p. 2.

<sup>1380</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 26.

<sup>1381</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 38 ; HALPERIN, *Saint Foucault*, op. cit., p. 34

avec les spectateur.rice.s pour survivre et être renouvelée<sup>1382</sup>. Pour autant, tous deux varient dans leurs itérations : ils introduisent de la nouveauté dans le cadre strict qui les contraignent, de l'innovation dans la répétition. La série à dominante épisodique voit ses personnages soumis à un nouveau problème à résoudre, un nouveau crime à élucider ; la série à dominante feuilletonnante apporte des réponses nouvelles à des arcs amorcés dans les épisodes précédents. Au terme de « formule », sur lequel Esquenazi lui-même est revenu<sup>1383</sup>, Guillaume Soulez préfère celui de « matrice<sup>1384</sup> », qui rend mieux compte de l'infini des possibles sériels : dans ce sens, « la répétition sérielle peut être envisagée dans les termes d'une répétition *productive*, voire *créative*<sup>1385</sup> ». Les coming out quant à eux se suivent mais ne se ressemblent pas tout à fait : une fois le coming out aux parents évacués, il faut désormais annoncer son homosexualité ou sa transidentité à ses camarades, à ses collègues, à sa paroisse, ou au contraire choisir de ne pas l'annoncer. On a déjà évoqué dans un chapitre précédent comme la malléabilité du concept de coming out a permis aux instances productrices de le réactualiser à l'envi, de l'adapter aux secrets saillants de chaque époque, de sorte qu'on le voit à la fois se multiplier (et donc se répéter : au sein d'une même série ou à plus grande échelle dans le paysage télévisuel américain) et muter (coming out en cascades, révisés, inversés, modification des secrets révélés... autant de variations sur un même trope). Il s'agit désormais de compléter cette analyse en mettant en lumière comment la série télévisée semble être la forme la plus adaptée pour retranscrire l'expérience complexe du (ou plutôt des) coming out.

### *I. 1. Un médium et une forme propices au déploiement de l'intime*

Initialement placée au cœur du foyer familial, présidant à une réorganisation structurelle des demeures américaines dans les années 1950<sup>1386</sup>, la télévision est désormais protéiforme. Elle se déploie sur plusieurs postes de télévision – dans le salon mais aussi dans la chambre, dans la cuisine – et sur plusieurs écrans : elle se consomme alors dans des modalités diamétralement différentes, de l'expérience sacralisée de la vidéo-projection à celle, vagabonde, du smartphone emporté dans les transports en commun pour les trajets quotidiens. Cette évolution des usages ne fait pas perdre pour autant l'une des caractéristiques centrales de la fiction télévisuelle sérielle : sa capacité à décrire – et à

---

<sup>1382</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 25.

<sup>1383</sup> FAVARD, Florent, MACHINAL, Hélène, « La sérialité en question(s). Introduction », *TV/Series* [En ligne], n°15, 2019, consulté le 24 août 2021. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/3388>.

<sup>1384</sup> SOULEZ, Guillaume, « La double-répétition », op. cit.

<sup>1385</sup> SOULEZ, « La double-répétition », art. cit., paragraphe 1.

<sup>1386</sup> SPIGEL, Lynn, *Make Room for TV*, op. cit.

produire – l'intime<sup>1387</sup>. Dans leur introduction à *De l'intime dans le cinéma anglophone*, Isabelle Schmitt-Pitiot et David Roche rappellent que s'intéresser à la question de l'intime nécessite bien sûr de s'intéresser à sa représentation à l'écran mais « de s'interroger aussi sur l'intimité même du médium, en particulier dans la relation qui s'établit entre film et spectateur<sup>1388</sup> ». Il s'agit donc pour nous de transposer cette dynamique réciproque au médium télévisuel et à la forme sérielle.

L'aptitude de la télévision à mettre en scène le spectacle de l'intime tient ainsi à plusieurs facteurs. Elle relève d'abord des spécificités techniques de la diffusion télévisuelle : sa position au cœur du foyer, à l'écart de l'espace public, encourage une réception propice au retour sur soi, débarrassée des regards extérieurs<sup>1389</sup>. Les évolutions récentes des modes de consommation de la télévision, qui voient les membres d'une famille visionner des programmes différents d'une pièce à l'autre, renforcent encore l'isolement nécessaire à la production d'une situation de réception propice au déploiement de l'intime<sup>1390</sup>. Si les transports en commun ne permettent pas à première vue un tel détachement de l'espace public, il suffit d'observer dans le métro matinal les visages absorbés, écouteurs vissés dans les oreilles, des spectateur.rice.s de la dernière série à la mode pour se convaincre de la relation intime qui lie le public à son programme.

Le déploiement de l'intime tient ensuite plus précisément à la spécificité de la narration sérielle : diffusées sur le temps long, les séries permettent aux instances productrices de déployer des univers sériels riches, des arcs narratifs nombreux, et surtout des personnages complexes dont le public suit semaine après semaine les évolutions, les contradictions, les errances et les révélations, en soi, la construction. Or l'évolution du personnage, élément « central<sup>1391</sup> » de la série, constitue l'un des vecteurs majeurs de la sérialité. Si Benassi affirmait initialement que le personnage « ne subit aucune évolution au fil des épisodes<sup>1392</sup> », Claire Cornillon remarque au contraire qu'à partir des années 1990 et *a fortiori* des années 2000, « l'évolution du personnage devient l'un des enjeux majeurs de la narration au point que celui-ci en vient à structurer la série, assurant précisément la continuité de

---

<sup>1387</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 162.

<sup>1388</sup> SCHMITT-PITOT, Isabelle, ROCHE, David, « Préambule. De loin en proche : l'intime au cinéma, l'intime du cinéma », dans SCHMITT-PITOT, Isabelle, ROCHE, David (dir.), *De l'intime dans le cinéma anglophone*, Condé-sur-Noireau : Éditions Charles Corlet, 2015, p.9.

<sup>1389</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1390</sup> L'historienne Annick Pardailhé-Galabrun voit dans la multiplication et dans la spécialisation des pièces de la maison à l'époque moderne le signe d'un besoin naissant d'intimité, qui donne son titre à son ouvrage. Plus spécifiquement, l'apparition de chambres à coucher séparées et l'augmentation du nombre de lits dans un foyer trahissent cette « naissance de l'intime », dont la multiplication des postes pour des visionnages individuels pourrait être un prolongement contemporain. PARDAILHÉ-GALABRUN, Annick, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

<sup>1391</sup> HUDELET, Ariane, VASSET, Sophie, « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel. Préface », *TV/Series* [En ligne], n°1, 2012, p. 30, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 13 octobre 2021. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/1035>.

<sup>1392</sup> BENASSI, *Séries et feuilletons T.V.*, op. cit., p. 84.

celle-ci au-delà de l'autonomie des épisodes<sup>1393</sup> ». Le personnage est central en ce qu'il est aux prises à la fois avec les modalités immuables de la série (Pearson remarque ainsi qu'il doit correspondre à un type facilement reconnaissable<sup>1394</sup> ; Mittell note qu'il ne peut pas diamétralement changer sous peine de perdre l'intérêt des publics<sup>1395</sup> ; Cornillon souligne qu'il revient de semaine en semaine) et avec sa composante évolutive : pour ne pas ennuyer, le personnage doit nécessairement connaître des transformations<sup>1396</sup>. Cette tension entre immobilisme et évolution copie en miroir la dialectique répétition/variation dont on a dit plus haut qu'elle était constitutive des fictions sérielles. Pour Esquenazi, l'intérêt de la télévision pour les contradictions du sujet est tel qu'elles deviennent elles-mêmes le sujet du récit. Les séries, écrit-il, « affichent souvent l'écartèlement du personnage pour en faire leur thème principal : l'intimité devient le sujet essentiel du récit<sup>1397</sup> ». Il assure dans ce même essai que leur sensibilité à l'intimité fait des séries un instrument privilégié d'exploitation des identités minoritaires<sup>1398</sup>. S'il cite *Queer as Folk* et *The L Word*, qui exp(losent notamment la limite entre intime et privé, il me semble que les intrigues de coming out relèvent encore davantage de la thématique télévisuelle de l'intime, défini en sociologie comme la conscience de l'écart entre l'essence profonde d'une personne et les rôles publics qu'elle assume<sup>1399</sup>: quel écartèlement identitaire plus grand, en effet, que celui d'une personne au placard, se sachant secrètement gay ou transgenre, mais vivant son existence publique en tant qu'hétérosexuel présumé ou en tant que personne perçue comme cisgenre ? Quel espace plus intimiste que le placard, lieu exigü, réduit, forçant la proximité des corps de ceux qui y pénètrent<sup>1400</sup>, qu'il s'agisse des autres personnages de la diégèse<sup>1401</sup> (lorsque le placard

---

<sup>1393</sup> CORNILLON, Claire, « L'art du *teaser* : les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000 », *TV/Séries* [En ligne], n°6, 2014, p. 2, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2014, consulté le 26 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/314>.

<sup>1394</sup> PEARSON, Roberta, « Anatomising Gilbert Grissom » in ALLEN, Michael *Reading CSI*, Londres : I.B. Tauris, 2007, pp. 55-56, cité dans ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1395</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>1396</sup> PEARSON, Roberta, « Anatomising Gilbert Grissom », *op. cit.*, p. 50.

<sup>1397</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1399</sup> La notion d'intimité renvoie initialement à la notion d'intériorité. Son étymologie latine, *intimus*, désigne « l'intérieur de l'intérieur, ce qu'il y a de plus intérieur dans l'intérieur ». Selon les historiens et sociologues du privé (DUBY, George, ARIES, Philippe, *Histoire de la vie privée*, Paris : Seuil, 1985), la notion d'intime est une construction sociale moderne qui naît notamment de l'évolution spatiale de la maison (PARDAILHE-GALABRUN, *op. cit.*, 1989, ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 [1939]). Dans notre conception contemporaine, l'intime est caractérisé par la conscience du décalage entre notre identité publique et notre essence profonde. Voir SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1994, cité dans ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 164 ; voir aussi ELIAS, Norbert, *La société des individus*, Paris : Fayard, 1994 ; CLAM, Jean, *L'Intime : genèse, régimes, nouages*, Paris : Ganse-Arts et Lettres, 2007.

<sup>1400</sup> ROCHE, David, « Exprimer l'intime dans *The Fountain* de Darren Aronofsky », SCHMITT-PITIOT, ROCHE, *De l'intime dans le cinéma anglophone*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>1401</sup> Je renvoie ici aux développements ultérieurs sur les mises en scènes littérales du placard dans les séries dramatiques, notamment dans *Little Fires Everywhere* et *Six Feet Under*.

est partagé, ou au contraire envahi), ou de nous, spectateur.rice.s (la proximité physique est alors manifestée par des gros plans et des cadrages serrés<sup>1402</sup>) ?

Pour Esquenazi : « La possibilité d'offrir le spectacle de l'intime d'autrui est l'une des plus extraordinaires possibilités offertes par la fiction : elle est la source de nombreux procédés comme la voix intérieure ou la narration subjective<sup>1403</sup> ». La télévision, par sa richesse technologique, offre de nombreuses manières de figurer l'intime, entendu comme tension entre public et privé<sup>1404</sup>, entre le « Moi preneur de rôle<sup>1405</sup> » et mon individualité propre. Parmi toutes les séries relevées présentant un coming out, une seule fait le choix de recourir à une voix-off pour nous donner accès au cheminement intérieur du personnage : il s'agit de *South of Nowhere* (The N, 2005-2008), dont la première saison suit de près la jeune Spencer dans la découverte de son homosexualité. D'autres font le choix de jouer sur le statut de l'image : c'est le cas notamment de *Six Feet Under*, dont on a évoqué dans un précédent chapitre le recours fréquent aux rêves et aux scènes fantasmées pour matérialiser les pensées les plus intimes de David. À ces rêveries, on pourrait également ajouter les très nombreuses conversations avec les fantômes des défunts, et notamment, dans le cas du traitement de l'homosexualité de David, avec le spectre de Paco (Jacob Vargas), jeune membre d'un gang, qui lui intime de se battre pour ses droits<sup>1406</sup>, et celui de Marc (Brian Poth), jeune homme gay assassiné dans une attaque homophobe qui réussit à convaincre David de faire son coming out à sa mère, à son associé Rico (Freddy Rodriguez) et aux membres de sa paroisse<sup>1407</sup>. Ces deux procédés participent d'une représentation allégorique des « profondeurs intimes de la psyché » du personnage rendue possible par la forme filmique<sup>1408</sup>.

Dans nombre de séries chorales, la focalisation multiple permet de rendre compte du décalage entre identité publique du protagoniste, saisi dans ses interactions avec les autres personnages, et son identité secrète *queer* lorsqu'inversement la caméra se retrouve seule avec lui. Cet accès privilégié à l'intime s'illustre par exemple dans une scène du pilote de la série *Transparent*<sup>1409</sup>. Le père de la famille Pfeiffer, Mort, réunit ses trois enfants adultes autour d'un dîner pour, dit-il, leur faire une annonce. La caméra suit les convives dans leurs discussions enflammées à table, alternant les champ-contrechamps rapides pour symboliser leurs nombreux désaccords, sans manquer pour autant de montrer

---

<sup>1402</sup> ROCHE, « Exprimer l'intime dans *The Fountain* de Darren Aronofsky », *art. cit.*, p. 114.

<sup>1403</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1404</sup> BERLANT, Lauren, « Intimacy: A Special Issue », *Critical Inquiry*, vol. 24, n°2, 1998, p. 281, cité dans SCHMITT-PITIOT et ROCHE, *De l'intime au cinéma*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1405</sup> SCHÜTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, *op. cit.*, cité dans ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1406</sup> « Familia », S01E04, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 24 juin 2001.

<sup>1407</sup> « A Private Life », S01E12, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 19 août 2001.

<sup>1408</sup> ROCHE, « Exprimer l'intime dans *The Fountain* de Darren Aronofsky », *art. cit.*, p. 113.

<sup>1409</sup> « Pilot », S01E01, *Transparent*, Amazon Prime Video, première diffusion le 6 février 2014.

régulièrement Mort, visiblement désespéré, incapable de livrer sa mystérieuse confession dans le brouhaha ambiant. Après le départ des enfants, Mort se retrouve seul dans la maison familiale, toutes lumières éteintes. Le spectacle de l'intime, « privilège de la fiction<sup>1410</sup> », commence : le public est le seul témoin des actes de Mort. Celui-ci compose un numéro de téléphone tandis qu'il se déshabille – indice méta-réflexif supplémentaire sur le caractère intime de la scène. La caméra est alors placée dans le couloir, de sorte qu'on ne voit Mort que lorsqu'il passe d'une pièce à une autre. La scène est plongée dans l'obscurité de la nuit, et nous ne percevons Mort que de dos. Une voix féminine répond au bout du téléphone<sup>1411</sup> :

VOIX : Hello?

MORT : Hi.

VOIX : How'd it go?

MORT : I... no, I couldn't do it. My God, I had no idea it was gonna be so hard... I know.

Tandis qu'il discute, Mort disparaît en caleçon au détour d'une porte. Quelques secondes plus tard, il réapparaît. La caméra cadre désormais ses pieds qui se dirigent vers une autre pièce au fond du couloir. Autour de ses chevilles s'enroule alors une chemise de nuit à fleurs roses et orange.



117. Resté seul, Mort se déshabille avant d'enfiler une robe de chambre.

C'est ce premier spectacle, celui d'une intimité domestique qui n'est rendue accessible qu'à nous, qui révèle au public la transidentité de Mort, symbolisée ici par le travestissement nocturne et solitaire d'un homme qui n'est pas encore prêt à assumer son identité au grand jour. La scène nous donne à voir les prémices de l'affirmation de soi, les négociations et tentatives de Mort pour s'approprier une identité longtemps enfouie.

Ce processus de découverte à soi est peut-être le plus éloquemment révélé dans les nombreuses scènes au miroir qui peuplent les séries traitant du coming out. Dans ces mises en scène

---

<sup>1410</sup> « « Le spectacle de l'intimité est un privilège de la fiction : la réalité ne nous donne jamais accès à l'intimité des autres (...) », dans ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 171.

<sup>1411</sup> « Pilot », S01E01, *Transparent*, Amazon Prime Video, première diffusion le 6 février 2014.

prototypiques, on regarde le personnage s'observer, s'appréhender dans la glace, visiblement en quête de réconciliation identitaire. Ainsi la jeune Denise de *Master of None* fait-elle la moue devant son reflet trop féminisé par la robe blanche que sa mère lui intime de porter, signe avant-coureur d'une identité lesbienne *butch* qui s'affirmera plus tard<sup>1412</sup>. Dans *Dear White People*, Lionel est aux prises avec des identités apparemment discordantes – il est un jeune homme noir *queer* – et des injonctions contradictoires quant à la nécessaire affirmation, ou dissimulation, de son homosexualité. La dissonance à laquelle il fait face est explorée au long de l'épisode et trouve enfin sa résolution dans l'une des dernières scènes de l'épisode durant laquelle il s'étudie longuement dans le miroir, semblant réconcilier les différents pans de son identité, avant de finalement faire son coming out à son colocataire, lui-même parangon de la masculinité noire hétérosexuelle<sup>1413</sup>. Le miroir est également un objet de réconciliation, à la fois identitaire et générationnelle, dans *Glee*. Dans l'épisode « Peggys<sup>1414</sup> », le père de Kurt insiste pour que son fils rejoigne l'équipe de football américain de l'école, ce que le jeune homme consent à faire : il s'agit pour lui de rendre son père fier en adoptant les codes de la masculinité hégémonique. Kurt aide l'équipe à remporter la victoire, et son père vient l'en féliciter dans sa chambre, alors que Kurt est assis devant sa coiffeuse. Leur conversation nous parvient via une alternance de plans qui montrent tantôt Kurt dans une légère plongée, fixant son père debout derrière lui à travers le reflet du miroir, tantôt Burt, félicitant son fils pour son match. Tandis qu'il reçoit les encouragements de son père, Kurt s'observe dans la glace, pensif. La mise-en-scène met alors littéralement les deux hommes en miroir : l'un, mécanicien, appartenant à la classe populaire, pour qui la valeur d'un homme se mesure à sa virilité, l'autre, jeune homme maniéré, souvent moqué pour son effémination. Le déséquilibre de leur position (l'un est debout, l'autre assis, l'un est filmé en légère contre-plongée, l'autre en plongée), symbolise leur position dans la famille et l'autorité traditionnelle du père sur le fils. Le miroir matérialise à la fois l'inadéquation du père et du fils, reflets imparfaits l'un de l'autre, et le processus identitaire par lequel Kurt est en train de passer. Il traduit le décalage entre la vision que le père a de son fils et le « sentiment de soi<sup>1415</sup> » éprouvé par Kurt. Il peut aussi représenter, dans un commentaire méta-réflexif, le rôle de la série, miroir d'une société en pleine évolution sur les questions de genre et de sexualité, perçue à travers la co-présence de ces deux générations.

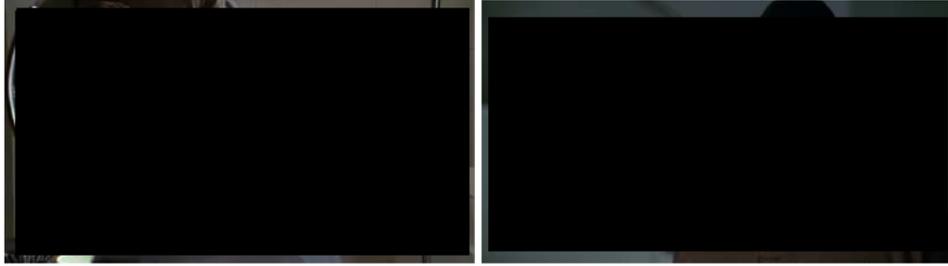
---

<sup>1412</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>1413</sup> « Chapter II », S01E02, *Dear White People*, Netflix, première diffusion le 28 avril 2017.

<sup>1414</sup> « Peggys », S01E04, *Glee*, FOX, première diffusion le 23 septembre 2009.

<sup>1415</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 171.



118. Burt félicite son fils pour ses exploits au football américain.

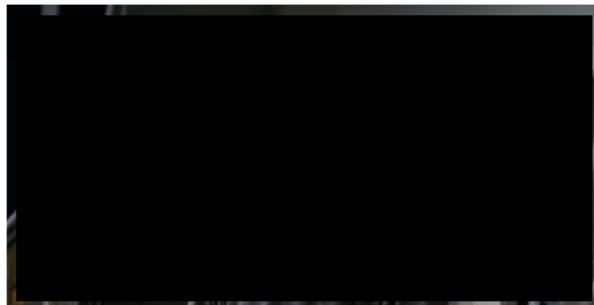
C'est toujours les yeux rivés sur son reflet que Kurt semble trouver le courage de retenir son père, sur le point de quitter la pièce<sup>1416</sup> :

KURT: Dad? (*Burt se retourne. Kurt se lève pour lui faire face*) I... have something that I wanna say. I'm glad that you're proud of me, but I don't wanna lie anymore. Being a part of the Glee Club and football has really showed me that I can be anything, and... what I am... is... I'm gay.

Le coming out de Kurt est donc un moyen pour lui de réconcilier des identités et des attentes apparemment contradictoires. Au terme de la scène, Burt laisse Kurt seul à son miroir. Alors qu'il s'apprête à sortir de la chambre, il s'interrompt<sup>1417</sup> :

BURT: You're sure, right?  
KURT: Yeah, Dad. I'm sure.  
BURT: I'm just checking.

Comme dans la situation initiale, les deux personnages ne se font pas face : Kurt est à nouveau assis à sa coiffeuse, Burt derrière lui. Néanmoins, le miroir nous est désormais invisible : la caméra, posée sur la coiffeuse, nous montre Kurt non plus à travers son reflet distordu par la plongée, mais dans une légère contre-plongée qui réaffirme son autorité sur la question (« I'm sure »). Père et fils se regardent et surtout se reconnaissent à travers le miroir : Burt est enfin capable de voir Kurt tel qu'il est réellement, et Kurt est capable de soutenir le regard de son père dans ce miroir dans lequel son identité s'est cristallisée.



119. Après le coming out, Burt demande à son fils s'il est sûr de lui.

<sup>1416</sup> « Preggers », S01E04, *Glee*, FOX, première diffusion le 23 septembre 2009.

<sup>1417</sup> *Ibid.*

La plongée dans l'intimité des personnages, écartelés entre leur personnalité publique et leur vérité intime, fonde dans la plupart des séries un problème dans l'unicité du personnage-sujet, problème qui nécessite pour sa résolution et l'atteinte d'un soi « authentique » la réconciliation des différentes facettes identitaires du personnage, accomplie dans le coming out. En développant et en thématissant sur le temps long ce processus d'écartèlement puis de réconciliation, les séries télévisées invitent les spectateur.rice.s à faire l'expérience du placard avec le personnage. Ce faisant, elles encouragent la compassion, dans le sens originel de « souffrir avec ». Cet investissement affectif facilite en retour la pédagogie du texte<sup>1418</sup>.

### *1. 2. Temps long et alignements multiples : explorations identitaires et degrés de problématisation variables*

Dans *Complex TV*, Mittell met en garde contre le terme d'identification, pourtant souvent utilisé pour qualifier la relation des spectateur.rice.s aux personnages. Pour Mittell, le terme ne permet pas de rendre compte de la complexité du lien qui se joue entre un public et un ou plusieurs personnages. Il écrit : « (...) viewers do not literally think of characters as standing in for them within the story-world or imagine themselves as being characters, as implied by "identification"<sup>1419</sup> ». Il reprend les analyses de Murray Smith, développées pour le cinéma<sup>1420</sup>, et s'intéresse tout particulièrement à la notion d'alignement (*alignment*), combinaison de l'attachement aux personnages et de l'accès privilégié à leurs états d'âmes, leurs émotions et leurs cheminements de pensée. Dans les séries spécifiquement, ces alignements sont toujours multiples, du fait de spécificités formelles – l'alternance voire l'imbrication des différents arcs narratifs nous invitant à revoir voire changer nos allégeances selon le positionnement de chacun des personnages au fil des semaines – mais aussi de contraintes industrielles (en termes de coûts, Mittell affirme qu'il serait par exemple trop onéreux et peu pratique, pour des contraintes d'organisation du tournage, de faire apparaître un seul personnage central dans toutes les scènes d'une série développée sur plusieurs années<sup>1421</sup>). Esquenazi partage les mêmes observations lorsqu'il souligne que l'identification et l'attachement des spectateur.rice.s ne concerne pas un seul personnage mais l'ensemble de l'univers fictionnel<sup>1422</sup>. Ailleurs, il rapporte que

---

<sup>1418</sup> Voir chapitre 5.

<sup>1419</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1420</sup> SMITH, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, New York : Clarendon Press, 1995.

<sup>1421</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 129. MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 129. On peut néanmoins songer à des contre-exemples, par exemple *The Sopranos*, dans laquelle Tony apparaît dans quasiment toutes les scènes. En réalité, c'est peut-être plutôt parce qu'il serait trop onéreux de faire apparaître tous les personnages à la fois que se sont développées des séries chorales qui permettent d'alterner les points de vue.

<sup>1422</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, *op. cit.*, p. 37.

l'identification opère davantage par métonymie que littéralement : le public s'identifie à un thème exploré par l'œuvre plutôt qu'à un personnage et à son histoire spécifique<sup>1423</sup>, et voit dans le texte une paraphrase de sa propre vie<sup>1424</sup>. L'intrigue de coming out fonctionne elle aussi comme une paraphrase (du secret, de la différence, voire de l'exclusion) susceptible de renvoyer chaque spectateur.ice à son propre placard.

Les séries, plus que toute autre forme de fiction, offrent donc la possibilité d'identifications et d'alignements multiples, à la fois au sein de la diégèse mais aussi à plus large échelle au sein de l'ensemble des programmes qui proposent des intrigues LGBTQ. La richesse des séries LGBTQ les plus contemporaines, et celle du genre lui-même, réside dans la diversité des personnages *queer* et de leur positionnement par rapport au placard et donc, dans la multiplicité des points d'identification proposés. Les séries récentes telles que *Glee*, *Riverdale*, *13 Reasons Why* ou encore *Faking It* proposent toutes de nombreux arcs ayant trait à la révélation (plus ou moins problématisée) d'une identité ou d'une orientation sexuelle sortant du cadre de l'hétéronormativité. Elles abordent, au sein d'une même série, des identités multiples (homosexualité masculine et féminine, transidentité, bisexualité, intersexuation), mais aussi des secrets sexuels plus vastes (séropositivité, polyamour, victimes de violences). La différence de temps et de ton accordé à chaque arc traduit différents degrés de placardisation ou au contraire de sortie du placard (*outedness*) : certains coming out ne sont l'affaire que de quelques secondes ou d'un commentaire en passant, comme c'est le cas pour Toni Topaz (Vanessa Morgan) dans *Riverdale* face aux avances d'un camarade (« Look, cards on the table. You're not over Betty, and I'm not interested in being anybody's rebound. Besides, I'm more into girls anyways<sup>1425</sup> »). De la même manière, l'homosexualité de Tony Padilla (Christian Navarro) dans *13 Reasons Why*, est révélée au public à l'occasion d'une conversation anodine qui trahit, dans sa répétition obsessionnelle du verbe « savoir », l'incertitude épistémologique qui caractérise les sexualités hors-normes<sup>1426</sup> :

CLAY : I thought maybe you were in love with her.

TONY, *circonspect* : Clay, you know I'm gay, right?

CLAY : What? No, I didn't know that. How was I supposed to know that?

TONY : I thought everyone knew it.

CLAY : I don't think everyone knows.

TONY : A lot of people know it.

En parallèle de ces dévoilements fugaces, chacune de ces deux séries choisit pourtant de développer sur le temps long des intrigues de coming out plus classiques dans lesquelles l'identité *queer* du

---

<sup>1423</sup> ESQUENAZI, « Pouvoir des séries télévisées », *art. cit.*, p. 19.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1425</sup> « Chapter Nineteen: Death Proof », S02E06, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 15 novembre 2017.

<sup>1426</sup> « Tape 4, Side B », S01E08, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 31 mars 2017.

personnage est davantage problématisée : c'est le cas de Cheryl et Moose dans *Riverdale* ou de Courtney dans *13 Reasons Why*. Si, en ce qui concerne cette dernière, ce choix scénaristique est justifié (Courtney, fille adoptive d'un couple gay, craint que la révélation de son homosexualité vienne confirmer des discours homophobes selon lesquels des parents gays rendraient leurs enfants gays à leur tour), il semble, dans *Riverdale*, plus surprenant : la série choisit de problématiser à l'écran l'homosexualité de deux personnages blancs et bourgeois, plutôt que celle de Toni et Tony, deux personnages latinos de classe plus populaire, dont on pourrait pourtant s'attendre, selon les conventions du genre, à ce qu'ils rencontrent davantage d'obstacles dans la révélation d'une identité *queer*. Cette différence de problématisation de l'identité sexuelle d'un personnage à l'autre permet en retour d'éviter la répétition stérile d'un même trope éculé. Comme le remarque Sarkissian à propos de la série *Glee*<sup>1427</sup> :

Due to the relative multitude of LGBT characters (...) [series] present a spectrum of relations to "coming out of the closet", none of which make it out to be an individual problem or one presented exclusively from the heterosexual characters' point of view. Instead, they are presented as complex, intricately related to larger plot lines and falling in line with broad themes of identity exploration that all the characters experience.

Là où historiquement, le public était invité à s'identifier soit aux personnages hétérosexuels recevant la confession (dans la majorité des cas), soit (plus rarement) à l'unique personnage gay apparaissant pour la livrer puis disparaissant, la prolifération des personnages LGBTQ, la diversité des modes de révélation (*outing*, *coming out*, personnage déjà *out* dès le début de l'intrigue) et la grande variété des secrets susceptibles d'être révélés par la modalité du coming out, plutôt que d'être associé à un unique personnage, le secret circule désormais dans la diégèse : c'est là une des caractéristiques de l'écriture du placard « généralisée » que nous avons mentionné plus haut. L'imbrication des différents arcs narratifs et secrets, propre à la narration sérielle, complexifie alors l'expérience du placard, enfin explorée plus en profondeur grâce au développement sur le temps long. Ainsi Sarkissian remarque, à propos des personnages de Santana et de Dave Karofsky dans *Glee*<sup>1428</sup> :

As existing characters whose relationships to their sexual orientation and identity evolve over the course of several years, Karofsky and Santana (...) make a productive use of television's serial narrative form to depict the complex temporal development of the queer youth experience.

La subtilité de traitement offerte sur le temps long est particulièrement perceptible en ce qui concerne Dave : antagoniste dans la première saison, coupable de nombreux faits de harcèlement homophobe à l'encontre de Kurt<sup>1429</sup>, il se révèle, à la fin de la deuxième saison, agressif en raison de sa propre

---

<sup>1427</sup> SARKISSIAN, Raffi, « Queering TV Conventions », *art. cit.*, p. 148.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>1429</sup> « Mash Up », S01E20, *Glee*, FOX, première diffusion le 25 mai 2010.

homosexualité refoulée<sup>1430</sup>. Inquiet que Kurt révèle ce secret au reste du lycée, il continue sa campagne d'intimidation<sup>1431</sup> et pousse Kurt à changer d'établissement<sup>1432</sup>. Lorsqu'il est pris de remords, Dave se fait finalement le protecteur de Kurt (en fin de seconde saison), mais reste incapable de faire son coming out<sup>1433</sup>. Par peur de voir son secret ébruité, il change à son tour d'établissement au début de la saison 3<sup>1434</sup>, et confesse ses sentiments à Kurt. Un camarade surprend leur conversation et révèle à tout son lycée que Karofsky est gay<sup>1435</sup>, le poussant à une tentative de suicide à laquelle il survit de justesse<sup>1436</sup>. Il faudra attendre encore plusieurs saisons pour que Dave Karofsky soit enfin prêt à vivre son homosexualité au grand jour : c'est dans le premier épisode de la sixième saison, « Loser Like Me », qu'on le voit enfin sortir dans des bars gays et s'afficher fièrement au bras de son nouveau petit-ami<sup>1437</sup>. Il aura donc fallu pas moins de cinq ans, et une centaine d'heures de programme (l'épisode « Loser Like Me » est le 109<sup>e</sup> de la série) pour voir Dave faire son coming out. Le déploiement de l'intrigue sur le temps long que permet la forme sérielle offre au personnage une caractérisation complexe et profonde. Les accélérations et dilatations temporelles à laquelle la narration procède, tantôt précipitant les événements (3 épisodes consécutifs au moment de la découverte de l'homosexualité refoulée de Dave, 2 épisodes consécutifs traitant de la révélation de son secret au lycée et du harcèlement qu'il subit), tantôt leur laissant le temps de la décantation, marquent les points forts et les étapes clés de l'affirmation identitaire de Dave tout en accordant un temps conséquent, plus réaliste au regard du processus de cheminement identitaire, dans une isochronie que ne permet pas le cinéma et qui, pour François Jost, « n'est pas loin de représenter la spécificité télévisuelle<sup>1438</sup> ».

### 1. 3. Un bref détour par le cinéma

Historiquement, à l'écran, c'est au cinéma qu'on retrouve à la fois les premières évocations de l'homosexualité<sup>1439</sup>, qu'elles soient clandestines, en filigrane<sup>1440</sup>, ou plus ouvertement montrées<sup>1441</sup>.

<sup>1430</sup> « Never Been Kissed », S02E06, *Glee*, FOX, première diffusion le 9 novembre 2010.

<sup>1431</sup> « The Substitute », S02E07, *Glee*, FOX, première diffusion le 16 novembre 2010.

<sup>1432</sup> « Furt », S02E08, *Glee*, FOX, première diffusion le 23 novembre 2010.

<sup>1433</sup> « Prom Queen », S02E20, *Glee*, FOX, première diffusion le 10 mai 2011.

<sup>1434</sup> « The First Time », S03E05, *Glee*, FOX, première diffusion le 8 novembre 2011.

<sup>1435</sup> « Heart », S03E13, *Glee*, FOX, première diffusion le 14 février 2012.

<sup>1436</sup> « On My Way », S03E14, *Glee*, FOX, première diffusion le 21 février 2012.

<sup>1437</sup> « Loser Like Me », S06E01, *Glee*, FOX, première diffusion le 9 janvier 2015.

<sup>1438</sup> JOST, François, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles : DeBoeck, 2<sup>e</sup> édition, 2004 (2001), p. 51.

<sup>1439</sup> GROSS, *Up from Invisibility*, op. cit., chapitre 4, « At the Movies », pp. 56-80.

<sup>1440</sup> RUSSO, *The Celluloid Closet*, op. cit.

Les représentations des années 1960 tendent à être misérabilistes ou à présenter l'homosexualité comme une pathologie (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961). Dans les films qui présentent plus ouvertement des relations lesbiennes ou homosexuelles (*The Killing of Sister George*, Robert Aldrich, 1968 ; *The Boys in the Band*, William Friedkin, 1970), le message, selon Larry Gross, reste univoque : il s'agit de montrer que sortir du placard est dangereux et expose à des risques sérieux en termes sociaux, professionnels, voire vitaux<sup>1442</sup>. Les émeutes de Stonewall et le succès du *Gay Liberation Movement* brisent dans les années 1970 le cycle des films présentant l'homosexualité comme un problème<sup>1443</sup>. Des producteurs gays et lesbiennes prennent les rênes et réalisent des films qui célèbrent les avancées du mouvement et séduisent les foules, notamment dans les festivals et dans les circuits indépendants<sup>1444</sup>. Aux États-Unis, pour des raisons économiques, politiques et culturelles, ces premiers films prennent d'abord la forme de documentaires qui se centrent majoritairement sur des récits de coming out : c'est le cas par exemple de *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives* (Mariposa Film Group, 1977) . Les œuvres fictionnelles, plus rares, ne font quant à elles que peu de cas de cette étape. C'est à partir des années 1980 qu'émerge comme un genre à part entière le *coming out film*, qui se développe et gagne en popularité au début des années 1990 : pour les États-Unis, Bronski cite, entre autres, les fondateurs *Lianna* (John Sayles, 1983) et *Desert Heart* (Donna Deitch, 1985), auxquels font suite *Edge of Seventeen* (David Moreton, 1998), *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Floating* (Norman Reedus, 1997) ou encore *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999). À ces titres, on peut ajouter *Making Love* (Arthur Hiller, 1982), cité par Walters<sup>1445</sup>, ou *In & Out* (Frank Oz, 1997). Bronski fournit plusieurs explications possibles à ce retour du thème du coming out sur le devant de la scène, toutes conjoncturelles :

Had the subject of gay and lesbian lives become so potentially complicated that the coming out story was a retreat to the most elemental, simple narrative about the subject? Had the beginnings of our current antigay backlash – Anita Bryant's Save Our Children campaign and the Briggs initiative in California to ban homosexual teachers from schools (both 1978) – pushed gay and lesbian filmmakers into a position of presenting only the least complicated and "innocent" of stories in their work? Did the onset of AIDS in the early 1980s add to this retrenchment impulse?

Parallèlement à ces productions se développe dès la fin des années 1980 le courant du *New Queer Cinema*. Le terme, inventé par la théoricienne B. Ruby Rich en 1992<sup>1446</sup>, désigne et regroupe des films qui partagent une posture radicale dans leur forme comme dans leur propos, mettent en scène des

---

<sup>1441</sup> Gross rapporte que l'un des premiers films produits par les Studios Edison, intitulé *The Gay Brothers*, montrait deux hommes dansant une valse dès 1895. GROSS, *Up from Invisibility, op. cit.*, p. 57.

<sup>1442</sup> GROSS, *Up from Invisibility, op. cit.*, p. 62.

<sup>1443</sup> BRONSKI, Michael, « Positive Images & the Coming Out Film: The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema », *Cineaste*, vol. 26, n°1, 2000, p. 21.

<sup>1444</sup> *Ibid.*

<sup>1445</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.*, p. 39.

<sup>1446</sup> RICH, B. Ruby, « A Queer Sensation », *Village Voice*, 1992, réimprimé dans RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Londres : Duke University Press, 2013, pp. 16-32.

personnages marginaux échappant aux normes de genre traditionnelles, et interrogent de manière irrévérencieuse les catégorisations hétéronormatives de genre et de sexualité. Développés en partie en réponse à la crise du SIDA<sup>1447</sup>, les films du *New Queer Cinema* se refusent à une représentation méliorative, héroïque ou lisse de l'homosexualité telle que revendiquée par le mouvement de libération gay et lesbien des années 1970 et 1980. Ainsi dans les années 1990 se côtoient *coming out films* aux personnages et aux intrigues candides, et les productions plus sombres et politiques du *New Queer Cinema*. À partir des années 2010, Rich reconnaît au cinéma LGBT une nouvelle inflexion *mainstream* du fait d'évolutions épidémiologiques, politiques, commerciales, et culturelles<sup>1448</sup>. Des films tels que *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), *Milk* (Gus Van Sant, 2008) ou *The Kids Are All Right* (Lisa Cholodenko, 2010) rencontrent de francs succès d'audience et signent l'avènement d'une nouvelle ère de la représentation. Avec cette entrée dans le *mainstream*, ce qui était autrefois un cinéma de la marge perd néanmoins, pour Rich, de sa charge radicale et politique<sup>1449</sup>. C'est dans ce contexte de représentation accrue et normalisée que Walters annonce, en 2014, la fin du *coming out film* : « It is surely telling that it would be hard to imagine a major Hollywood film (...) centering around a coming out story<sup>1450</sup> », écrit-elle. La production contemporaine lui donne pourtant tort : à la fin des années 2010, les succès quasi concomitants de *Love, Simon* (Greg Berlanti, mars 2018) et d'*Alex Strangelove* (Craig Johnson, juin 2018) démontrent que le trope est encore bien vivant – et lucratif – dans le cinéma américain, qu'il s'illustre dans les circuits classiques (*Love, Simon* est produit par la Fox, l'un des plus grands studios de production Hollywoodiens) ou novateurs (*Alex Strangelove* ne sortira quant à lui pas en salles mais directement sur Netflix). Si l'intrigue de *coming out* se confond souvent avec des récits de *coming of age* adolescents, on en retrouve néanmoins des exemples récents dans des films mettant en scène des adultes : dans *Happiest Season*, réalisé par Cléa DuVall et sorti à l'hiver 2020, Abby (Kristen Stewart) et sa compagne Harper Caldwell (Mackenzie Davis) s'appêtent à passer les fêtes dans la famille de cette dernière quand elle révèle qu'elle n'a jamais fait son *coming out* à ses parents conservateurs. Elle demande alors à Abby de faire semblant d'être sa colocataire, puis, sur le point d'être quittée, révèle finalement à toute la famille qu'elle est lesbienne, et qu'Abby est en réalité sa compagne. Enfin, le film *Am I OK ?*, réalisé par l'humoriste et comédienne lesbienne Tig Notaro et sa

---

<sup>1447</sup> ARROYO, José, « Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema' », in BRISTOW, Joseph, WILSON, Angela R. (dir.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Londres : Lawrence and Wishart, 1993, p. 92.

<sup>1448</sup> RICH, B. Ruby, « Conclusion », in RICH, *New Queer Cinema, op. cit.*, pp. 261.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>1450</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.*, p. 39.

compagne, l'actrice Stephanie Allynne, projeté en avant-première au festival *Sundance* début 2022 prend également pour sujet le coming out lesbien d'une femme trentenaire<sup>1451</sup>.

L'article de Bronski n'anticipe pas ces récents développements (ou faudrait-il dire redondances ?) du cinéma hollywoodien. En 2000 déjà, peu de *coming out films* trouvent grâce aux yeux de Bronski, qui préfère aux longs-métrages les formats courts (« the best, most successful, examples of coming out films have been shorts<sup>1452</sup> »), offrant à son sens plus de complexité et d'ampleur émotionnelle au processus de coming out. Plus haut, il impute à la pauvreté narrative du coming out son faible succès auprès des cinéastes de fictions des années 1970 :

(...) the filmmakers understood that the salient feature of the coming out narrative – an individual admits his or her homosexuality, against social, familial and legal pressures – was not enough on which to build a full-length, emotionally intricate, fictional plot<sup>1453</sup>.

Il déplore notamment que le coming out ne survienne dans la plupart des cas qu'à la fin du film, et jamais au début<sup>1454</sup>, de sorte que le récit se cantonne à ce seul acte sans donner à voir une vie *queer*. D'un point de vue narratologique, les constatations de Bronski pour le cinéma semblent condamner le coming out à une force de clôture, qui de fait, le rendent à première vue incompatible avec la forme sérielle – jamais évoquée par Bronski dans son article. Il regrette du reste la minimisation de l'homophobie du monde extérieur et la dépolitisation auxquelles procèdent ces intrigues une fois développées sur des formats longs<sup>1455</sup>. Malgré les critiques acerbes de Bronski, certaines des œuvres citées plus haut, dont *But I'm a Cheerleader*, rencontrent un succès tel qu'il les propulse au rang de films cultes, tout particulièrement auprès des publics LGBTQ.

En prenant le contrepied des remarques formulées par Bronski, je voudrais ici m'interroger, dans une perspective comparative, sur ce que la forme sérielle permet que ne permet pas le cinéma. Si l'on reviendra plus loin dans ce chapitre sur des considérations plus directement narratologiques concernant la place du coming out dans l'économie du récit sériel, il s'agit ici de démontrer plus avant l'adéquation du format sériel au récit de coming out en comparant deux productions intimement liées, l'une cinématographique, l'autre son adaptation télévisuelle. Le film *Love, Simon*, sorti en 2018, conte l'histoire de Simon Spier (Nick Robinson), un élève de terminale du lycée de *Creekwood High* dans la banlieue d'Atlanta. Entouré d'une famille aimante, progressiste, et cossue, et de sa bande d'ami.e.s

---

<sup>1451</sup> GALUPPO, Mia, « Sundance: "Am I Ok?" Takes a Probing Look at Coming Out as an Adult », *The Hollywood Reporter* [En ligne], mis en ligne le 20 janvier 2022, consulté le 21 mars 2022. URL : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/sundance-2022-tig-notaro-am-i-ok-dakota-johnson-1235076587/>.

<sup>1452</sup> BRONSKI, « Positive Images & the Coming Out Film », *art. cit.*, p. 21.

<sup>1453</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 23.

inséparables, Simon cache pourtant son homosexualité à ses proches par peur du rejet. Rapidement, il se lie d'amitié virtuelle avec un étudiant du lycée qui a fait son coming out en ligne et dont il ne connaît que le pseudonyme, « Blue ». Leur correspondance découverte par un maître-chanteur force Simon à faire son coming out à sa famille et à ses ami.e.s, qui, après quelques déconvenues, lui réaffirment unanimement leur soutien et leur amour. Une fois Simon hors du placard, celui-ci ambitionne de gagner le cœur du mystérieux Blue et l'aide à faire à son tour son coming out public, dans la dernière séquence du film.

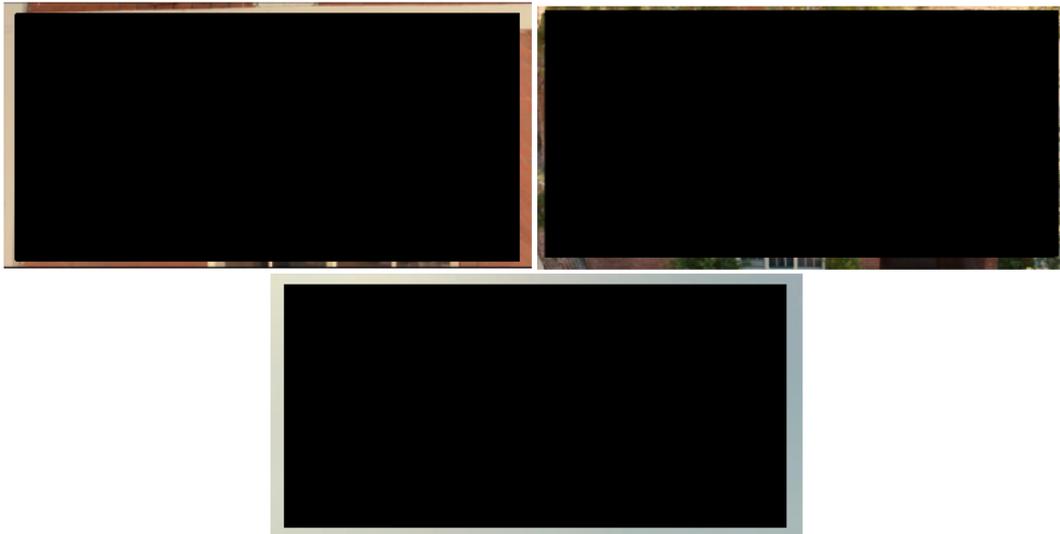
En 2020, Isaac Aptaker et Elizabeth Berger, les scénaristes de *Love, Simon*, créent pour la télévision la série *Love, Victor* (Hulu, 2020-), directement inspirée du film, dont elle reprend l'univers fictionnel. La série, diffusée sur Hulu, commence après le départ de Simon – que l'on ne verra jamais à l'écran hormis dans le *recap* initial – pour New-York. Le jeune Simon y est supplanté par Victor Salazar (Michael Cimino), adolescent latino-américain dont la famille mi-portoricaine, mi-colombienne, vient d'emménager à Atlanta. La série assume son intertextualité dès la séquence pré-générique du pilote : reprenant la formule épistolaire du film, elle fait dialoguer Victor et Simon par la messagerie Instagram. L'épisode s'ouvre ainsi sur les mots de Victor, en voix-off<sup>1456</sup> :

VICTOR : Dear Simon, you don't know me, but my family just moved to Atlanta, and today was my first day at Creekwood High. And I heard all about you. How you started messaging with another secretly gay kid at Creekwood (...)

Tandis qu'il énumère les grandes étapes du coming out de Simon, des extraits du film défilent à l'écran, permettant à la fois de les rappeler à la mémoire des spectateur.rice.s l'ayant vu, et à la fois d'en condenser, en quelques scènes clés, l'intrigue pour celles et ceux qui le découvriront par le biais de la série, dans l'espoir peut-être de les inciter à le voir. Ces images ancrent la série dans la lignée du film : elle se présente comme un *spin-off* transmédia qui promet la perpétuation de l'univers fictionnel établi dans *Love, Simon*. Par filiation, on devine que l'arc narratif principal du personnage de Victor aura lui aussi un lien avec une quête identitaire ayant trait à l'affirmation d'une sexualité hors-normes. La chute de la voix-off introductive confirme nos intuitions tout en annonçant de nouveaux enjeux. Une fois terminé le récit des aventures de Simon, Victor assène : « Screw you! Screw you for having the most perfect accepting parents, the most supportive friends, because for some of us, it's not that easy ». Il continue : « I can't believe that 24 hours ago, I was actually looking forward to having a fresh start at Creekwood. That I thought I'd finally get the chance to be myself... Or at least figure out who that even is », avant que l'image de Victor, enfermé derrière les barreaux de sa fenêtre, ne laisse place au générique.

---

<sup>1456</sup> « Welcome to Creekwood », S01E01, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.



120. Fin de la séquence pré-générique du pilote de *Love, Victor*.

Le rejet exprimé par Victor dans la séquence pré-générique marque donc à la fois la filiation de la série par rapport au film, et à la fois leurs profondes différences. La série se présente comme une réponse aux limitations de *Love, Simon*, jugé trop idéaliste : les scénaristes y voient une opportunité de reprendre les critiques formulées à l'encontre du film pour proposer une histoire plus complexe et plus inclusive<sup>1457</sup>. Parce que la télévision, du fait de ses modes de production et de son inscription dans le temps quotidien, est souvent plus directement aux prises avec les évolutions du monde social et politique et avec les grands sujets d'actualité que le cinéma<sup>1458</sup>, elle est aussi plus à même de répondre rapidement aux critiques formulées à l'encontre du cinéma sur son manque d'inclusivité, et de proposer des récits plus divers, plus représentatifs, et davantage intersectionnels que les récits de coming out proposés par le cinéma. Ainsi là où Simon provenait d'une famille blanche, bourgeoise et progressiste, Victor, lui, se heurte à des parents latinos, croyants et de classe populaire, davantage conservateurs, dont l'homophobie latente s'exprime dans des remarques follophobes<sup>1459</sup> et des injonctions régulières à une masculinité basée sur les exploits sportifs et le fait de séduire les femmes<sup>1460</sup>. C'est ce contexte diamétralement différent qui explique les incursions de Victor hors puis dans le placard, ses hésitations identitaires, pris entre les feux d'injonctions contradictoires. *Love, Simon* se terminait en apothéose sur le coming out public de Simon et Blue en haut de la grande roue à la fête foraine du village. Le pilote de la série se clôt quant à lui dans un *twist* final lors de la même fête foraine : alors que plus tôt dans l'épisode Victor avait eu un coup de foudre pour Benji (George Sear),

<sup>1457</sup> Voir par exemple les propos rapportés dans BUCKSBAUM, Sydney, « How Hulu's *Love, Victor* series connects with *Love, Simon* », *Ew.com* [En ligne], mis en ligne le 16 juin 2020, consulté le 12 octobre 2021. URL : <https://ew.com/tv/love-victor-hulu-series-preview-love-simon-connection/>.

<sup>1458</sup> HUDELET, VASSET, « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel. Préface », *art. cit.*

<sup>1459</sup> La follophobie est le rejet, y compris au sein de la communauté LGBTQ, des hommes gays jugés trop efféminés, extravagants ou maniérés.

<sup>1460</sup> « Welcome to Creekwood », S01E01, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

le seul garçon ouvertement gay du lycée, il propose contre toute attente à Mia (Rachel Hilson), décrite comme la plus jolie fille de lycée, de monter avec lui sur la grande roue. En voix-off, il explique son geste à Simon par la différence de situation entre eux : « Because my story is nothing like yours ». Ce twist qui clôt le pilote appelle nécessairement une suite et lance officiellement la longue histoire du coming out de Victor paradoxalement, par un enfoncement encore plus profond dans le placard, et par contraste avec Simon, là où l'on s'attendait à un parallèle. Les dix épisodes que compte la première saison permettent de suivre le jeune homme dans ses explorations identitaires : est-il vraiment gay, ou bien plutôt bisexuel, puisqu'il aime la compagnie de Mia, et qu'il trouve avec elle la validation qu'apporte le couple hétérosexuel ? Dans *Love, Simon*, la peur du jeune homme de sortir du placard semble infondée : sa vie est, de son propre aveu, parfaite, ses proches ouverts, son environnement tolérant et dénué de toute homophobie. *Love, Victor* rend plus présentes à l'esprit les différentes contraintes qui pèsent sur le protagoniste : aux remarques de ses parents s'ajoutent l'homophobie décomplexée du grand-père, venu rendre visite à son fils, qui dénigre les amis gays de Victor<sup>1461</sup>. Le jeune homme est également au cœur d'un réseau de secrets qui bouscule l'équilibre familial : l'adultère de la mère<sup>1462</sup> et la violence du père sont tour à tour révélés tandis que la position du jeune homme comme phare dans la tempête, héraut moral et exemple de sincérité à atteindre est sans cesse louée et répétée, le réduisant de fait au silence. Aux injonctions à une masculinité séductrice sur fond de *latinidad* s'ajoutent enfin celles qui pèsent sur les athlètes, car Victor, jeune prodige du basketball, rejoint rapidement l'équipe du lycée. C'est le tissage narratif complexe propre à la forme sérielle<sup>1463</sup> qui permet de rendre compte des raisons multiples pour lesquelles Victor peine à sortir du placard, voire même pour lesquelles il vaut mieux qu'il y reste.

La série, par son inscription dans le temps long, offre néanmoins des espaces de respiration à cette quête identitaire en la déplaçant du terrain psychologique vers d'autres espaces physiques qui représentent autant d'espaces d'exploration. Ainsi l'épisode 8 de la première saison voit Victor se rendre en secret à New York dans l'espoir d'y rencontrer Simon pour que ce dernier l'aide à faire le point. En l'absence de celui qui est devenu son tuteur, il se lie tout de même d'amitié avec Bram « Blue » Greenfeld (Keiynan Lonsdale), le petit-ami de Simon, et leurs colocataires *queer*, qui l'emmènent à un spectacle *drag* où il découvre, le temps d'un week-end, l'éclat d'une vie hors du placard et un sens de la communauté qui lui manque à Creekwood<sup>1464</sup>. D'abord persuadé que ses nouveaux ami.e.s, plus privilégié.e.s que lui, ne peuvent pas comprendre son parcours, Victor est

---

<sup>1461</sup> « Sweet Sixteen », S01E05, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

<sup>1462</sup> « The Truth Hurts », S01E04, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

<sup>1463</sup> BREDAS, Hélène, *Le Tissage narratif et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*, Thèse de Doctorat en Études Cinématographiques et Audiovisuelles sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3, 2015.

<sup>1464</sup> « Boy's Trip », S01E08, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

finalement épaulé par ces personnages qui retrouvent chez lui des échos de leur propre passé : chaque protagoniste lui conte la peur de sortir du placard, les difficultés rencontrées dans une famille trop conservatrice, trop religieuse, la joie enfin de l'affirmation de soi. C'est d'ailleurs au retour de ce voyage qu'on pourrait qualifier d'initiatique que Victor trouve le courage de faire son premier coming out, dans la scène d'ouverture de l'épisode suivant, à son meilleur ami Felix<sup>1465</sup> (Anthony Turpel). Le déplacement géographique qu'offrent certaines excursions hors du décor habituel de la diégèse peut aussi être l'occasion d'explorations sensuelles voire érotiques : dans l'épisode 7, Victor et Benji doivent se rendre dans un autre État pour faire réparer la machine à café du salon de thé où ils travaillent tous les deux. Victor profite d'être l'interlocuteur privilégié du réparateur pour faire croire à Benji qu'ils doivent passer la nuit dans un motel voisin en attendant que la machine soit prête<sup>1466</sup>. Ils y partageront leur premier baiser, sous l'impulsion de Victor, incapable de contrôler son désir, alors même que l'épisode précédent l'avait montré essayer en vain d'en ressentir pour sa petite-amie, Mia<sup>1467</sup>.

Le coming out sans cesse repoussé est finalement performé dans le dernier épisode de la saison, à l'occasion du bal du lycée. Victor confesse d'abord ses sentiments à Benji, lui confirmant qu'il est gay (*coming out*), à travers la porte des toilettes, sans savoir que dans l'une des cabines voisines se cache son rival. Celui-ci lui intime de révéler la vérité à Mia (menace d'*outing*), ce que Victor promet de faire à l'issue du bal tout en le suppliant de ne rien dire. Une fois dehors, il retrouve Benji qui lui avoue partager ses sentiments. Les deux sont surpris en plein baiser par Mia, sortie pour retrouver son cavalier (*outing* par surprise). Après une dispute avec Mia, Victor est bientôt rattrapé par sa sœur, Pilar (Isabella Ferreira), qui lui reproche sa tromperie avec une mystérieuse « B », pour qui elle a trouvé une lettre dans la chambre de Victor. Une fois rentrés chez eux, Pilar et Victor sont accueillis par leurs parents. Victor, décidé à faire toute la vérité sur son identité, est interrompu par l'annonce de leur séparation. Sous le choc, il se dirige vers sa chambre avant d'être rattrapé par sa mère<sup>1468</sup> :

MÈRE : Wait, Victor, what were you gonna tell us?

VICTOR : Nothing.

Il se retourne et reprend sa marche. Puis s'interrompt, marque une pause, et s'avance à nouveau vers ses parents :

VICTOR : No. Not nothing. Mom, Dad... I'm gay. (*il sourit*)

Générique de fin.

Le coming out est effectué en plan rapproché, face caméra. Seul le regard de Victor, dirigé vers eux, nous indique la présence de ses parents et de sa sœur. Le carton noir qui clôt l'épisode refuse l'accès au contrechamp, de sorte qu'on ne connaît pas la réaction tant redoutée de la famille de Victor face à

---

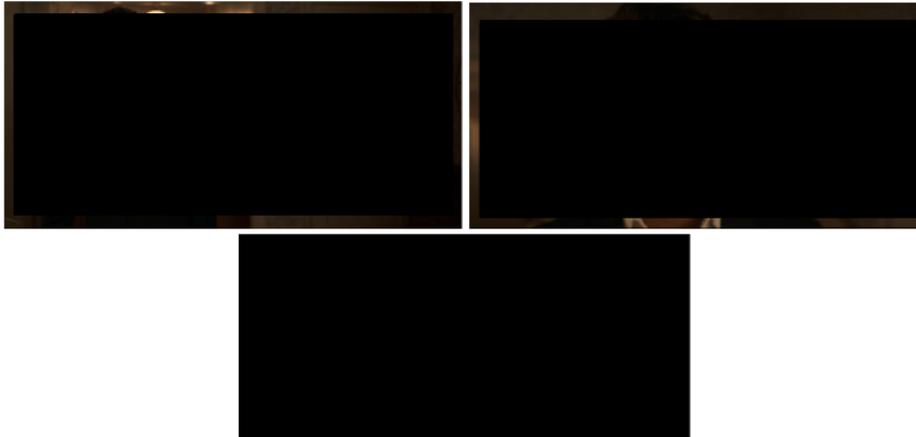
<sup>1465</sup> « Who the Hell is B? », S01E09, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

<sup>1466</sup> « What Happens in Willacoochee », S01E07, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

<sup>1467</sup> « Creekwood Nights », S01E06, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

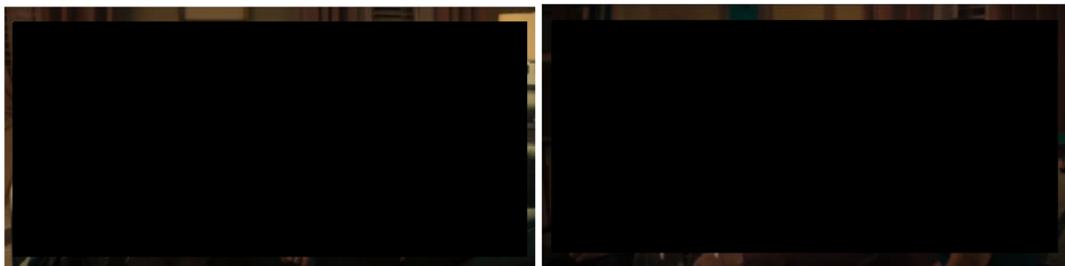
<sup>1468</sup> « Spring Fling », S01E10, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 17 juin 2020.

son annonce. La scène fonctionne comme un *cliffhanger*<sup>1469</sup> : elle ménage une tension dramatique qui invite les spectateur.rice.s à visionner la saison suivante.



121. Victor fait son coming out dans les dernières secondes du dernier épisode.

Ainsi, et conformément aux remarques de Bronski sur la forme filmique, le récit de la première saison de *Love, Victor* est entièrement tourné vers le coming out en point d'orgue du dernier épisode. Contrairement au cinéma néanmoins, la forme sérielle permet à la fois une extension de l'horizon qui autorise bel et bien une vie *queer* (à New York, lors d'un *road trip* à Willacooche) et un étoffement narratif<sup>1470</sup> (explorations identitaires, entrée en résonance des secrets sexuels et conjugaux des différents protagonistes...), entendu par Héléne Breda comme « phénomène de densification narrative sur la temporalité longue du format sériel<sup>1471</sup> », que permet difficilement le cinéma. La deuxième saison, diffusée en juin 2021, répond aux questions laissées en suspens dans le *finale* de la saison précédente. Après un bref rappel des événements de la première saison, l'épisode rejoue la scène de coming out de Victor et la complète. Dans cette nouvelle itération, le carton du générique de fin est remplacé par un contrechamp qui révèle la réaction des parents, visiblement sous le choc.



122. Les parents de Victor réagissent à l'annonce dans le premier épisode de la saison 2.

<sup>1469</sup> Le *cliffhanger* est une figure narrative qui consiste à mettre en suspens le récit pour mieux le faire repartir ensuite (La mort probable d'un personnage, une révélation surprise, etc...)

<sup>1470</sup> BRED A, Héléne, « De l'œuvre au(x) "monde(s)" : ce que le tissage narratif apporte à une adaptation science-fictionnelle sur petit écran », *TV/Series* [En ligne], n°15, 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 13 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3531>.

<sup>1471</sup> *Ibid.*, p. 8.

La séquence pré-générique de l'épisode, est, à l'instar de celle du pilote, programmatique : si Pilar se lève immédiatement pour prendre son frère dans ses bras, ses parents, eux, sont davantage sur la réserve<sup>1472</sup> :

PÈRE : How do you... I mean... When did you decide this?

VICTOR : I didn't decide it I just... am it. Mom, could you please say something?

MÈRE : I think um. That we should get some rest. And we can talk about it tomorrow.

(Ils quittent la pièce)

PILAR : I'm sorry... Are you okay?

VICTOR, *résigné* : Yeah, yeah I'm fine... er... I'm sure they just... need some time.

Générique.

La deuxième saison se consacre ainsi aux répercussions du coming out de Victor dans sa famille, entre une mère qui accepte difficilement son homosexualité et un père qui essaye maladroitement de comprendre, mais aussi dans son lycée. Victor s'affirme auprès de ses camarades<sup>1473</sup>, et découvre que l'homophobie est bien présente à Creekwood lorsque les autres joueurs de l'équipe de basketball, soutenus par l'équipe éducative du lycée, refusent qu'il se change dans leurs vestiaires<sup>1474</sup>. Parce qu'elle confronte Victor tour à tour à l'homophobie de sa mère, de l'Église, de ses camarades et à de nécessaires retours dans le placard, cette deuxième saison complexifie le récit de coming out idyllique offert par *Love, Simon*. Plutôt que d'opposer diamétralement le placard et la vie post-coming out, elle montre la perméabilité des espaces et la persistance des discriminations tout en offrant, comme en première saison, des espaces d'exploration érotiques dans les premières fois hasardeuses de Victor et Benji à l'occasion d'un week-end dans les bois<sup>1475</sup>, et des étoffements narratifs – notamment via le personnage de Rahim, qui sollicite les conseils de Victor pour faire son coming out à ses parents musulmans<sup>1476</sup>. Renouvelée pour une troisième saison en juillet 2021, la série promet de traiter de nouveaux thèmes et enjeux qui, on peut l'imaginer, seront à nouveau annoncés dans le premier épisode de la saison. La force de la forme sérielle réside donc en ce que, contrairement au roman ou au cinéma, elle ne constitue pas un récit mais bien un ensemble de récits, comme le fait remarquer Esquenazi<sup>1477</sup> : « machine à inventer des récits » et « prodigieux instrument de création de récits analogues, voisins, ou contigus<sup>1478</sup> ». Cette narration kaléidoscopique se révèle particulièrement adaptée au récit de coming out, en ce qu'elle permet d'en proposer une approche multifocale qui rend mieux compte de sa complexité qu'un récit filmique. Là où ce dernier aplanit le coming out en un récit

---

<sup>1472</sup> « Perfect Summer Bubble », S02E01, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1473</sup> « Day One, Take Two », S02E02, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1474</sup> « There's No Gay in Team », S02E03, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1475</sup> « The Sex Cabin », S02E04, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021 ; « The Morning After », S02E08, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1476</sup> « Sincerely, Rahim », S02E06, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1477</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées, op. cit.*, p. 93.

<sup>1478</sup> *Ibid.*, p. 96.

téléologique, linéaire et cohérent, la série l'étend pour en montrer les différentes facettes et les contradictions, et en proposer une temporalité plus chaotique, plus proche de l'expérience vécue par nombre d'adolescent.e.s LGBTQ.

## II. Le coming out au service de la forme sérielle

Si la télévision et la forme sérielle constituent, comme on l'a vu, des terrains privilégiés pour l'exploration identitaire qui sous-tend le coming out, on peut à l'inverse s'interroger sur la place et les fonctions que celui-ci occupe dans l'économie sérielle de manière à expliquer la persistance du trope au petit écran. Là où Bronski voyait, au cinéma, une force de clôture, le coming out se révèle, à la télévision, un outil narratologique et dramaturgique déterminant : stratégiquement placé, il permet de faire basculer l'action, de créer de la tension narrative, ou au contraire d'apporter la résolution tant attendue à un conflit. Il convient désormais d'étudier ce que le coming out apporte à la forme sérielle, ce qu'il lui « fait ».

### II. 1. De l'évènement au récit : narrativisation du trope

Pour Anna McCarthy, qui analyse le coming out d'*Ellen* en 2001, l'annulation subséquente de la sitcom démontre l'incompatibilité ontologique entre télévision et mise en scène du *queer*<sup>1479</sup>. Plus précisément, McCarthy affirme que la nature répétitive, quotidienne, ordinaire et normative de la sérialité télévisuelle ne peut permettre la constitution ni d'un public, ni d'une politique, ni encore d'une représentation *queer* du désir homosexuel, par essence marginal, autre, liminal<sup>1480</sup>. Les analyses de Sarkissian rejoignent celles de McCarthy : dans les années 1970 et 1980, malgré une tendance croissante au feuilletonnant dans le paysage télévisuel, le traitement de problématiques *queer* sur le temps long semble impossible<sup>1481</sup>. Les personnages LGBTQ, dit-il, sont alors réduits à des forces d'irruption qui viennent bousculer la narration et doivent trouver une résolution rapidement. Le coming out constitue alors l'une des manifestations de cette apparition fugace du *queer* : il est un bouleversement qui fait problème. Il ne peut en être autrement dans un monde régi par la norme hétérosexuelle, comme le précise Dennis Allen, qui écrit dans les années 1990 : « [t]he revelation of

---

<sup>1479</sup> MCCARTHY, Anna, « *Ellen*: Making Queer Television History », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 7, n°4, 2001, pp. 593-620.

<sup>1480</sup> MCCARTHY, Anna, « "Must see" queer TV: history and serial form in *Ellen* », in JANCOVICH, Mark, LYONS, James (dir.), *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*, Londres : Routledge, 2003, p. 91.

<sup>1481</sup> SARKISSIAN, « Queering TV Conventions », *chap. cit.*, p. 151.

homosexuality is the only story that can be told about it (...) precisely because homosexuality is not assumed but is itself the secret that produces narrative complication<sup>1482</sup>». Or c'est justement la question de la complication narrative qui nous intéresse ici. Jusqu'à *Ellen*, l'évènement que représente le coming out est circonscrit aux personnages secondaires, qui disparaissent dès que le « problème » posé par leur homosexualité est appréhendé et accepté par les personnages principaux : en témoignent les nombreux épisodes qui voient intervenir un personnage invité le temps du coming out, et disparaissant sitôt que celui-ci est accompli (on a cité plus haut les exemples de *All in the Family*<sup>1483</sup>, *The Jeffersons*<sup>1484</sup>, auxquels on pourrait ajouter *The Love Boat*<sup>1485</sup>). On peut néanmoins considérer, avec Joyrich, qu'*Ellen* introduit un schisme dans la représentation, une nouveauté qui fera date : « [*Ellen*] took TV's underlying logic of the closet and actually narrativized it across its (in)famous season<sup>1486</sup> ». Cette question de la narrativisation est centrale à la logique sérielle, jusque dans sa forme : ainsi on pourrait considérer qu'une des caractéristiques définitionnelles de la série est sa capacité (nécessaire) à « narrativiser les ruptures<sup>1487</sup> » : celles, pragmatiques, imposées par la programmation découpée en épisodes et en saisons ; mais aussi celles introduites dans la diégèse par un manquement à la norme, à l'ordre idéologique établi. Le choix de « narrativiser » le coming out n'est pas anodin : il permet à la série de s'inscrire dans une transition vers une narration davantage tendue vers la forme feuilletonnante, telle qu'elle se développe à partir des années 1980<sup>1488</sup> dans un mouvement qui deviendra la norme une décennie plus tard<sup>1489</sup>.

## II. 1. 1. Un vecteur de sérialité

Le coming out d'*Ellen*, dont on se servira ici comme point de départ pour en montrer ensuite les héritages plus contemporains, introduit du feuilletonnant à trois niveaux de temporalité distincts : celui de l'épisode, celui de la saison, et celui enfin de la série entière.

D'abord, et pour la première fois, le coming out d'*Ellen* ne se limite pas à un « problème » qui apparaît puis trouve sa résolution au terme de l'épisode : il est au contraire travaillé dans un double-épisode,

<sup>1482</sup> ALLEN, Dennis, « Homosexuality and Narrative », *Modern Fiction Studies*, vol. 41, n°3-4, 1995, p. 610.

<sup>1483</sup> « Judging Books by Covers », S01E05, *All in the Family*, CBS, première diffusion le 9 février 1971.

<sup>1484</sup> « Once a Friend », S04E03, *The Jeffersons*, CBS, première diffusion le 1<sup>er</sup> octobre 1977.

<sup>1485</sup> « Frat Brothers Forever », S08E14, *The Love Boat*, ABC, première diffusion le 8 décembre 1984.

<sup>1486</sup> JOYRICH, « Epistemology of the console », *art. cit.*, p. 457.

<sup>1487</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication*, vol. 32, n°1, 2013, p. 27.

<sup>1488</sup> ALLRATH, GYMNICH, *Narrative Strategies in Television Series*, *op. cit.*, p. 5 ; MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, pp. 2-4.

<sup>1489</sup> NEWCOMB, Horace, « Reflections on TV: *The Most Popular Art* », in EDGERTON, Gary R., ROSE, Brian G. (dir.), *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, Kentucky : University Press of Kentucky, 2008 (2005), p. 31.

mais sous un seul et même titre, dont les deux volets sont diffusés le même soir<sup>1490</sup>. Ne pouvant être absorbé par la diégèse pour retourner à un *statu quo*, il provoque un bouleversement qui remet en cause la narration épisodique. *Ellen* amorce alors une tendance qui, bien que de courte durée, illustre l'impossibilité de contenir le coming out au sein d'un épisode unique : au printemps 1999, dans *Dawson's Creek*, Jack sort du placard dans deux épisodes diffusés à une semaine d'intervalle mais fonctionnant en tandem et invitant les spectateur.rice.s à retrouver la série pour connaître la suite, comme l'indiquent les titres complémentaires de chacun des épisodes : « To Be or Not to Be...<sup>1491</sup> » et « ...That Is the Question<sup>1492</sup> ». L'année suivante, c'est à nouveau une sitcom à dominante épisodique, *Veronica's Closet*, qui fait sortir Josh du placard dans deux épisodes qui fonctionnent en miroir, comme l'indique la similarité syntaxique des deux titres, tous deux construits sur des verbes à particule que l'on ne retrouve pas dans les autres titres d'épisodes de la saison : « Veronica Helps Josh Out<sup>1493</sup> », « Veronica Sets Josh Up<sup>1494</sup> ». Dans le premier, déjà évoqué plus haut, Josh accepte et affirme son homosexualité. La conclusion quasi burlesque de l'épisode, qui se clôt sur l'image des cieux s'éclaircissant, semble indiquer la fin de l'arc narratif du coming out. Pourtant, l'épisode de la semaine suivante le reprend pour en étoffer les modalités : alors que l'épisode se présente comme « le premier jour de Josh hors du placard », il s'agit en réalité désormais pour le personnage à la fois de définir les espaces dans lesquels il souhaite ou non être *out*, mais aussi de relire chacune de ses relations à l'aune de son homosexualité. Ainsi le coming out est-il présenté comme un évènement qui appelle une suite nécessaire. L'année suivante, *Will & Grace* diffuse le même soir, comme *Ellen*, un double-épisode qui relate le coming out de Will<sup>1495</sup>. Le déploiement de l'intrigue sur deux épisodes au lieu d'un s'explique le plus souvent par un recours à des figures narratives plus propres au *soap opera*, genre par excellence du mode feuilletonnant, qu'à la sitcom. Ainsi au terme du « Puppy Episode Part 1 », Ellen fait son coming out à Susan, la femme qu'elle convoite, dans une scène qu'elle pense être une scène d'adieux. Le coming out représente un premier twist en ce qu'il constitue un revirement de la position d'Ellen, qui s'était évertuée à nier son homosexualité jusque-là. Dans les dernières secondes de l'épisode, Susan révèle qu'elle reste encore quelques jours à Los Angeles, et invite Ellen à prendre un

---

<sup>1490</sup> « The Puppy Episode », S04EP22 et S04EP23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

<sup>1491</sup> « To Be or Not to Be », *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 10 février 1999.

<sup>1492</sup> « That Is the Question », *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 17 février 1999. L'allusion au monologue d'*Hamlet* (1603) dans le titre du double-épisode, dans lequel « To be or not to be? » devient « To be or not to be gay? » renvoie dans un commentaire intertextuel au théâtre et à la notion de performance, à la fois entendue comme performance de l'acteur et performance de l'hétérosexualité par Jack, qui parvient un temps à convaincre ses amis de son hétérosexualité grâce au couple populaire qu'il forme avec Joey, à l'insu de cette dernière.

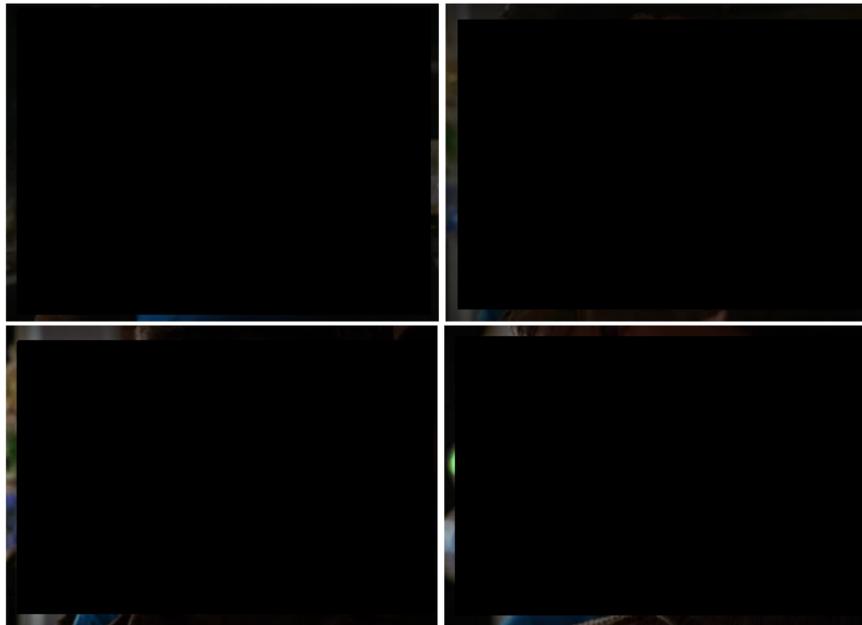
<sup>1493</sup> « Veronica Helps Josh Out », S03E17, *Veronica's Closet*, première diffusion le 20 juin 2000.

<sup>1494</sup> « Veronica Sets Josh Up », S03E18, *Veronica's Closet*, première diffusion le 27 juin 2000.

<sup>1495</sup> « Lows in the Mid-Eighties », S03E08 et S03E09, *Will & Grace*, NBC, première diffusion le 23 novembre 2000.

café. Le twist du coming out est ainsi doublé d'un effet d'annonce sur les possibilités sentimentales que l'affirmation de son homosexualité ouvre pour Ellen et pour la suite de la série.

Dans *Will & Grace* comme dans *Dawson's Creek*, au contraire d'*Ellen*, le coming out est retardé du premier vers le deuxième épisode, de manière à jouer sur les attentes du public. La structure qui relie le double-épisode du coming out est sensiblement la même : au terme du premier épisode de *Dawson's Creek*, Jack réaffirme son hétérosexualité en dépit des rumeurs qui courent sur lui. Alors que sa conversation avec Joey, sa petite amie, se clôt sur son affirmation « I'm not gay Joey, okay<sup>1496</sup> ? », la caméra tourne autour du couple pour montrer d'abord le visage apaisé de Joey, puis dévoiler progressivement celui, anxieux, de Jack. Une surimposition suivie d'un travelling avant permettent de dramatiser davantage la scène et de créer un effet de suspense qui incite les spectateur.rice.s à honorer leur rendez-vous la semaine suivante.



123. Jack affirme à Dawson qu'il n'est pas gay dans la dernière scène de l'épisode.

Dans *Will & Grace*, au terme du premier épisode, Will revendique lui aussi son hétérosexualité. Enfermé dans la salle de bain, au téléphone avec Jack qui le suspecte d'être gay, il lui affirme qu'il est au contraire bien décidé à enfin consommer charnellement son union avec Grace. Après avoir raccroché, Will s'étudie longuement dans le miroir du cabinet de pharmacie. Il sort finalement de la salle de bain et lance à Grace un tonitruant : « Let's have some sex ». L'épisode se clôt sur une performance (sexuelle, mais surtout hétérosexuelle) ratée, qui contraint Will à reconnaître son homosexualité dans les premières minutes de l'épisode suivant.

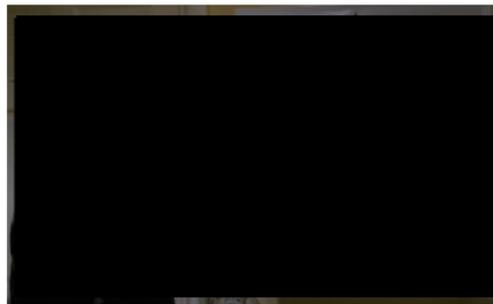
---

<sup>1496</sup> La série semble du reste jouer avec une certaine ambiguïté dans cette déclaration, puisque le diminutif « Joey » est plus souvent utilisé pour un homme que pour une femme.

Le gros plan final sur le visage inquiet de Jack d'une part, et la longue scène d'appréhension dans le miroir, doublée de l'annonce vouée à l'échec « let's have some sex » de l'autre, constituent des indices invisibles qui, bien qu'inaccessibles aux yeux des autres personnages, trahissent les secrets des protagonistes pour le public. Ils représentent autant d'« amorces narratives », définies comme suit par Gérard Genette dans *Figures III* :

L'amorce, à la différence de l'annonce, n'est qu'un « germe insignifiant », et même imperceptible[s], dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) compétence narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les « germes » dès leur apparition<sup>1497</sup>.

Dans un cas comme dans l'autre, le public familier des codes télévisuels est en capacité de déchiffrer les indices disséminés dans chacune des scènes : le visage tendu de Jack trahit son mensonge, tandis que la scène au miroir, dans lequel se reflète le visage de Will à différents angles, symbolise la difficulté de Will à départager le vrai du faux, l'artificiel de l'authentique, l'hétérosexuel de l'homosexuel. L'annonce « Let's have some sex » présage quant à elle, par excès de confiance, de l'échec de l'acte sexuel à venir.



124. Will s'étudie dans le miroir avant de consommer son union avec Grace.

Comme le précise Marie Tréfousse dans l'article qu'elle consacre au mécanisme : « [p]ar l'amorce, le spectateur est invité à deviner la suite de l'histoire<sup>1498</sup> », et donc, à confirmer ses intuitions de lecture en revenant au programme la semaine suivante. S'appuyant sur les analyses d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula*<sup>1499</sup> et dans *De Superman au surhomme*<sup>1500</sup>, Marie Tréfousse énonce les fonctions de l'amorce et montre comment celle-ci s'inscrit dans l'économie sérielle en générant du suspense, mais aussi en « cré[ant], insidieusement, le désir que l'évènement amorcé se produise<sup>1501</sup> ». En retour, « la

<sup>1497</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 113.

<sup>1498</sup> TRÉFOUSSE, Marie, « Les amorces narratives, ou le plaisir des histoires cousues de fil blanc », *TV/Series* [En ligne], n°6, 2014, p. 2, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2014, consulté le 31 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/312>.

<sup>1499</sup> ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris : Grasset, 1985.

<sup>1500</sup> ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset, 1993.

<sup>1501</sup> TRÉFOUSSE, « Les amorces narratives, ou le plaisir des histoires cousues de fil blanc », *art. cit.*, p. 10.

résolution de l'amorce permet de flatter l'égo du spectateur<sup>1502</sup> » en lui apportant le plaisir de la confirmation. Le procédé de l'amorce, qui emprunte comme le *cliffhanger* et le twist à l'esthétique du *soap opera*, permet alors d'introduire du feuilletonnant jusque dans des programmes à dominante épisodique.

Mais le coming out ne dépasse pas seulement les bornes de l'épisode : il introduit également du feuilletonnant à l'échelle de la saison. Ainsi, comme on l'a déjà mentionné plus haut, l'homosexualité potentielle d'Ellen est évoquée dès le premier épisode de la quatrième saison<sup>1503</sup> alors que le coming out lui-même n'arrivera qu'au terme du vingt-deuxième épisode, de sorte que les spectateur.rice.s sont invités, de manière ludique, à collecter les indices qui mèneront au coming out paroxystique. Ce « désir de savoir », dont on a déjà dit qu'il était une composante essentielle de l'épistémologie du placard, est un vecteur de sérialité. Il est, selon Esquenazi, « le moteur le plus puissant de la série<sup>1504</sup> », et incite le public à revenir au programme de semaine en semaine. Le coming out, qui représente la récompense et la résolution d'un arc introduit dès le premier épisode, ne constitue pour autant pas l'épisode final de la saison : deux épisodes lui font suite, dans lesquels Ellen annonce son homosexualité à ses parents<sup>1505</sup>, puis à son patron<sup>1506</sup>, et fait face à l'incompréhension, puis à l'acceptation, de ses proches. Ainsi l'ontologie même du coming out, qui nécessite nombre de répétitions, introduit du feuilletonnant dans la série. Les sitcoms plus récentes *One Day at a Time* et *Fresh Off the Boat* travaillent également toutes deux le coming out de leur héroïne sur plusieurs épisodes : la crainte de la réaction hostile de tel ou tel personnage à qui elles n'ont pas encore annoncé leur homosexualité est utilisée comme un levier du suspense d'épisode en épisode. C'est cependant dans les séries dramatiques que la « narrativisation » du coming out trouve son achèvement le plus poussé. Dès le début des années 2000, de nombreuses séries travaillent ainsi ce scénario sur une saison entière : *Six Feet Under*, *ER*, et *Transparent*, que nous avons déjà étudiés plus haut, en sont les exemples les plus frappants. Dans les *teen dramas*, d'abord frileux sur la représentation de l'homosexualité, longtemps traitée en marge, la première série à travailler le coming out d'un.e adolescent.e sur le temps long est *South of Nowhere*, dont on a évoqué plus haut le recours à la voix-off. Ainsi, le coming out n'est plus un évènement télévisuel : mû par l'impératif de narrativisation propre à la forme sérielle, il devient un récit à part entière, au même titre que les romans de coming out étudiés par Esther Saxey<sup>1507</sup>.

---

<sup>1502</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1503</sup> « Give Me Equity or Give Me Death », S04E01, *Ellen*, ABC, première diffusion le 18 septembre 1996.

<sup>1504</sup> ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 134.

<sup>1505</sup> « Hello Muddah, Hello Faddah », S04E23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 7 mai 1997.

<sup>1506</sup> « Moving On », S04E25, *Ellen*, ABC, première diffusion le 14 mai 1997.

<sup>1507</sup> SAXEY, *Homoplot: the Coming-Out Story and Gay Lesbian and Bisexual Identity*, op. cit.

Enfin, la dernière temporalité à laquelle le coming out introduit du feuilletonnant est celle de la série entière : l'annonce de l'homosexualité et les conséquences qui en découlent constituent alors un pont d'une saison à l'autre. Au terme du dernier épisode de la saison 4, Ellen, excédée par l'homophobie de son patron après son coming out, quitte son travail. L'épisode laisse en suspens la question de son avenir professionnel, explorée dans la saison suivante. La question de son avenir sentimental est également soulevée : alors que l'acceptation de son homosexualité ouvre la possibilité pour Ellen d'enfin trouver l'amour, Susan, la femme qu'elle aime, repousse ses avances. Il s'agira dans la saison suivante pour Ellen d'explorer son attraction amoureuse pour d'autres femmes, non sans un détour, dans le premier épisode, par un « trouble dans le coming out » lorsqu'un ancien petit-ami refait surface, poussant Ellen à se demander si elle n'est pas plutôt bisexuelle<sup>1508</sup>. C'est finalement l'affirmation sans équivoque, renouvelée, de son homosexualité au terme de ce premier épisode qui lance réellement la nouvelle saison, dont les épisodes se déclinent autour de la nouvelle vie lesbienne d'Ellen.

C'est également sur la possibilité d'un retour dans le placard que s'ouvre la huitième saison d'*ER* après la pause estivale dans le calendrier de production. Au terme de la saison 7, et après de nombreux rebondissements, Kerry Weaver annonce enfin son homosexualité à son chef de service dans l'avant-dernière scène du dernier épisode<sup>1509</sup> – le mettant au défi de la licencier comme il l'avait fait pour sa compagne, Kim Legaspi. Dans les premières minutes du pilote de la saison 8<sup>1510</sup>, Kerry se rend en voiture à l'hôpital, au son du discours homophobe d'un animateur de radio qui affirme que les gays n'ont pas leur place dans les services publics. Comme le souligne Monica Michlin dans son article « More, More, More<sup>1511</sup> », la narration feuilletonnante au long cours nécessite la mise en place de procédés permettant aux spectateur.rice.s de se retrouver dans la diégèse : la scène fonctionne donc comme un moyen de rappeler à la mémoire des téléspectateur.rice.s le coming out de la saison précédente et d'en souligner à nouveau les enjeux. Au terme de l'épisode, Kerry apprend avec soulagement que son secret n'a pas été ébruité. Le reste de la saison continue de mettre en scène les incursions de Kerry dans et hors du placard, autant de péripéties qui introduisent de la tension narrative. Si *Ellen* ou *ER* jouent sur la perméabilité des espaces et la liminalité du placard, repoussant sans cesse l'achèvement du processus de coming out, d'autres séries choisissent au contraire d'utiliser la pause de production comme un support du suspense, comme on l'a vue notamment pour *Love, Victor*, lorsque la série repousse au début de saison suivante la réaction des parents au coming out qui

---

<sup>1508</sup> « Guys or Dolls », S05E01, *Ellen*, ABC, première diffusion le 24 septembre 1997.

<sup>1509</sup> « Rampage », S07E22, *ER*, NBC, première diffusion le 17 mai 2001.

<sup>1510</sup> « Four Corners », S08E01, *ER*, NBC, première diffusion le 27 septembre 2001.

<sup>1511</sup> MICHLIN, Monica, « More, More, More: Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization As Ongoing Narrative », *Mise au point* [En ligne], vol. 3, 2011, mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2011, consulté le 25 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/map/927>.

survient dans le dernier plan du *season finale*. Dans *Love, Victor*, une seule seconde s'est écoulée dans le temps diégétique entre le dernier épisode de la saison 1 et le premier épisode de la saison 2. En son temps, une génération plus tôt, *Buffy the Vampire Slayer* poussait plus loin la logique sérielle en choisissant de matérialiser la rupture introduite par la coupure entre deux saisons. La série cumule à la fois double épisode de coming out<sup>1512</sup> et pont établi par le coming out entre deux saisons. Au terme des deux derniers épisodes de la saison 2, Buffy est mise à la porte par sa mère après qu'elle lui a révélé être tueuse de vampires. Le premier épisode de la saison suivante<sup>1513</sup> revient sur les conséquences de ce coming out sur la vie de la jeune fille, et relate son été passé en exil, avant d'apporter une résolution narrative à l'arc de coming out en offrant une scène de réconciliation mère-fille dans les dernières minutes. C'est également le cas, sur un mode comique, de la série *Hart of Dixie*, qui voit Crickett faire son coming out (et, de fait, annuler sa cérémonie de renouvellement de vœux de mariage) dans le dernier épisode de la saison 3<sup>1514</sup>. La saison suivante s'ouvre sur Crickett abattue face à sa vie à reconstruire, vivant depuis plusieurs mois (une ellipse diégétique qui correspond, dans notre temporalité, à la pause de production<sup>1515</sup>) sur le canapé d'une de ses amies suite à sa séparation d'avec son mari<sup>1516</sup>.

## II. 1. 2. Le coming out comme moteur du récit : pilotes et *spin-off*

Si le coming out apparaît dans ces exemples comme un vecteur de sérialité, il constitue, dans certains cas, un (voire *le*) moteur du récit. Dans *Friends* déjà, c'est un coming out lesbien pré-diégétique, celui de Carol, l'ex-femme de Ross, qui donne forme au schéma actantiel de ce dernier sur la saison entière, si ce n'est sur les dix saisons de la sitcom : le lesbianisme non détecté de sa première femme devient un *leitmotiv* qui semble le condamner à des mariages ratés et à un rapport à la paternité sans arrêt questionné<sup>1517</sup>. Le pilote vibre de l'onde de choc du coming out : Ross, quitté par une femme qui porte son enfant mais envisage de l'élever avec une autre femme, est réconforté par ses amis, non sans quelques piques qui deviendront récurrentes (autre marqueur de sérialité, autre manière de rappeler

---

<sup>1512</sup> « Becoming Part 1 » et « Becoming Part 2 », S02E21 et S02E22, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion les 12 et 19 mai 1998.

<sup>1513</sup> « Anne », S03E01, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, première diffusion le 29 septembre 1998.

<sup>1514</sup> « Second Chance », S03E22, *Hart of Dixie*, The CW, première diffusion le 16 Mai 2014.

<sup>1515</sup> Sur le lien entre forme feuilletonnante et ellipses narratives, voir CORNILLON, Claire, « Le statut de l'ellipse dans quelques séries semi-feuilletonnantes formulaires », *Sens public*, 2021, mis en ligne le 15 mars 2021, consulté le 10 juin 2021. URL : <http://www.sens-public.org/articles/1467/>.

<sup>1516</sup> « Kablang », S04E01, *Hart of Dixie*, CBS, première diffusion le 15 décembre 2014.

<sup>1517</sup> Dans sa thèse soutenue en 2020, Jessica Thrasher analyse plus longuement le trouble que représentent la maternité lesbienne puis la monoparentalité de Rachel pour l'image traditionnelle de la paternité, par deux fois négociée à travers le personnage de Ross. THRASHER Jessica, « *I'm hoping to be your uterus for the next nine months* »: *mothers and motherhoods in the sitcom Friends (NBC 1994-2004)*, thèse de doctorat dirigée par Sarah Hatchuel, Georges-Claude Guilbert et Sylvaine Bataille, Université le Havre Normandie, 2020.

le coming out originel à la mémoire du spectateur) sur le fait qu'il n'ait pas su déceler l'homosexualité de Carol<sup>1518</sup>. Le caractère controversé de l'homosexualité, et *a fortiori* de l'homoparentalité au début des années 1990 explique peut-être la relégation du coming out à l'ordre du pré-diégétique et la focalisation sur Ross plutôt que sur le couple formé par Carol et Susan, qui restent néanmoins présentes, quoique de plus en plus sporadiquement, durant les sept saisons suivantes. Plus de vingt ans plus tard, en 2015, le coming out, désormais intégré à la diégèse est à nouveau utilisé comme matrice sérielle lorsque les deux maris septuagénaires de *Grace and Frankie* annoncent conjointement leur homosexualité dans la première scène du pilote. Dans ce premier épisode ironiquement intitulé « The End<sup>1519</sup> », le coming out constitue au contraire le début d'une reconfiguration profonde des relations familiales et amicales chez les Hanson et les Bergstein, notamment pour les épouses de Sol et Robert, reconfiguration prolixue puisque la série, dont six saisons ont déjà été diffusées, est à ce jour encore en cours de production. Dans *Faking It*, c'est également un (faux) coming out dans l'épisode pilote<sup>1520</sup> qui amorce le récit : il propulse Amy et Karma au plus haut rang de la hiérarchie sociale lycéenne, et donne lieu à série de scènes dans lesquelles le coming out doit être tantôt répété, négocié, ou réfuté. Matrice puissante, le coming out originel alimente des intrigues multiples sur trois saisons. Dans la récente sitcom *The Real O'Neals* (ABC, 2016-2017), c'est le coming out du jeune Kenny (Noah Galvin) qui propulse le récit : l'annonce de son homosexualité à sa famille américano-irlandaise catholique produit un effet domino par lequel chacun des membres confesse ensuite son propre secret : les parents annoncent aux enfants leur divorce, le grand frère de Kenny révèle qu'il souffre d'anorexie et sa petite sœur avoue avoir commis un vol<sup>1521</sup>. Le coming out de Kenny constitue alors la première pierre ôtée à un édifice croulant, et occasionne de fait d'importantes reconfigurations familiales qui occuperont toute la première saison. De manière plus allégorique enfin, le pilote de la série *Scandal*<sup>1522</sup> choisit de confier à l'avocate Olivia Pope, elle-même engagée dans une liaison secrète avec le président des États-Unis, le cas d'un homme gay placardisé, qu'elle tente de convaincre d'annoncer publiquement son homosexualité. L'arc narratif du coming out, quoique ponctuel (le personnage disparaît au terme de l'épisode), est symbolique et fonctionne de manière programmatique : il annonce par métonymie l'ambition de la série de travailler en son cœur la question du secret, de l'enquête, du dévoilement ou de l'effacement des traces et preuves.

Dans les exemples précédemment cités, la force matricielle du coming out s'exerce dans les épisodes pilotes. À l'inverse, l'arc narratif engendré par le coming out peut parfois engendrer des digressions diégétiques qui, faute d'être absorbées ou exploitées pleinement par la série, donnent lieu à de

---

<sup>1518</sup> « The Pilot », S01E01, *Friends*, NBC, première diffusion le 22 septembre 1994.

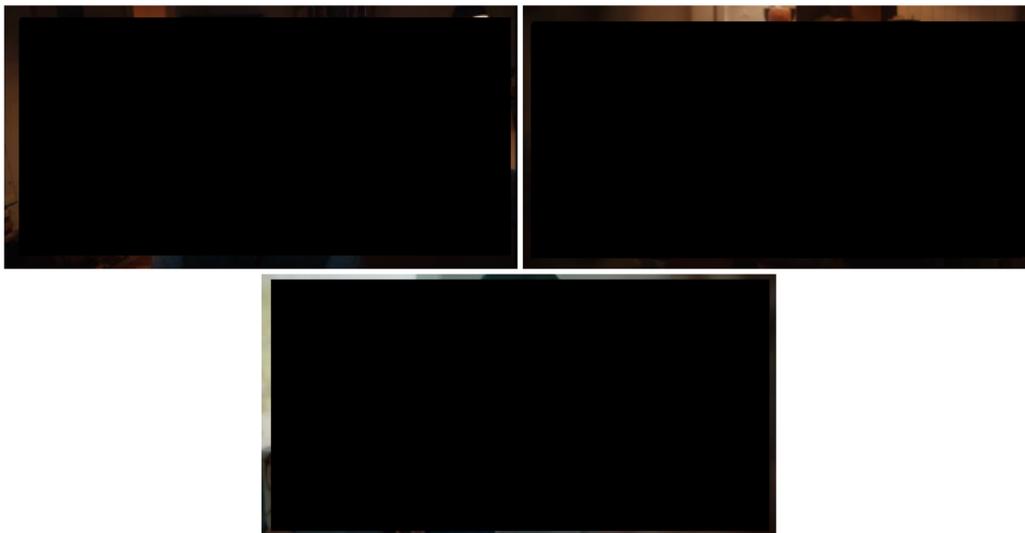
<sup>1519</sup> « The End », S01E01, *Grace and Frankie*, Netflix, première diffusion le 8 mai 2015.

<sup>1520</sup> « Pilot », S01E01, *Faking It*, MTV, première diffusion le 22 avril 2014.

<sup>1521</sup> « Pilot », S01E01, *The Real O'Neals*, ABC, première diffusion le 2 mars 2016.

<sup>1522</sup> « Sweet Baby », S01E01, *Scandal*, ABC, première diffusion le 5 avril 2012.

nouveaux programmes. Dans *UnREAL*, le coming out de la candidate de télé-réalité Faith ne trouve jamais son accomplissement : les producteur.rice.s de l'émission, conscient.e.s des dangers encourus par Faith dans sa communauté conservatrice et rurale, choisissent de ne pas révéler son homosexualité au public intradiégétique de leur émission. Alors que la saison 2 de la série s'ouvre sur l'arrivée de nouvelles candidates pour une nouvelle saison du programme fictionnel *Everlasting*, l'arc narratif ouvert par le coming out confidentiel de Faith à ses amis est exploité plus avant dans un *spin-off* web produit par Lifetime. La websérie de dix épisodes, intitulée *The Faith Diaries*, constitue une extension transmédia caractéristique, selon les travaux de Claire Cornillon, des évolutions récentes des fictions contemporaines<sup>1523</sup>. Les récits transmédiés, définis par leur capacité à se « déploy[er] sur plusieurs supports (livres, films, séries télévisées, jeux vidéos, jeux de rôles, sites internet, etc.<sup>1524</sup>) » ne sont pas sans lien avec la forme sérielle et tout particulièrement avec le recours au feuilletonnant : ils constituent une modalité de déploiement du récit qui participe de l'hyper-sérialité. La série, qui se présente comme le journal vidéo de Faith, conjugue des images dont le cadrage et l'éclairage évoque la webcam avec des flashbacks qui mettent en scène les anecdotes d'abord narrées par la candidate face caméra.



125. *The Faith Diaries* conjugue esthétique du journal vidéo en face caméra et séquences illustrant les faits qu'elle rapporte.

Le lien narratif et esthétique avec le programme source est établi au terme du premier épisode<sup>1525</sup> : Faith y rapporte que c'est Rachel, la productrice de *Everlasting*, qui lui a conseillé de tenir un journal (lien narratif), dans l'espoir de pouvoir en tirer une série. Si le format « *home video* » repose sur un dispositif cinématographique bien différent de celui de la superproduction d'*Everlasting*, on retrouve néanmoins l'omniprésence des caméras et appareils enregistreurs dans la mise en scène, de sorte

<sup>1523</sup> CORNILLON, Claire, *Sérialité et transmédiabilité. Infini des fictions contemporaines*, Paris : Honoré Champion, 2018, p. 7.

<sup>1524</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1525</sup> « The Faith Diaries: Week One », *UnREAL: The Faith Diaries*, Lifetime, première diffusion le 31 mars 2016.

qu'on n'oublie jamais la facticité du programme en train d'être tourné : ainsi les scènes en face caméra sont-elles entrecoupées de plans plus lointains montrant Faith en train de s'enregistrer, dans une mise en abyme caractéristique de la série.

Le programme, qui se déroule après la fin de la saison d'*Everlasting*, met en scène les aventures de Faith et de son amie Amy après que les deux comparses ont décidé de déménager à Los Angeles, plus progressiste que leur Mississippi natal. En changeant de décor, la série ouvre alors la possibilité pour les deux femmes d'approfondir leur relation, et, partant, d'explorer leur identité et de s'affirmer progressivement. Elle s'inscrit donc dans la continuité du coming out avorté de Faith et permet d'explorer plus avant les possibilités narratologiques ouvertes par celui-ci. De la même manière que, de l'aveu des scénaristes eux-mêmes, le film *Love, Simon* fut envisagé comme une sorte de pilote à la série *Love, Victor* (« We tried to use the movie (...) almost like a pre-pilot (...) setting a template for what the series would be<sup>1526</sup> »), on peut alors considérer que l'épisode du coming out de Faith dans la série *UnREAL* constitue le pilote transmédia de la websérie *The Faith Diaries*.

#### II. 1. 3. Place du coming out dans l'épisode : le coming out comme clôture ?

Dans les premières minutes de l'épisode « A League of Her Own<sup>1527</sup> » de la sitcom *Fresh Off the Boat*, la jeune Nicole annonce à Honey, sa belle-mère, qu'elle est lesbienne. L'annonce, reçue chaleureusement, se conclut par une embrassade entre les deux femmes, immédiatement suivie du générique de la série. Cette séquence pré-générique constitue une introduction : elle annonce l'intrigue centrale de l'épisode, qui documente les tentatives de Nicole de faire son coming out à son père. Si je me suis intéressée jusque-ici à la place du coming out dans l'économie sérielle à l'échelle de la saison, voire de la série entière, celui-ci peut également être analysé selon la place qu'il occupe au sein même de l'épisode dans lequel il survient. Comme le rapporte Claire Cornillon dans un article consacré aux *teasers* (ou séquences pré-génériques), ces scènes-clefs jouent un rôle essentiel dans la sérialité : elles doivent à la fois introduire l'épisode et créer du suspense pour susciter la curiosité du public et éviter qu'il ne change de chaîne ou de programme<sup>1528</sup>. Pour autant, les séquences pré-génériques présentent des profils divers :

Si certaines séries choisissent de centrer le *teaser* sur des personnages secondaires, d'autres mettent en scène les héros de l'intrigue dès les premières images ; d'autres installent, dès cette séquence, le sujet de l'épisode quand d'autres y voient l'occasion d'une digression fertile<sup>1529</sup>.

---

<sup>1526</sup> BUCKSBAUM, « How Hulu's *Love, Victor* series connects with *Love, Simon* », *art. cit.*

<sup>1527</sup> « A League of Her Own », S04E06, *Fresh Off the Boat*, ABC, première diffusion le 7 novembre 2017.

<sup>1528</sup> CORNILLON, Claire, « L'art du *teaser* », *art. cit.*, p. 3.

<sup>1529</sup> *Ibid.*

Dans les épisodes pensés autour d'un coming out, la séquence pré-générique (si elle est présente) joue le plus souvent le rôle d'une scène d'exposition à l'échelle de l'épisode. Elle sert alors à poser les enjeux du coming out : elle en légitime la nécessité (dans la séquence pré-générique de *Happy Endings*, la petite-amie-alibi de Max lui fait faux bond avant un dîner avec ses parents, lui intimant d'enfin leur avouer la vérité<sup>1530</sup> ; dans *90210*, Teddy découvre dans son casier une photographie le montrant en train d'embrasser Ian, glissée là par un corbeau menaçant de dévoiler son secret<sup>1531</sup>), ou au contraire en souligne le danger (dans le *teaser* de *South of Nowhere*, lorsque la jeune Spencer annonce son intention de faire son coming out à ses parents, son amie lui rappelle la possibilité que ceux-ci l'envoient en camp de conversion<sup>1532</sup>). La séquence pré-générique de l'épisode 8 de la saison 2 de *Supergirl*<sup>1533</sup> annonce quant à elle la volonté – et l'appréhension – d'Alex de faire son coming out à sa mère. Contrairement aux exemples précédemment cités, l'intrigue centrale de l'épisode ne tourne pas autour du coming out, mais de Supergirl dans sa lutte contre les forces du mal. La séquence pré-générique y occupe donc un statut ambigu : elle n'installe pas, à proprement parler, le sujet de l'épisode, mais amorce un arc secondaire qui constitue l'un des *leitmotivs* centraux de l'épisode. Le coming out annoncé en ouverture de l'épisode mais sans cesse retardé représente un nœud qui ne trouve son accomplissement que dans les dernières minutes du programme, ce qui permet de jouer sur les attentes du public en laissant en suspens la question du « quand », et celle de la réaction des proches. Cette séquence introductive de *Supergirl* présente un haut degré de réflexivité quant à la frustration qu'elle est susceptible d'occasionner pour le public : alors qu'Alex se lève et amorce son discours de coming out, une détonation se fait entendre et un portail spatio-temporel s'ouvre au-dessus de la table du dîner, interrompant de fait la déclaration de la jeune femme. C'est sur cette frustration des attentes (et le *cliffhanger* interne) que repose, du moins en partie, la narration sérielle : le public est récompensé, s'il continue à visionner le programme, puisqu'au terme de l'épisode, il assiste au coming out d'Alex à sa mère.

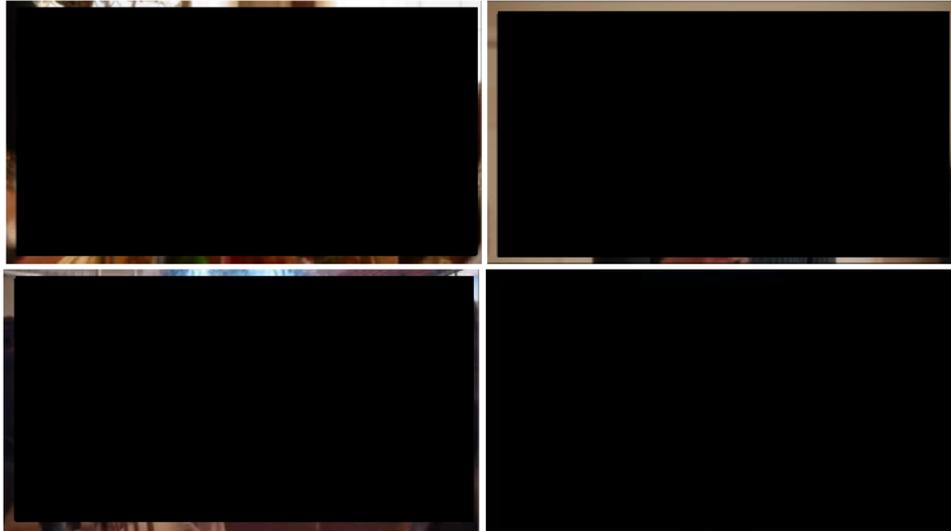
---

<sup>1530</sup> « Mein Coming Out », S01E04, *Happy Endings*, ABC, première diffusion le 20 avril 2011.

<sup>1531</sup> « Holiday Madness », S03E11, *90210*, The CW, première diffusion le 6 décembre 2010.

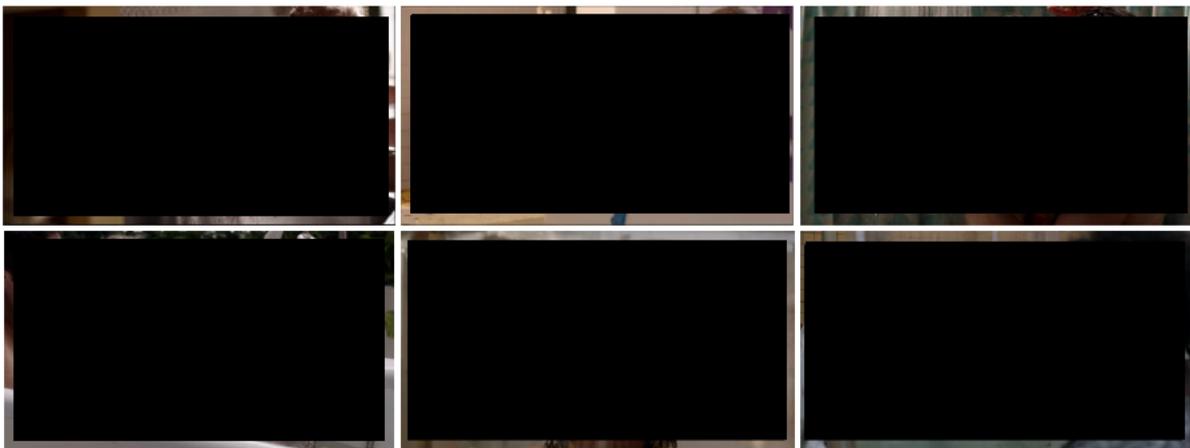
<sup>1532</sup> « Come Out, Come Out, Wherever You Are », S02E07, *South of Nowhere*, The N, première diffusion le 10 novembre 2006.

<sup>1533</sup> « Medusa », S02E08, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 28 novembre 2016.



126. L'ouverture d'une faille spatio-temporelle interrompt le coming out d'Alex à sa mère.

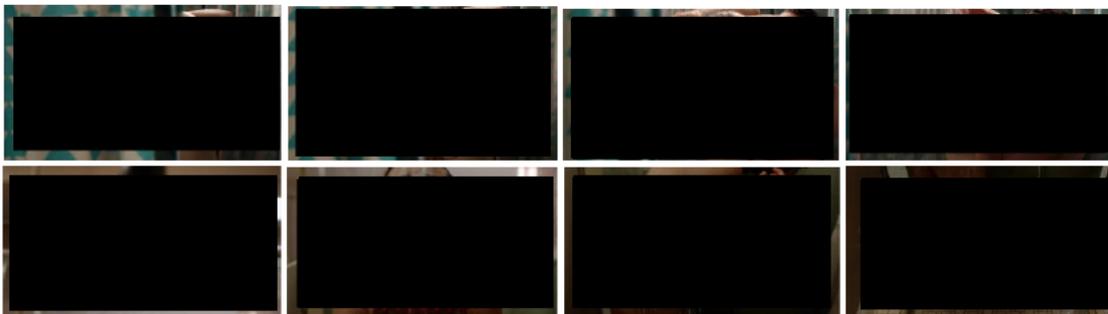
Lorsque le coming out est annoncé dans la séquence pré-générique du pilote (d'une série ou d'une saison), à la manière de *Love, Victor*, c'est que le thème sera travaillé au long cours. Ainsi la séquence pré-générique du pilote d'*Orange Is the New Black*<sup>1534</sup> est doublement programmatique en ce qu'elle amorce des thématiques développées à l'échelle de l'épisode mais également de la saison entière. Elle se compose de plusieurs scènes commentées en voix-off par la protagoniste, Piper Chapman (Taylor Schilling), la représentant à plusieurs âges de sa vie, dans son bain ou dans sa douche. Aux premiers souvenirs d'enfance succèdent d'abord l'image de Piper rejointe dans sa douche par une autre femme nue, puis celle de Piper partageant un bain avec un homme, pour enfin la montrer seule dans la douche de la prison de Litchfield, où se déroule l'intrigue principale de la série, bientôt interrompue par les autres détenues qui la pressent de finir sa douche, à son grand désespoir.



127. *Orange Is the New Black* : séquence pré-générique

<sup>1534</sup> « I Wasn't Ready », S01E01, *Orange Is the New Black*, Netflix, première diffusion le 11 juillet 2013.

Cette *teaser sequence* permet d'installer les points nodaux<sup>1535</sup> de la série : la succession des plans nous présente certains personnages principaux, dont Piper, Alex (Laura Prepon), son ancienne amante et future co-pénitencière, et son actuel petit-ami Larry (Jason Biggs). La chute pose à la fois le décor particulier de la prison et l'inadaptation de Piper – jeune femme blanche de milieu bourgeois à la tête d'une entreprise de savon – au monde carcéral. Cette première scène ne comporte pas à proprement parler de déclaration de coming out : dans son discours en *voice-over*, Piper ne commente pas le genre de ses partenaires, et ne dit rien de son orientation sexuelle. La révélation de sa bisexualité repose donc ici entièrement sur le travail de la caméra et sur l'effet de surprise que crée la juxtaposition des scènes. Le temps alloué aux deux scènes de douche, comparativement plus longues que les autres, ainsi que la ressemblance formelle de leur mise en scène, laissent deviner qu'elles constitueront les points saillants de l'intrigue. Alors que les scènes de bain sont tournées en plan fixe, la première scène de douche montre d'abord Piper seule, puis révèle par un travelling latéral des mains sur ses côtes, créant un effet de suspense. Le travelling continue ensuite tandis qu'Alex contourne le corps de Piper pour venir se placer face à elle. Un procédé similaire est utilisé pour révéler le décor de la prison : la caméra montre d'abord le pommeau de douche, puis panote progressivement vers le bas pour révéler Piper dans une cabine de douche vétuste, portant aux pieds des claquettes de fortune faites de serviettes hygiéniques et retenues par un élastique pour cheveux.



128. Deux travellings révèlent les enjeux de la série

Par sa mise en scène et par son incongruité, la séquence anticipe – voire pose – la nécessité du double coming out auquel se livrera Piper dans la suite de l'épisode, révélant à sa famille à la fois son passé de criminelle et son ancienne romance lesbienne avec une femme engagée dans un cartel international de drogue. L'annonce de son secret, jusque-là bien gardé, provoque la stupéfaction chez ses proches, qui semblent néanmoins plus préoccupés par la non-fixité de son orientation sexuelle que par ses actes criminels<sup>1536</sup> :

PIPER : So I never carried drugs. Just money.  
LA MÈRE : You were a lesbian?

<sup>1535</sup> Les points nodaux constituent, selon Esquenazi, les invariants de fond et de forme de la série (personnages, décors, durée, découpage...). ESQUENAZI, *Les séries télévisées*, op. cit., p. 105.

<sup>1536</sup> « I Wasn't Ready », S01E01, *Orange Is the New Black*, Netflix, première diffusion le 11 juillet 2013.

PIPER : At the time.

LE FRÈRE : You still a lesbian?

PIPER : No, I'm not still a lesbian.

LARRY : You sure?

(...)

LE PÈRE à Larry : Did you know about all this?

LARRY : No. No, no, I didn't. I mean, she told me how she traveled after college, but she failed to mention the lesbian lover who ran an international drug smuggling ring. Imagine my surprise.

La série fait à nouveau le choix ici de refuser une scène de coming out traditionnelle, et préfère lui substituer un dialogue qui laisse en suspens la question de l'orientation sexuelle de Piper : si cette dernière affirme ne plus être lesbienne (postulant la fluidité de son orientation sexuelle), elle ne se revendique pas pour autant hétérosexuelle, et laisse sans réponse la question de Larry. Par la suite, Piper renoue avec son désir lesbien lorsqu'elle reprend sa relation avec Alex, qui purge sa peine dans la même prison qu'elle. Le refus de Piper de définir sa sexualité s'inscrit dans une réflexion globale de la série autour de la fluidité des identités et des orientations sexuelles : elle est annonciatrice de scènes ultérieures qui donnent à voir la manière dont la prison influe sur la fixité des assignations et des identités, de sorte que certaines femmes « hétérosexuelles » y développent des histoires d'amour lesbiennes plus ou moins durables.

Enfin, la séquence pré-générique de l'épisode de *The L Word*<sup>1537</sup> dans lequel Dana fait son coming out à ses parents offre un exemple de « digression fertile », pour reprendre les termes de Claire Cornillon dans son recensement des stratégies narratives mobilisées dans les séquences pré-génériques<sup>1538</sup>. Le statut des séquences pré-génériques dans *The L Word* est variable : leur effet d'annonce est plus ou moins clair selon les épisodes, certaines constituant plutôt des « vignettes<sup>1539</sup> » de l'identité lesbienne, tantôt oniriques, tantôt empruntées au domaine de l'art ou du cinéma *queer*. L'épisode « Listen Up », qui présente le coming out de Dana à sa famille, s'inscrit dans la première catégorie, bien que sa valeur de commentaire n'apparaisse que tardivement dans l'épisode. Il s'ouvre sur l'entraînement de deux jeunes cavalières dans un manège. Un encart indique que la scène se déroule à Santa Rosa, en Californie, en 1968. De retour dans les écuries, l'une des deux amies confesse ses sentiments pour la seconde, prénommée Leslie, et tente de l'embrasser. Cette dernière la repousse alors violemment, lui assénant « People have all kinds of feelings. It doesn't mean we're supposed to act on them », avant de quitter le box. Le lien narratif entre cette séquence et la diégèse n'est révélé que dans les dernières minutes de l'épisode, après le coming out de Dana à ses parents. Alors que sa mère, visiblement

---

<sup>1537</sup> « Listen Up », S01E08, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 7 mars 2004.

<sup>1538</sup> CORNILLON, « L'art du *teaser* », *art. cit.*

<sup>1539</sup> Sur le statut de ces vignettes voir WOLFE, Susan J. et RORIPAUH, Lee Ann, « The (in)visible lesbian. Anxieties of representation in *The L Word* », in AKASS, McCABE (dir.), *Reading The L Word*, *op. cit.*, p. 48.

excédée par son annonce, monte précipitamment dans sa voiture, la jeune femme tente de la rattraper :

DANA : Mom. I'm sorry. I didn't do this to hurt you.

SHARON, *sèchement* : We all have feelings for our girlfriends, Dana. It doesn't mean that you have to act on them.

Elle remonte la vitre et la voiture démarre.

Le dialogue joue alors sur la mémoire des spectateur.rice.s et les encourage à relire la scène d'ouverture à l'aune de cette nouvelle information : ce sont les avances de Sharon qui avaient été violemment repoussées par son amie Leslie dans la scène pré-générique. En retour, le traumatisme vécu par Sharon adolescente éclaire sa réaction hostile comme résultant de sa propre homophobie internalisée. L'affirmation selon laquelle toutes les femmes ressentiraient de l'amour pour leurs amies (sur fond d'ambiguïté du terme « girlfriend », qui en anglais, désigne à la fois la « petite-amie » et l'amie sans connotation sexuelle) n'est pas sans ironie dans la bouche d'une conservatrice chevronnée. Cette apparente « digression » de la séquence pré-générique se révèle au contraire un outil d'interprétation à la fois idéologique et psychanalytique de la réaction homophobe au coming out (bien plus complexe que ce que Dana elle-même peut en percevoir).

Il est relativement rare qu'un coming out se présente en fin d'épisode de série. Lorsque c'est le cas, il peut à première vue marquer une forme de clôture – le plus souvent due à une réaction chaleureuse ou indifférente au coming out, plus rarement à une réaction hostile. Ainsi le coming out de Dana, qui se solde par le départ des parents excédés, constitue l'avant-dernière scène de l'épisode « Listen Up ». La réaction hostile des parents clôt l'arc de coming out entamé dès le début de la première saison, sans espoir de réconciliation. De fait, jusqu'à la mort du personnage une saison plus tard, les parents de Dana refuseront d'accepter l'homosexualité de leur fille. Dans la série policière *Homicide: Life on the Street*, au contraire, l'annonce de la bisexualité de l'inspecteur Bayliss, formulée dans la dernière scène de l'épisode à la femme qu'il fréquente, est reçue sans drame. Lorsque cette partenaire sexuelle lui indique que cette révélation n'était pas nécessaire, il répond<sup>1540</sup> :

BAYLISS : I did have to tell you this. Keeping things secret is no good. Doesn't help anybody, really. The problem is I always thought that if I told anybody who I really was they'd run away.

FEMME : Well, I'm not running.

BAYLISS : You're not?

FEMME : No.

BAYLISS : Good.

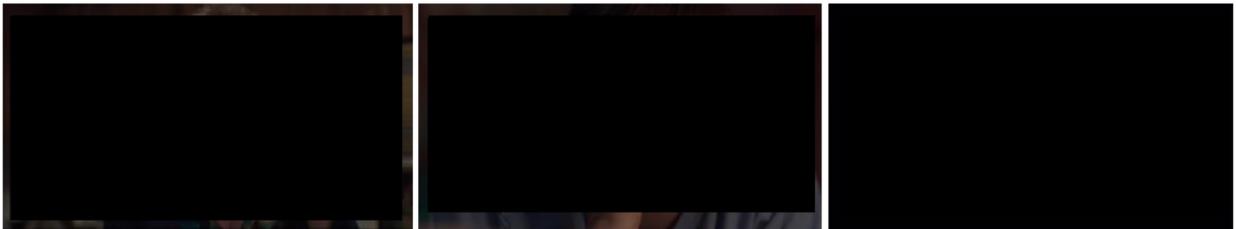
L'échange clôt l'épisode : les deux partagent un regard complice, et un fondu au noir enchaîne sur le générique de fin. La question de la bisexualité de Bayliss n'est d'ailleurs plus évoquée avant la saison

---

<sup>1540</sup> « Secrets », S06E20, *Homicide Life on the Street*, NBC, première diffusion le 10 avril 1998.

suiuante, lorsqu'une nouvelle conquête l'oblige à nouveau à évoquer son orientation sexuelle<sup>1541</sup>. Plus récemment, dans *VEEP*, série comique à tendance épisodique, le coming out de la fille de la présidente dans la dernière scène de l'épisode « C\*\*tgate<sup>1542</sup> » apporte une forme de soulagement au public LGBTQ ou LGBTQ-friendly, après les nombreuses tentatives avortées. Ce soulagement est poussé à son comble lorsqu'il constitue une forme de *comic relief*, comme dans *Veronica's Closet*, où les cioux s'éclairent après le coming out final de Josh<sup>1543</sup>.

Le plus souvent néanmoins, le coming out placé en fin d'épisode appelle nécessairement une suite. C'est le cas d'*Ellen*, de *Buffy* ou de *ER*, évoquées plus haut, mais aussi, plus récemment, de *Girls*. Au début de l'épisode « Tad & Loreen & Avi & Shanaz<sup>1544</sup> », le père d'Hannah, Tad, fait son coming out à son épouse. L'arc narratif engagé par ce premier coming out, centré sur le déni puis l'acceptation de sa femme, laisse finalement le pas à celui du nécessaire coming out de Tad à sa fille, Hannah. À la fin de l'épisode, la mère d'Hannah procède au *outing de* Tad auprès de sa fille au téléphone. L'épisode se clôt sur le visage surpris d'Hannah, soudainement rendue sans voix par cette annonce. Il faut attendre l'épisode suivant pour découvrir sa réaction.



129. La surprise d'Hannah face au outing de son père clôt l'épisode.

Dans les productions contemporaines, il est rare que le coming out constitue un réel *twist narratif* pour les spectateur.rice.s, déjà avertis de l'homosexualité du personnage. La tension dramatique est davantage mobilisée sur la réaction des proches et des parents, laissée en suspens. S'il ne constitue plus à proprement parler un réel *cliffhanger*, le coming out placé en fin d'épisode indique le plus souvent que le thème du placard et du coming out continuera à être travaillé dans la série : même *The L Word* continue de réfléchir aux conséquences de l'homophobie des parents de Dana sur le reste de la saison, bien que les personnages eux-mêmes ne réapparaissent pas dans la diégèse. Ainsi, dans l'épisode qui suit immédiatement « Listen Up », le déni de sa mère est souligné par une réplique

---

<sup>1541</sup> « Just an Old Fashioned Love Song », S07E03, *Homicide Life on the Street*, NBC, première diffusion le 23 octobre 1998.

<sup>1542</sup> « C\*\*ntgate », S05E06, *Veep*, HBO, première diffusion le 29 mai 2016.

<sup>1543</sup> « Veronica Helps Josh Out », S03E17, *Veronica's Closet*, première diffusion le 20 juin 2000.

<sup>1544</sup> « Tad & Loreen & Avi & Shanaz », S04E08, *Girls*, HBO, première diffusion le 8 mars 2015.

ironique de Dana qui affirme : « It's like I came out to a piece of wood<sup>1545</sup> », reposant de fait la nécessité d'un nouveau coming out.

Dans *Master of None*, l'épisode du coming out (ou plutôt *des coming out*) de Denise est un « *stand-alone* » ou épisode isolé, dans lequel le processus de coming out est contenu. Pour autant, la logique sérielle de répétition/variation s'exerce au sein même de l'épisode : situé une vingtaine d'années avant le temps diégétique habituel, l'épisode « Thanksgiving<sup>1546</sup> » nous donne d'abord à voir le coming out de Denise à Dev, son meilleur ami, puis quelques années plus tard, dans une nouvelle itération, à sa mère. Au terme de leur conversation, cette dernière la met en garde : « You know you can't tell your grandmother ». Cet avertissement crée à son tour une tension, un effet de suspense implicite qui justifie le saut temporel de quelques années jusqu'à un nouveau dîner de Thanksgiving, auquel Denise invite pour la première fois sa petite-amie au domicile familial. L'épisode refuse néanmoins de reproduire un nouveau coming out, de sorte qu'il est impossible de savoir pour nous si la grand-mère est au courant de l'homosexualité de sa petite-fille, ou si elle pense qu'il ne s'agit là que d'une amie. De fait, il laisse en suspens la question de la sortie du placard. Si ce cas représente l'un des rares dans lesquels le coming out se limite aux bornes de l'épisode – et auquel on pourrait reprocher de ne pas donner à voir une vie *queer* au-delà de ce moment initiatique – le développement d'une troisième saison entièrement centrée sur le personnage de Denise<sup>1547</sup> confirme qu'en termes narratifs, loin d'être une clôture, le coming out représentait bien un début.

S'il repose sur une nécessaire répétition, le coming out apparaît ainsi également comme l'un des instruments de la contamination<sup>1548</sup> des différents genres sériels par la logique *soap opératique* du feuilleton, que Mittell a théorisée dans *Complex TV* :

Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode<sup>1549</sup>.

Puisqu'il invite à la continuité plutôt qu'au retour au *statu quo*, le coming out peut être envisagé lui-même comme une « matrice sérielle » qui invite à innover dans la répétition. Dans les genres traditionnellement feuilletonnants, comme le *drama*, il constitue aussi un élément de contamination du *soap opera* par le *queer*, en dépit des réticences formulées par Anna McCarthy sur la possibilité du *queer* à la télévision. Dans l'article qu'elle consacre au modèle feuilletonnant, Monica Michlin relève

---

<sup>1545</sup> « Luck, Next Time », S01E09, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 14 mars 2014.

<sup>1546</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>1547</sup> *Master of None Presents: Moments in Love*, Saison 3, Netflix, première diffusion le 23 mai 2021.

<sup>1548</sup> Je reprends ici le terme de Guillaume Soulez dans son introduction au volume de *Mise au Point* consacré à la sérialité : « Sérialité : densités et singularités ». SOULEZ, Guillaume, « Sérialités : densités et singularités. Introduction », *art. cit.*, p. 6.

<sup>1549</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, p. 18.

sur les dernières décennies une dynamique de « queerisation » (*queering*) du genre du *soap opera*, et cite en exemples *Six Feet Under*, *Desperate Housewives* ou *True Blood*<sup>1550</sup>. Or *Six Feet Under* et *True Blood* construisent toutes deux leur narration sur le paradigme du placard (*True Blood* substituant « fangs » à « fags », et le cercueil au placard), plaçant au centre de leur diégèse la question du coming out, littéralement ou métaphoriquement, le retardant sans cesse, compliquant maintes fois le rapport entre *in* et *out* caractéristique du trope, et montrent l'imbrication entre « désir de savoir » propre à l'épistémologie du placard et une écriture du suspense inhérente au modèle feuilletonnant.

À l'heure où s'imposent progressivement à la télévision des formats hybrides qui brouillent les frontières entre feuilletonnant et épisodique, empruntant volontiers à l'un et à l'autre<sup>1551</sup>, le coming out constitue par ailleurs un mécanisme dramaturgique et narratologique de choix, en ce qu'il relève à la fois de logiques épisodiques (impératif de répétition<sup>1552</sup>) et feuilletonnantes (le coming out d'un personnage présumé hétérosexuel représente un élément perturbateur susceptible d'engendrer des développements au long court, et modifie irrémédiablement le personnage et l'organisation de la diégèse). Pour Claire Cornillon et Sarah Hatchuel<sup>1553</sup> :

Les questions politiques et éthiques ne sont (...) pas seulement liées à des problèmes de représentation (...), mais aussi aux structures narratives et esthétiques qui accueillent et façonnent ces représentations.

La question du coming out sériel croise ces deux dimensions : il constitue un mode de représentation de la minorité LGBTQ propice à explorer les possibilités de la forme semi-feuilletonnante, et en retour, la forme semi-feuilletonnante s'avère particulièrement à même d'explorer le processus complexe du coming-out. Cette propension réciproque constitue l'une des raisons susceptibles d'expliquer la cristallisation de l'arc et son succès dans les fictions sérielles audiovisuelles de ces vingt dernières années (on pense notamment ici aux exemples de *ER*, ou, de manière plus paradigmatique encore, à *Six Feet Under*, dans laquelle plusieurs « patients du jour » de la première saison accompagnent David dans les étapes de son coming out).

---

<sup>1550</sup> MICHLIN, « More More More », *art. cit.*, p. 4.

<sup>1551</sup> Voir les théorisations de Claire Cornillon sur les formes semi-feuilletonnantes formulaires et semi-feuilletonnantes épisodiques : CORNILLON, « Générique », *art. cit.*, CORNILLON, « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'*Ally McBeal* », *art. cit.*

<sup>1552</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, *op. cit.*, p. 38 ; HALPERIN, *Saint Foucault*, *op. cit.*, p. 34

<sup>1553</sup> CORNILLON, Claire, HATCHUEL, Sarah, « Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes », BOULLY, Fabien (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2020, pp. 289-299.

## II. 2. Un trope au croisement des contraintes propres à l'économie sérielle

Le recours à des éléments mélodramatiques propres au *soap* (amorces, annonces, *cliffhangers*, *hooks*) répond simultanément aux impératifs économiques propres au médium. Il s'agit pour la chaîne de capter l'attention du public mais surtout de la conserver, à l'échelle de la série (pour espérer obtenir une nouvelle saison) ou même à celle de l'épisode (pour éviter que les spectateur.rice.s ne changent de chaîne pendant la coupure publicitaire lorsqu'il s'agit des *networks*). Qu'ils constituent (parfois) des *cliffhangers*, (rarement) des *twists* spectaculaires ou simplement (le plus souvent) des éléments du suspense, les coming out sériels s'inscrivent dans cette logique.

### II. 2. 1. Potentialités économiques du coming out

L'un des indices de l'intérêt économique du trope est à chercher du côté du calendrier de diffusion des épisodes qui présentent des coming out. Émilie Marolleau rapporte dans sa thèse de doctorat une prévalence bien plus importante des intrigues pseudo-lesbiennes pendant la période des *sweeps*<sup>1554</sup>, quatre périodes d'un mois chacune, durant laquelle des calculs d'audience sont effectués par la Nielsen Company, à l'origine du « Nielsen Ratings System » qui mesure les habitudes télévisuelles d'un échantillon de téléspectateur.rice.s<sup>1555</sup>. La période des *sweeps* constitue un moment crucial dans la vie d'une série diffusée sur les *networks* : des chiffres d'audience dépend le prix des créneaux publicitaires rattachés au programme, et donc son renouvellement ou au contraire son annulation. Il n'est pas rare, dès lors, que dans l'optique de stimuler les audiences, les *networks* recourent à des épisodes spéciaux, à des *guest stars* prestigieuses, à des *twists* narratifs ou à des intrigues sur des sujets controversés. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, les baisers lesbiens entre deux personnages hétérosexuels, arcs narratifs de courte durée, immédiatement absorbés par la série qui réaffirme, l'épisode suivant, le retour à l'hétérosexualité, sont si caractéristiques de cette stratégie commerciale que la scénariste Liz Friedman a donné au phénomène le surnom de « *sweeps lesbianism*<sup>1556</sup> ».

Une fois exclues les séries produites par les grandes plateformes de streaming, qui sortent traditionnellement l'ensemble d'une saison à la même date, et celles diffusées sur les chaînes câblées, qui reposent sur un modèle économique par abonnement, on compte sur les grands *networks*, et donc parmi les séries susceptibles de répondre à la logique marketing des *sweeps*, 64 arcs narratifs de coming out, déployés dans 48 séries différentes, sur la période 1997-2022. Sur ces 64 arcs narratifs de coming out, pas moins de 39, soit 61% sont diffusés au moment des *sweeps* (qui recouvrent

<sup>1554</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit., pp. 75-77.

<sup>1555</sup> MITTELL, Jason, *Television and American Culture*, op. cit., pp. 78-80.

<sup>1556</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, op. cit., p. 76.

traditionnellement les mois de novembre, février, mai et juillet<sup>1557</sup>), contre 26 (39%) hors période de *sweeps*.

On peut donc affirmer que, pour les instances productrices des séries diffusées sur les *networks*, le coming out est perçu comme « vendeur » : stratégiquement placé dans le calendrier de diffusion, il permet d'attirer de nouvelles audiences. Le trope du coming out s'inscrit dans un ensemble plus vaste d'arcs narratifs autour de la question des sexualités, de la placardisation ou de l'*outing* utilisés à des fins économiques. On a déjà évoqué le lesbianisme *sweeps* relevé par Marolleau, mais cette focalisation sur le *queer* ne se limite pas aux baisers entre femmes : à la suite du coming out de Jack dans *Dawson's Creek* (diffusé pendant les *sweeps* de février<sup>1558</sup>), le *teen drama* diffuse à nouveau pendant une période de *sweeps* le premier baiser homosexuel en gros plan entre Jack et son petit ami<sup>1559</sup>. Dix ans plus tôt déjà, en 1989, c'est pendant les *sweeps* de novembre que paraissait l'épisode « Strangers » de *Thirtysomething* qui avait fait scandale au moment de sa diffusion en montrant deux hommes côte à côte dans le même lit<sup>1560</sup>. La période des *sweeps* est également une période propice à la diffusion d'épisodes chocs mettant en scène les conséquences désastreuses de l'homophobie et de l'*outing*, comme le révèlent la scène de *gay bashing* de Barton dans *Masters of Sex*<sup>1561</sup>, le kidnapping de Moose après son coming out à son père dans *Riverdale*<sup>1562</sup>, ou la tentative de suicide de Karofsky à la suite du harcèlement homophobe de ses camarades dans *Glee*<sup>1563</sup>.

Si les plateformes de streaming n'obéissent pas aux mêmes impératifs publicitaires et ne sont donc pas régis par les *sweeps*, l'aspect rentable du trope du coming out n'y est pour autant pas oublié. Ce dernier constitue encore, à ce jour, un argument marketing susceptible d'attirer de nouveaux publics, comme en témoignent notamment la mise en ligne sur la chaîne Youtube de Netflix de plusieurs

---

<sup>1557</sup> Si je rapporte ici les chiffres relevés dans mon corpus, j'invite néanmoins à les utiliser comme des indicateurs d'une tendance générale : si, sauf exception, les périodes de *sweeps* recouvrent les mêmes mois d'année en année, les dates exactes de début et de fin de période sont susceptibles de varier. Traditionnellement, les mesures commencent le dernier jeudi du mois précédent (fin janvier pour les *sweeps* de février, fin avril pour les *sweeps* de mai, etc.), et durent quatre semaines. Le calendrier est du reste susceptible de subir des variations exceptionnelles : les *sweeps* de février de la saison 2008 ont ainsi été déplacés au mois de mars pour s'adapter à la transition à la télévision digitale prévue le 17 février 2009. On peut également imaginer que la grève des scénaristes américains menée de novembre 2007 à février 2008 et occasionnant un arrêt des programmes phares de plusieurs grandes chaînes impacta les mesures d'audiences de la saison 2007-2008. Le site de Nielsen ne garde pas d'archives des calendriers de *sweeps*, de sorte qu'une marge d'erreur, bien que minime, existe dans les calculs que nous avons effectués.

<sup>1558</sup> « To Be or Not to Be » et « That Is the Question », S02E14 et S02E15, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion les 10 et 17 février 1999.

<sup>1559</sup> « True Love », S03EP23, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 24 mai 2000.

<sup>1560</sup> « Strangers », S03E06, *Thirtysomething*, ABC, première diffusion le 7 novembre 1989.

<sup>1561</sup> « All Together Now », S01E07, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 10 novembre 2013.

<sup>1562</sup> « Chapter Forty-Seven: Bizarrodale », S03E12, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 6 février 2019.

<sup>1563</sup> « On My Way », S03E14, *Glee*, FOX, première diffusion le 21 février 2012.

compilations recensant les meilleures scènes de coming out du catalogue<sup>1564</sup> ou de scènes de coming out tirées des séries phares de la plateforme<sup>1565</sup> (*Stranger Things*, *Big Mouth*, *Atypical*). Une vidéo mettant en scène des adolescent.e.s invités à réagir à certaines de ces scènes<sup>1566</sup> révèle le coming out comme outil publicitaire visant en priorité, du moins dans les productions Netflix, un public adolescent. Si les séries produites par Netflix représente l'écrasante majorité des arcs de coming out des plateformes de *streaming* (28 coming out sur Netflix, sur un total de 37), d'autres plateformes se saisissent progressivement du sujet : Hulu s'empare notamment de la saisie phare *Love, Victor* après que Disney+ ait refusé de la diffuser, jugeant le sujet trop controversé. Les très récentes HBO Max (lancée en 2020) et Apple TV+ (2019) proposent elles-aussi, ces deux dernières années, plusieurs intrigues de coming out (respectivement *The Sex Lives of College Girls*, 2021- ; *Generation*, 2021 ; et *The Morning Show*, 2019-).

## II. 2. 2. Discours métaréflexif de la télévision sur le coming out

La télévision est bien consciente du marché LGBTQ que leur ouvre ou que leur fidélise le coming out, et certaines séries adoptent à l'occasion un discours méta-réflexif sur la question. C'est le cas par exemple de *The L Word*, lorsque Dana, contre l'avis de son manager et celui de son partenaire de jeu qui lui affirme « Out and proud does not sell cars<sup>1567</sup> » se voit offrir par Subaru une campagne publicitaire inespérée en échange d'un coming out public et hautement médiatisé. L'arc se présente comme une mise en abyme ironique, un pied de nez évident aux distributeurs ayant argué qu'une série centrée autour d'un groupe de femmes lesbiennes ne pourrait jamais attirer un large public : *The L Word* prouve, à la fois dans la diégèse et par son existence même, que le coming out fait vendre. L'opération est une réussite commerciale dans la série mais aussi de manière extra-diégétique : dans un récent épisode de podcast, deux actrices de la série originale rapportent que la production avait dû demander l'accord de Subaru pour développer cette intrigue, à une période où les grandes marques se

---

<sup>1564</sup> « (B)iconic Bisexual Coming Out Scenes | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 22 août 2021, consulté le 20 octobre 2021. URL : [https://youtu.be/1gZAPh\\_f8Sw](https://youtu.be/1gZAPh_f8Sw) ; « Powerful Coming Out Scenes | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 4 mai 2021, consulté le 20 octobre 2021. URL : [https://youtu.be/M8aJxP7q\\_pc](https://youtu.be/M8aJxP7q_pc).

<sup>1565</sup> « The Full Robin & Steve Bathroom Coming Out Scene | *Stranger Things* S3 », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 12 juillet 2019, consulté le 20 octobre 2021. URL : <https://youtu.be/HEIHVsrCtIA> ; « Matthew's Coming Out Journey | *Big Mouth* Season 4 », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 17 décembre 2020, consulté le 20 octobre 2021. URL : <https://youtu.be/nDZtC5mA61M> ; « "I'm Dating Izzie" – Casey Comes Out To Her Dad | *Atypical* | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 19 juillet 2021, consulté le 20 octobre 2021. URL : <https://youtu.be/AJT0KpDiDO0>.

<sup>1566</sup> « Teens React To Coming Out Scenes | Netflix VS Reality », *Still Watching Netflix*, Youtube, mis en ligne le 21 novembre 2020, consulté le 20 octobre 2021. URL : <https://youtu.be/xyzerz7cDjQ>.

<sup>1567</sup> « Lawfully », S01E05, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 15 février 2004.

montraient peu enclines à être associées avec le lesbianisme<sup>1568</sup> – Nike et Adidas, d’abord approchés par la production, avaient d’ailleurs refusé d’apporter leur soutien au projet<sup>1569</sup>. L’opération se révèle finalement particulièrement lucrative pour l’entreprise : selon les recherches menées par Subaru, les consommatrices lesbiennes seraient quatre fois plus susceptibles d’acheter une Subaru que les consommateurs.hétérosexuel.le.s<sup>1570</sup>, phénomène qui leur vaut encore à ce jour le surnom familier de « Lesbaru<sup>1571</sup> ».

La série *UnREAL*, caractérisée par son haut degré de réflexivité, met plus directement en exergue le potentiel hautement lucratif du coming out télévisuel. Lorsque Rachel, la productrice exécutive de l’émission de télé-réalité *Everlasting* comprend que Faith est amoureuse de sa meilleure amie, elle la pousse à réfléchir à son orientation sexuelle. Par sa mise en scène, la série ne laisse jamais oublier que les injonctions de Rachel, quoique douces et bienveillantes, répondent aussi aux impératifs d’audimat de l’émission : lorsque Rachel évoque avec Faith son homosexualité éventuelle, le dispositif cinématographique qui filme la candidate, toujours présent dans le champ, symbolise la possibilité pour la production d’utiliser les images à des fins lucratives. En essayant de faire dire à Faith, face caméra, qu’elle entretient avec Amy une relation autre qu’amicale, Rachel cherche à produire une séquence qui générera de l’audience :

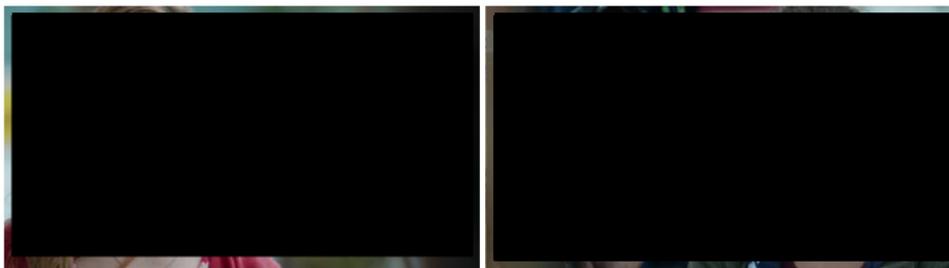
RACHEL, à propos d’Amy : I saw you two talking on the front lawn and it looked you know, it looked kind of intense.

FAITH : She just thinks that sex shouldn’t even be talked about, on TV, let alone

RACHEL : Oh, really? Where does she think it should be discussed?

FAITH : It’s a subject for two married people under the watchful eye of God only.

RACHEL : That doesn’t leave a lot of room for finding yourself, you know, exploring all the different options, which is a very, very normal part of growing up, don’t you think, Faith?



130. Rachel tente de convaincre Faith de se confier à elle.

---

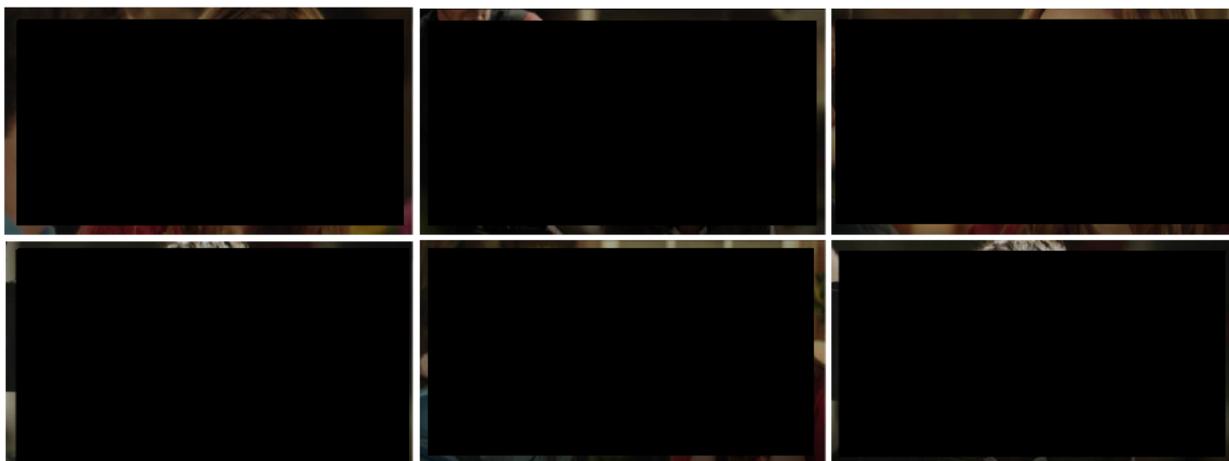
<sup>1568</sup> HAILEY, Leisha, MOENNIG, Kate (hosts), « The L Word Recap: 1.05 – “Lawfully” », *Pants*, mis en ligne le 25 août 2021, consulté le 22 octobre 2021.

<sup>1569</sup> LINETT, Richard, « Same Sex, Same Car. Subaru appears on Showtime’s “L Word” », *AdAge*, mis en ligne le 31 mars 2004, consulté le 22 octobre 2021. URL : <https://adage.com/article/madisonvine-news/sex-car/39780>.

<sup>1570</sup> RODE, Izzy, « Outward Explainer : What’s With Lesbians and Subarus? », *Slate* [En ligne], mis en ligne le 2 janvier 2014, consulté le 22 octobre 2021. URL : [http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/02/lesbians\\_and\\_subarus\\_why\\_do\\_lesbians\\_love\\_outbacks\\_and\\_foresters.html](http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/02/lesbians_and_subarus_why_do_lesbians_love_outbacks_and_foresters.html).

<sup>1571</sup> HAILEY, MOENNIG, « The L Word Recap: 1.05 – “Lawfully” », *op. cit.*

Lorsque, plus loin, Faith avoue au *bachelor* qu'elle est amoureuse d'Amy, la caméra montre d'abord Rachel, visiblement émue, en plan rapproché. Après un bref contrechamp vers Faith, elle-même émue de son geste, la caméra montre de nouveau Rachel mais surtout, derrière elle, désaxé, la main du cameraman qui vient lui taper l'épaule en geste de félicitations, rappelant au public que la séquence vaut de l'or.



131. Faith fait son coming out face aux caméra d'Everlasting.

Prise de remords, Rachel demande à un autre producteur, Jay, de ne pas faire parvenir les images à la chaîne, et empêche de justesse Faith de faire son coming out public au thé dansant organisé par sa paroisse le même jour. Lorsque le *showrunner* de l'émission, Chet, met malgré tout la main sur les enregistrements, il tient à tout prix à diffuser la séquence. Rachel et Adam, le *bachelor*, essayent de l'en dissuader<sup>1572</sup> :

ADAM : We wanted to talk to you about the footage.

CHET : Oh, I know. All that hillbilly lesbo stuff is great, isn't it? And thanks to Jay for spotting that.

JAY, bégayant : Chet I mean I'm sorry.

RACHEL, se tournant vers Jay resté en arrière-plan : Excuse me, Jay brought it to you, huh?

CHET : Yeah, yeah, I told him we needed a water cooler moment next week for renewal and er... (*enthousiaste*) this is so weird. It's good, and it's weird. (...)

RACHEL : Yeah, Chet, I know that the footage is really good...

CHET : What happened? I thought she was gonna come out at the church dance. That would have been so boo-yah. Gay is so - actually, it's like two years ago, and transgender is now.

Le dialogue ici rend bien compte de l'attrait de la télévision pour le coming out, *a fortiori* celui d'une femme conservatrice dans une communauté rurale (que Chet qualifie de « plouc »). Il dit aussi l'évolution des mœurs et des représentations : si le contenu gay ou lesbien était ce qui vendait le plus au début des années 2010, c'est désormais la transidentité qui fait grimper l'audience. Les impératifs de r auxquels doit répondre l'émission sont évoqués à la fois dans la mention du renouvellement de la

<sup>1572</sup> « Truth », S01E05, *UnREAL*, Lifetime, première diffusion le 29 juin 2015.

série et de l'expression « *water cooler moment* », qui désigne familièrement une séquence susceptible d'engendrer des conversations entre collègues autour de la fontaine à eau ou de la machine à café le lendemain de la diffusion, et donc, de générer de l'intérêt.

L'attitude de Chet, dont la lesbophobie transparait (« lesbo stuff »), autant que son obsession pour le profit, contraste avec celle, plus nuancée, de Rachel. Non moins consciente de l'intérêt économique d'une telle révélation, Rachel est par ailleurs partagée entre sa conscience de l'apport mélodramatique que constitue le coming out et une croyance profonde en la capacité de la télévision, et particulièrement du divertissement, à apporter le changement sociétal, à éduquer et à faire évoluer les esprits. Ainsi lorsque Faith décide de faire son coming out, Rachel insiste avant tout sur la portée politique des images :

RACHEL : I mean, honestly, you guys, screw my friends at Vassar working at PBS<sup>1573</sup>. Faith's coming out could be seen by fifteen million people. That changes lives. I mean, that's the reason why I wanted to get into TV in the first place. I mean, it's a huge, huge platform.

Elle tempère néanmoins son enthousiasme lorsqu'elle réalise le danger qu'un coming out public ferait peser sur Faith et Amy au sein de leur communauté conservatrice, et parvient finalement à bloquer la diffusion de la scène. Son apparent altruisme est néanmoins questionné dans l'épisode suivant, dans lequel Rachel fait venir sur le plateau de l'émission l'ex-mari violent d'une autre candidate, Mary, pour la pousser à avouer son secret (qu'elle est une femme battue), quitte à la mettre en danger ou réactiver des traumatismes anciens<sup>1574</sup>. Elle s'en explique dans une conversation avec une autre productrice de l'émission<sup>1575</sup> :

RACHEL : She's obviously stuck on whatever that guy did to her. We're doing Mary a favor.

PRODUCTRICE : Oh, that's a load of crap. You are doing what you always do, which is make good TV.

La révélation du secret des violences conjugales, la confrontation d'une femme avec son mari dangereux, ou le coming out de Faith constituent autant de twists narratifs qui caractérisent la « good TV » basée sur des séquences choc peu éthiques mais susceptible d'emporter l'adhésion des publics, de les attirer au programme de semaine en semaine, et donc de générer des profits pour la chaîne. D'autres séries, quoique moins cyniques, font également état de la ressource mélodramatique que

---

<sup>1573</sup> PBS, ou *Public Broadcasting Service*, est un réseau de télévision public à but non lucratif qui diffuse des programmes d'information et d'investigation renommés tels que *Frontline* ou *PBS Newshour*, des programmes à valeur éducative, des films indépendants et des documentaires. Rachel établit ici le contraste entre la télévision publique, jugée plus sérieuse et politique car ne répondant pas aux logiques capitalistes qui dirigent les autres grandes chaînes, et son programme de télé-réalité à large audience.

<sup>1574</sup> De fait, la candidate se suicide au terme de l'épisode, engendrant un autre tragique *watercooler moment*.

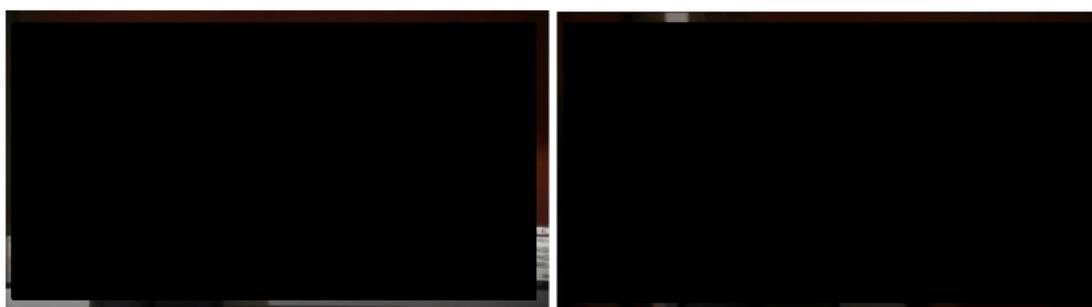
<sup>1575</sup> « Fly », S01E06, *UnREAL*, Lifetime, première diffusion 6 juillet 2015.

représente le coming out. Dans une scène d'*Unbreakable Kimmy Schmidt* précédemment évoquée, Titus se délecte par avance du coming out de son petit-ami Mikey à sa famille conservatrice<sup>1576</sup> :

KIMMY : I kind of wonder how Mikey's family is gonna react to all this.

TITUS, *visiblement ravi* : Oh, I know. Can you imagine the drama?

Plus tard, il confie à Mikey sa déception de n'avoir jamais pu faire son propre coming out : « I never got the drama, the hugs, the tears, and more importantly, I never got to stare bigotry in the eye (...) », révélant au passage l'imbrication des enjeux mélodramatiques et politiques du coming out. Lorsqu'à la fin de l'épisode, Titus saisit l'occasion tendue par Mikey de faire un coming out noir, c'est affublé d'un costume de théâtre qu'il s'exécute, débitant un Shakespeare approximatif et savourant les applaudissements finaux de son « public », constitué de la famille de Mikey et de deux policiers du quartier. Dans *Empire*, le coming out public de Jamal emprunte lui aussi au domaine du spectacle : il est effectué sur une scène, en musique, et accueilli par un tonnerre d'applaudissements. La série ne manque pas de souligner qu'au-delà de son aspect mélodramatique, et contrairement aux craintes de Lucious, son père, le coming out de Jamal est une opération extrêmement profitable pour le label : lorsque le lendemain, Lucious arrive dans le lobby d'Empire, les écrans de télévision diffusent des émissions du monde entier dans lesquels des reporters commentent le coming out de Jamal et applaudissent son courage en plusieurs langues<sup>1577</sup>. Ici la dimension mélodramatique du coming out participe directement d'une technique chère au marketing : le *storytelling*, qui consiste à associer à l'objet une histoire visant à susciter l'émotion chez l'acheteur.se potentiel.le pour l'inciter à acheter le produit. De fait, suite à son coming out, et contrairement aux prédictions de son père, les ventes du dernier album de Jamal décollent<sup>1578</sup>.



132. La presse du monde entier salue le courage de Jamal après son coming out.

Malgré des genres, des personnages et des tons différents, les intrigues de coming out développées dans *UnREAL*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, et *Empire* mobilisent toutes un discours méta-réflexif pour penser les enjeux du coming out télévisuel, à l'intersection de contraintes économiques (*UnREAL* et

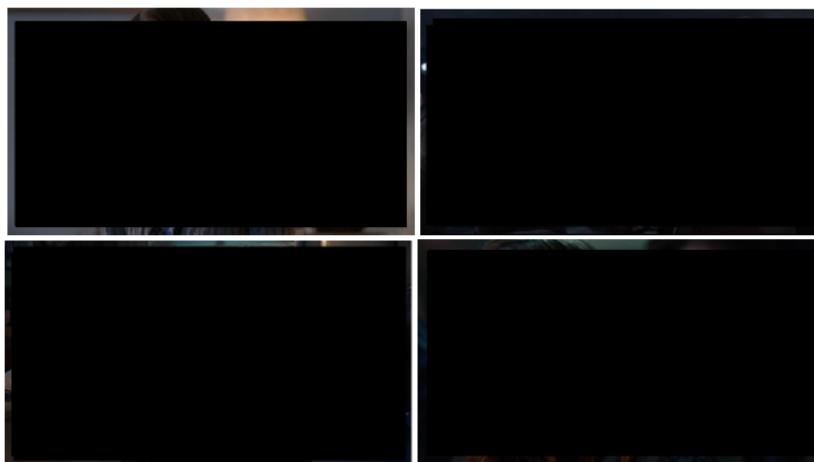
<sup>1576</sup> « Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, première diffusion le 15 avril 2016.

<sup>1577</sup> « The Lyon's Roar », S01E08, *Empire*, FOX, première diffusion le 25 février 2015.

<sup>1578</sup> « Die But Once », S01E11, *Empire*, FOX, première diffusion le 18 mars 2015.

*Empire*), mélodramatiques (*UnREAL*, *Empire*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*) et politiques (*UnREAL*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*).

Si *UnREAL* ou *Empire*, en filmant respectivement les arcanes de l'industrie télévisuelle et de l'industrie musicale, poussent à leur paroxysme cette dimension méta-réflexive, de nombreuses séries offrent ponctuellement un discours que l'on pourrait, avec Monica Michlin, qualifier de « méta-télévisuel<sup>1579</sup> », qui soit renvoie à des occurrences plus anciennes (souvent canoniques) de coming out sériels, soit montre des coming out en train d'être diffusés à la télévision ou sur des écrans. Ces références méta-télévisuelles servent le plus souvent à souligner le rôle politique joué par la télévision dans l'évolution des mentalités et des imaginaires. Lorsque Nia Nal fait son coming out trans-espèce et transgenre dans *Supergirl*, des plans successifs montrent la diffusion des images sur des écrans de télévision à travers tout le pays, alternant champ et contrechamp pour insister sur la diversité des publics qui assistent à la scène et sur les réactions émues dans l'assemblée<sup>1580</sup>.



133. Le coming out de Nia Nal est retransmis sur les écrans de tout le pays.

Dans le pilote de *Scandal*, le coming out final de Sully St. James, vétéran républicain homophobe, nous apparaît via l'écran de télévision que regarde l'équipe de l'avocate<sup>1581</sup>.

Chacun de ces deux coming out constitue une occurrence « extraordinaire » dans un paysage télévisuel où le coming out est devenu monnaie courante. Ce qui justifie qu'ils nous apparaissent à travers le prisme de leur diffusion à la télévision plutôt que directement, c'est leur nouveauté, qui réside soit dans une identité méconnue, soit dans une identité apparemment incompatible avec

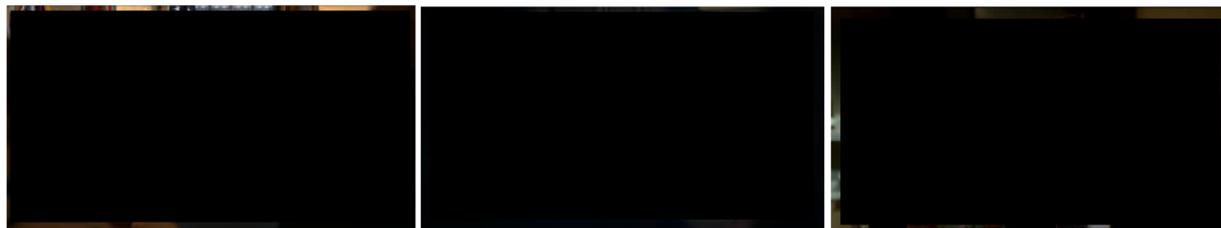
---

<sup>1579</sup> Dans son article « More More More », Monica Michlin définit ainsi le « métatélévisuel », qu'elle distingue du « métafilmmique » : « The distinction I would make between “metafilmic” and “metatelevisual” is that the latter refers to any instance in which TV is specifically referred to, for instance when characters speak of favorite TV programs, exhibit their own TV culture (for instance, quipping from cult series like *Star Trek*), or are shown watching television, with all of the possible ironies of the medium having changed so much over time (...) », MICHLIN, « More More More », *art. cit.*, note 28.

<sup>1580</sup> « American Dreamer », S04E19, *Supergirl*, The CW, première diffusion le 28 avril 2019.

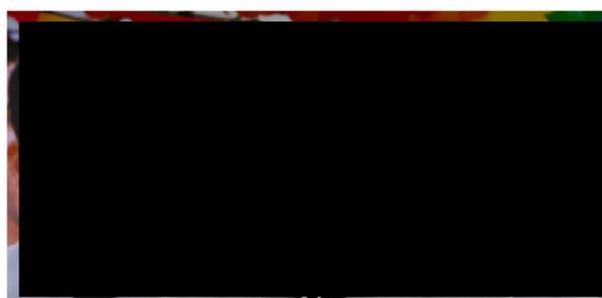
<sup>1581</sup> « Sweet Baby », S01E01, *Scandal*, ABC, première diffusion le 5 avril 2012.

l'affirmation de l'homosexualité : ce qui est mis en avant, c'est moins l'identité sexuelle que l'identité extraterrestre pour l'une, républicaine et militaire pour l'autre.



134. L'équipe d'Olivia Pope regarde le coming out public de Sully en direct à la télévision.

Lorsque dans *Sense8* Lito revendique publiquement son homosexualité à la Gay Pride de Sao Paulo<sup>1582</sup>, une multitude d'écrans situés derrière lui relaient les images du coming out. Cette prolifération du coming out résonne aussi bien dans la diégèse (Lito est lié par la psyché à tous les autres *sensates*, son coming out est donc, implicitement, celui des autres *sensates* de son *cluster*) que comme un commentaire méta-réflexif qui porte à la fois sur l'obsession médiatique pour les sexualités et sur la portée politique d'un coming out diffusé à si large échelle.



135. Des écrans retransmettent le coming out de Lito.

Au-delà de ces mises en abyme renvoyant au rôle de la télévision, plusieurs programmes mobilisent des références à des séries plus anciennes qui auraient ouvert la voie à une représentation LGBTQ accrue d'une part et à une tolérance accrue de l'autre. Lorsque la famille de classe populaire de Mikey accepte son coming out sans hostilité aucune, Titus se lamente ainsi : « I blame Ellen for this<sup>1583</sup> ». Lorsque Denise fait son coming out à Dev dans *Master of None*, elle évoque également la figure tutélaire d'Ellen<sup>1584</sup>. Dans *One Day at a Time*, c'est la série *Buffy the Vampire Slayer* qui sème chez Elena les germes de la prise de conscience de son homosexualité<sup>1585</sup>. Il est intéressant de noter que ces références intertextuelles sont également présentes dans les premiers coming out d'envergure de notre corpus mais qu'elles renvoient toujours à des films plutôt qu'à des séries : Ellen voit ainsi dans le

<sup>1582</sup> « Isolated Above, Connected Below », S02E06, *Sense8*, Netflix, première diffusion le 5 mai 2017.

<sup>1583</sup> « Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, première diffusion le 15 avril 2016.

<sup>1584</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>1585</sup> « One Lie at a Time », S01E08, *One Day at a Time*, première diffusion le 6 janvier 2017.

film *Personal Best* (Robert Towne, 1982) un déclencheur de son homosexualité<sup>1586</sup>, tandis que *Will & Grace* évoque les films de Montgomery Cliff et Rock Hudson. Cette transition de la référence métafilmique à la référence métatélévisuelle est indicative à la fois de la prévalence accordée à la télévision dans l'évolution des mentalités, et d'un mouvement de la télévision vers davantage de méta-réflexivité, caractéristique de la *Complex Television* théorisée par Mittell<sup>1587</sup>. Cette méta-réflexivité constitue l'un des sites du plaisir spectatorial<sup>1588</sup>. Elle élabore aussi une forme de commémoration de la représentation LGBTQ à la télévision en en rappelant à la mémoire les prémises, les avancées significatives, et en inscrivant chaque coming out dans la lignée des précédents. Cette dimension méta-réflexive met enfin en avant la manière dont le coming out permet de répondre efficacement aux contraintes narratives, économiques et idéologiques propres à la télévision, et nous permet alors d'appréhender les raisons industrielles pour lesquelles il a été, plus que tout autre récit LGBTQ, massivement mobilisé dans les fictions télévisuelles.

Lorsqu'Amy Villarejo s'interroge sur le rôle joué par la télévision dans la consécration du coming out comme acte central de l'existence *queer*, elle évoque le contexte spécifique des années 1970. Pourtant, les coming out télévisuels en sont alors encore à leurs balbutiements : réservés à des personnages extrêmement secondaires susceptibles de disparaître de la diégèse à tout moment, ils ne constituent souvent qu'une scène furtive rapidement oubliée dans la mémoire du programme – mais peut-être pas dans celle des spectateur.rice.s LGBTQ. Ses observations peuvent néanmoins être réactualisées et approfondies à l'aune des transformations des années 1990 et 2000 : le développement d'un marketing reposant sur le « gay chic », le bouleversement des stratégies de diffusion des chaînes en direction d'un public *slumpy* avide de représentations progressistes mais pas subversives, ainsi que la tendance progressive de la télévision à adopter des narrations de plus en plus feuilletonnantes sont autant d'éléments qui permettent d'expliquer l'émergence du coming out comme trope central de la représentation LGBTQ. Sa permanence peut quant à elle être expliquée par la convergence de la forme sérielle et du dispositif du coming out, qui s'épousent dans un mariage parfait : la série, par sa narration reposant sur la dialectique répétition/innovation, permet un

---

<sup>1586</sup> *Ellen* n'est pas le seul produit culturel à évoquer la résonance du film, qui raconte la romance de deux athlètes féminines, Chris Cahill (Mariel Hemingway) et Tory Skinner (Patrice Donnelly), pour les spectatrices lesbiennes. Dans une rubrique consacrée aux grands films lesbiens du passé, la journaliste Heather Hogan écrit non sans ironie pour le site *Autostraddle* un article intitulé « Watching "Personal Best" Was the Main Way to Become a Lesbian in the 80's and 90's ». Elle rapporte que dans *Friends* déjà, Ross fait référence au film pour expliquer le désir homosexuel de sa femme envers Susan, rencontrée à la salle de gym. HOGAN, Heather, « Watching "Personal Best" », *Autostraddle* [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2020, consulté le 15 septembre 2021. URL : <https://www.autostraddle.com/personal-best-review/>.

<sup>1587</sup> MITTELL, *Complex TV*, *op. cit.*, pp. 41-46.

<sup>1588</sup> *Ibid.*, p. 41.

déploiement et un étoffement du récit de coming out que ne permettent pas d'autres formats fictionnels. En retour, le coming out offre de nombreuses opportunités pour des péripéties, mises en tensions, twists narratifs et *cliffhangers* qui alimentent le récit sériel tendu vers l'infini. Les possibilités de mises en abyme et de commentaires méta-télévisuels qu'il offre en font une « matrice sérielle » proluxe qui entretient l'intertextualité et le haut degré de réflexivité propre à la télévision complexe, tout en affirmant son rôle d'éducation et de sensibilisation des masses aux grands sujets de société. Si la télévision se plaît à se dépeindre elle-même comme un instrument progressiste susceptible de faire évoluer les mentalités sur les problématiques LGBTQ, elle ne laisse pas néanmoins oublier les « limites » de son propos politique, conditionné aux impératifs économiques dont elle dépend. L'objectif avoué de la télévision est et reste, dans la majorité des cas, un objectif de visibilité, qui vise non pas à remettre en cause le système hétéronormatif, mais plutôt à accroître la tolérance des publics majoritairement hétérosexuels à l'égard des personnes LGBTQ. On peut voir dans cette visée l'une des raisons supplémentaires de la prévalence des intrigues de coming out à la télévision américaine.



## Chapitre 8 : Coming out télévisuels : entre dépolitisation et repolitisation

D'abord envisagé comme un outil d'émancipation éminemment politique, le coming out tel qu'il a le plus souvent été transposé à la télévision essuie pourtant dès les années 2000 les critiques des tenants de la théorie *queer*. Répété à l'infini, soumis à des impératifs économiques capitalistes, le coming out télévisuel peut-il vraiment constituer un récit dissident susceptible de questionner les normes de genre et de sexe qui régissent la société américaine ? Peut-il résister à l'absorption dans un discours néo-libéral qui fait du coming out un cheminement individuel relevant du développement personnel plutôt que le point culminant (ou au contraire le point de départ) d'une trajectoire politique ? Pour les critiques *queer*, dont nous allons explorer la position dans la première partie du chapitre, la réponse est évidente : le coming out télévisuel apparaît nettement comme un instrument assimilationniste qui relègue dans les marges les revendications *queer* et subversives de la frange militante la plus radicale au profit de la mouvance *mainstream* du mouvement LGBTQ marquée depuis les années 1990 par une visée intégrationniste et égalitariste. Alors même que d'aucuns accusent le trope d'être trop lisse et éculé, l'engouement des publics, et notamment des publics *queer*, pour les intrigues de coming out ne semble cependant pas faillir. Ce paradoxe nous appelle à nuancer une condamnation trop ferme et univoque du trope pour tenter, au contraire, de l'appréhender comme un espace spéculatif et discursif où peuvent être négociées et discutées des idéologies conflictuelles sur le genre et sur l'homosexualité ou sur la sexualité plus généralement, dans une perspective qui peut, à l'occasion, être porteuse d'un propos politique.

### I. Un trope « inoffensif » : dépolitisation de l'homosexualité par le coming out et critiques *queer*

À rebours d'une lecture optimiste – volontiers mise en avant par les instances productrices elles-mêmes – qui voudrait voir en la télévision un agent indubitable du changement social, on peut, avec les critiques *queer*, appréhender le coming out télévisuel comme le symptôme d'une double réduction. Réduction du champ des possibles narratologiques d'une part, puisqu'il semble, pendant longtemps, être le seul récit offert aux personnages LGBTQ. Réduction de la charge politique de l'acte du coming out d'autre part, transformé en trope stéréotypé, éculé, vidé de sa dimension subversive par sa répétition stérile et sa diffusion sur un médium répondant à des logiques commerciales capitalistes.

Lorsqu'Ellen sort du placard en 1997, les discours diégétique et para-textuel concordent pour présenter le coming out conjoint de l'actrice et de son personnage comme un cheminement individuel, loin de toute revendication politique. Dans la diégèse, l'amie d'Ellen Audrey rapporte qu'elle a « proclamé [son homosexualité] au monde<sup>1589</sup> ». Ellen la corrige alors promptement, visiblement peu satisfaite du terme, rattaché au champ sémantique de la revendication, et rappelle la valeur individuelle et personnelle de son cheminement. Ellen refuse du reste de faire de son orientation sexuelle un élément définitionnel de son identité ; en témoigne cet échange juste après son coming out à ses ami.e.s<sup>1590</sup> :

AUDREY : Now, what shall we call you? Gay or Lesbian?

ELLEN : How about "Ellen"?

AUDREY : Ok, Ellen. (*rires*)

Si la visée ici est comique, la question posée par Audrey n'en est pas moins pertinente. En effet, comme le souligne Jeffrey Weeks en 1985 : « in a culture in which homosexual desires, male or female, are still execrated and denied, the adoption of gay or lesbian identities inevitably constitutes a *political* choice<sup>1591</sup> ». En refusant de s'identifier à l'un ou l'autre des termes proposés par Audrey, Ellen refuse toute affiliation à une communauté, à une culture, à une identité politique. S'il peut ici paraître anecdotique, son refus témoigne d'une forme de négation des luttes et du militantisme LGBT qui se jouent dans le monde extérieur. Sur le plateau d'Oprah sur lequel elle fait son propre coming out, Ellen DeGeneres récuse également toute signification politique à son acte : « [T]his is not a gay issue, this is just an issue about truth and about not having anything to hide<sup>1592</sup> ». Dans une autre interview accordée au magazine *Time* et analysée par Bonnie Dow, DeGeneres assure que le coming out de son personnage ne constitue pas une revendication politique<sup>1593</sup> : « In the *Time* article, DeGeneres took pains to insist that she "didn't do it to make a political statement," but merely because "it was a great thing for the show (...)" ». Ici les dimensions dramaturgique et économiques prennent le pas sur la visée politique du programme. Cette minimisation du politique, déjà perceptible dans la réticence d'Ellen à se réclamer d'une identité *queer*, est également visible dans la frilosité de la série et de son

---

<sup>1589</sup> « Moving On », S04EP25, *Ellen*, ABC, première diffusion le 14 mai 1997.

<sup>1590</sup> « The Puppy Episode Part 2 », S04EP23, *Ellen*, ABC, première diffusion le 30 avril 1997.

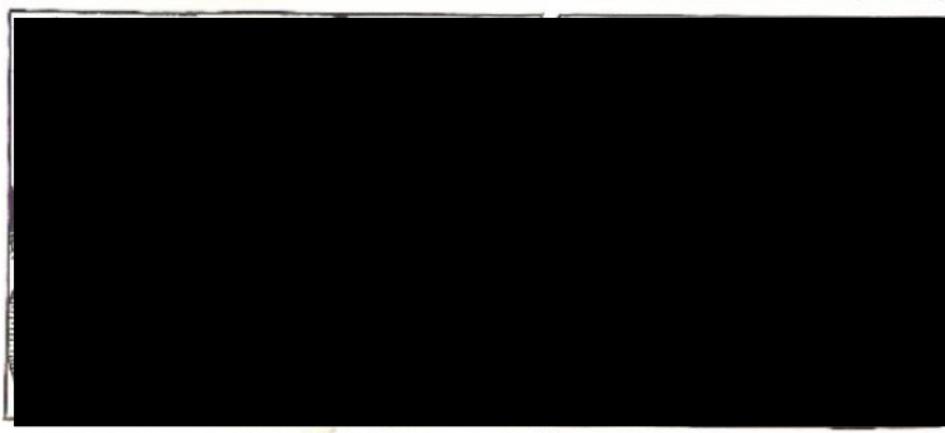
<sup>1591</sup> WEEKS, Jeffrey, *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths, and Modern Sexualities*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 209, italiques dans le texte original.

<sup>1592</sup> Propos rapportés dans DOW, « Ellen, Television and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *op. cit.*, p. 125.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 128.

héroïne à employer le mot « lesbienne », davantage associé aux luttes féministes et lesbiennes, auquel Ellen préfère toujours le terme moins politiquement connoté de « gay<sup>1594</sup> ».

Dans un article consacré à *The L Word*, Anne Crémieux compare les « lesbiennes » de Showtime aux « gouines » d'Alison Bechdel<sup>1595</sup>, desquelles s'inspire librement la série<sup>1596</sup>. Elle démontre que la différence de publics (entre les lectrices d'une BD d'abord diffusée dans les milieux *queer underground* et une série visant un public bien plus large) occasionne une différence de traitement politique des problématiques soulevées, caractérisée notamment par une réduction du champ. Si la série traite bel et bien de sujets politiques (discrimination à l'embauche, accès à la parentalité, agressions lesbophobes), elle fait néanmoins le plus souvent l'économie d'une réflexion intersectionnelle sur la classe sociale ou la race comme facteurs croisés d'oppression<sup>1597</sup>, réflexion pourtant bien présente dans la BD. Le propos politique est alors appauvri, lissé de manière à proposer une représentation lesbienne à la fois consensuelle et intelligible pour le public hétérosexuel de la télévision. Dans le même article, la chercheuse évoque une planche d'Alison Bechdel faisant directement référence au coming out d'Ellen<sup>1598</sup>. On y voit le groupe d'amies de Mo, personnage principal et alter-ego de l'autrice, constitué de lesbiennes *fem*, *butch*, racisées et blanches, le regard rivé à l'écran. Tandis que les unes laissent éclater leur joie devant le coming out, Mo s'exclame<sup>1599</sup> :



136. Mo réagit au coming out d'Ellen dans *Dykes to Watch Out For*.

<sup>1594</sup> HERMAN, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *art. cit.*, p. 21.

<sup>1595</sup> La série BD, d'abord diffusée dans des journaux lesbiens et gays, est pour la première fois imprimée en livre illustré par la maison d'édition Firebrand Books en 1986. En 2008, Alison Bechdel publie *The Essential Dykes to Watch Out For*, qui compile une bonne partie des BD publiés sous ce titre depuis la fin des années 1980. BECHDEL, Alison, *The Essential Dykes to Watch Out For*, Boston, Massachusetts : Houghton Mifflin, 2008.

<sup>1596</sup> CRÉMIEUX, Anne, « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », *TV/Series* [En ligne], n°4, 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 3 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org.ezpuv.biu-montpellier.fr/tvseries/738>.

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1598</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1599</sup> BECHDEL, Alison, *Hot, Throbbing Dykes to Watch Out For*, vol. 7, Ann Arbor, Michigan : Firebrand Books, 1997, strip 264, reproduit dans CRÉMIEUX, « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », *art. cit.*

La planche interroge la possibilité même pour un produit commercial de porter un propos politique : par essence, parce qu'elles répondent à des impératifs économiques, les représentations que proposent *Ellen* ou – c'est le propos d'Anne Crémieux – *The L Word* constituent nécessairement une version lissée, *mainstream*<sup>1600</sup> et donc, *in fine*, dépolitisée, de l'identité lesbienne. Le rejet du politique au profit d'un discours d'*empowerment* néo-libéral est parfois perceptible dans les propos des scénaristes et producteur.rice.s de séries qui, pourtant, présentent des intrigues de coming out que d'aucuns pourraient qualifier de politiques. Ainsi alors que les analyses de Walters et de Chambers concordent à accorder à *Six Feet Under* une valeur politique certaine, le scénariste et créateur de la série, Alan Ball, affirme paradoxalement : « I get bored by television or entertainment that sort of presents gay characters as victims of such an oppressive society<sup>1601</sup> ». Malgré son intention affichée de montrer la placardisation de David comme résultant de ses seuls démons psychologiques, Ball nous donne à voir dans la série un personnage maintenu au placard tantôt par la structure hétéronormative de la famille, tantôt par l'homophobie de l'Église, ou encore par la violence homophobe qui s'exerce dans une occurrence de *gay bashing* qui mène à la mort de la victime et que David prend en charge comme thanatopracteur. Ce que les exemples d'*Ellen*, de *Six Feet Under* ou de *The L Word* mettent en lumière, ce n'est pas l'*absence* d'un propos politique – car chacune de ces séries aborde des thèmes et des questions éminemment politiques, n'en déplaise à leurs interprètes et créateur.rice.s – mais plutôt une « minimisation » du politique, une réduction du champ opérée à la fois dans la diégèse et dans le paratexte au profit d'un discours consensuel, peu clivant, susceptible d'emporter l'adhésion du public *slumpy* défini par Becker<sup>1602</sup>. Le lien entre coming out et dépolitisation est pourtant tout sauf évident : on a évoqué dans un chapitre précédent comment, à contre-courant des séries utopiques post-placard, les séries qui travaillent le coming out sont plus à même que les programmes dits « post-placard » de donner à voir les oppositions, les hostilités, les violences et les contraintes qui pèsent sur les populations *queer* et légitiment leur peur d'annoncer leur différence – le coming out paraît donc, à première vue, davantage politique que d'autres récits LGBTQ détachés des réalités socio-politiques<sup>1603</sup>. Du point de vue de l'histoire de l'activisme LGBT, l'association entre coming out et dépolitisation est même franchement paradoxale : comment expliquer qu'en moins d'un quart de siècle, le coming out, anciennement fer de lance du militantisme LGBTQ, soit devenu un récit consensuel, vidé de sa charge politique ? Le constat pose enfin question en termes d'histoire des représentations : après des décennies de quasi-invisibilité, comment expliquer qu'en faisant rentrer l'homosexualité dans le champ du visible mais surtout du dicible, en faisant affirmer une identité *queer* à un personnage plutôt qu'en la suggérant au moyen de codes, on en réduise la portée politique ?

<sup>1600</sup> CRÉMIEUX, « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », *art. cit.*, p. 28.

<sup>1601</sup> CHAMBERS, *The Queer Politics of Television*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>1602</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>1603</sup> PARSEMAIN, *The Pedagogy of Queer TV*, *op. cit.*, p. 12.

Cette minimisation du politique est d'abord liée à l'occultation quasi totale du collectif au profit d'un récit individuel qui réduit à néant toute performativité du slogan « the personal is political ». Car pour que, de l'expérience personnelle, naisse une conscience politique collective, encore faut-il que les trajectoires se rencontrent. Or, une grande partie des arcs narratifs de coming out relatent la trajectoire individuelle d'un personnage surmontant des obstacles qui relèvent par ailleurs davantage de la psychologie individuelle que de conditions socio-politiques et de discrimination systémiques. Cette focalisation du récit sur l'individu est éminemment liée au médium télévisuel lui-même, particulièrement propice à l'établissement d'un discours thérapeutique<sup>1604</sup> d'*empowerment* néo-libéral qui prône volontiers la responsabilité individuelle dans l'épanouissement, et la libération des traumatismes par un récit de soi personnel et authentique. Mais elle est également le reflet d'une évolution du mouvement LGBTQ à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Si le coming out est initialement envisagé par Harvey Milk et par les activistes des années 1970 comme une arme politique puissante, un moyen « d'affirmer sa capacité d'action<sup>1605</sup> », c'est avant tout pour sa capacité à rendre visible la population lesbienne et gay dans un but égalitariste : il s'agit d'encourager la tolérance des populations hétérosexuelles d'une part, et d'obtenir les droits dont dispose le reste de la population de l'autre. Comme le souligne Guillaume Marche, « dès le milieu des années 1970 l'accent est mis sur l'accès collectif des homosexuel.le.s à la sphère publique institutionnalisée<sup>1606</sup> ». La décennie 1980 est marquée par un conservatisme moral et politique fort sous les présidences successives de Nixon et de Reagan. La période, peu propice à la reconnaissance des droits LGBT, voire particulièrement hostile (on pense notamment aux campagnes d'Anita Bryant<sup>1607</sup> ou de John Briggs en Californie<sup>1608</sup>), voit naître en réaction un militantisme radical. L'arrivée de Clinton au pouvoir en 1993 facilite les batailles juridiques autour de l'accès au logement, à l'emploi, à la fonction politique, autant de jalons progressivement conquis<sup>1609</sup> par les populations gays et lesbiennes blanches de classe moyenne : le militantisme radical passe alors au second plan. Avec la lutte pour le mariage, à compter des années

---

<sup>1604</sup> WHITE, Mimi, *Tele-advising. Therapeutic discourse in American Television*, Chapel Hill, Londres : University of North Carolina Press, 1992.

<sup>1605</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis, op. cit.*, p. 40.

<sup>1606</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>1607</sup> Anita Bryant fut à la tête en 1977 d'une campagne intitulée « Save Our Children » visant à lutter contre une ordonnance interdisant la discrimination sur des critères d'orientation sexuelle dans le comté de Dade en Floride.

<sup>1608</sup> John Briggs avait notamment œuvré (en vain) à interdire l'accès au monde de l'enseignement pour les personnes LGBTQ avec la Proposition 6 en 1978. On trouve des représentations de la bataille juridique contre la « Prop 6 » dans *When We Rise*. La question de l'homosexualité des enseignant.e.s, et surtout de sa placardisation, fait également l'objet d'un long développement dans le premier chapitre de *l'Épistémologie du placard* de Sedgwick. L'autrice y expose les « contraintes discursives contradictoires », les injonctions paradoxales à tout à la fois dire et ne pas dire, qui condamnèrent plusieurs enseignant.e.s au licenciement, non pas parce qu'ils étaient gays, mais plutôt soit parce qu'ils avaient failli à révéler, soit au contraire parce qu'ils avaient révélé leur homosexualité. « Chapitre 1 – Épistémologie du placard », dans SEDGWICK, *Épistémologie du placard, op. cit.*, pp. 85-106.

<sup>1609</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis, op. cit.*, p. 48.

2000, le mouvement LGBT entérine une stratégie assimilationniste dont les racines remontent aux premières heures des mouvements homophiles<sup>1610</sup>. Si le contexte politique s'avère désormais favorable aux populations LGBTQ, l'opposition reste particulièrement virulente du côté des conservateurs (thérapies de conversion, condamnation morale de l'homosexualité), de sorte que les activistes choisissent d'adopter une stratégie qui ne remet pas en cause la norme mais plutôt minimise le « stigmatisme » Goffmanien, le signe de la différence<sup>1611</sup>. Guillaume Marche parle d'un processus de « normification<sup>1612</sup> », qu'il préfère au terme de « normalisation » : les gays ne retournent pas dans le placard *per se*, mais gommant plutôt toute marque de leur différence, et en premier lieu, de leur sexualité<sup>1613</sup>. Un temps au cœur d'un militantisme radical libérationniste, la focalisation sur la sexualité cède le pas à une approche égalitariste et essentialiste fondée sur l'identité<sup>1614</sup>. Plus précisément, pour reprendre les termes de Mary Bernstein, l'activisme se structure autour d'une « identité destinée à l'éducation<sup>1615</sup> » (*identity for education*) dont le but n'est plus de réformer la représentation sociale des sexualités mais de convaincre la majorité de l'innocuité des homosexuels, désormais appréhendés par le prisme de leur humanité universelle. Une fois effacée la spécificité de leur sexualité et soulignées les similarités de leurs aspirations amoureuses et sociales avec celles de leurs homologues hétérosexuels (contracter un mariage monogame, fonder une famille...), les homosexuels deviennent, pour reprendre la formule de Walters, des hétérosexuels comme les autres<sup>1616</sup>. La télévision, dont on a relevé plus haut les ambitions pédagogiques, se fait alors le relais de ces discours militants majoritaires assimilationnistes via des intrigues de coming out qui font endosser à leur personnage l'« identité destinée à l'éducation » qu'évoque Bernstein.

Les analyses de Guillaume Marche démontrent que la dissociation entre homosexualité et sexualité est multifactorielle : pour les hommes gays, la « déssexualisation de l'homosexualité » répond à une volonté de « déshomosexualis[er] » le SIDA, de manière concomitante à l'apparition puis à l'évolution fulgurante de la maladie dans les années 1980 et 1990<sup>1617</sup>. Pour les femmes lesbiennes, elle est davantage due à une évolution du féminisme *mainstream* vers un discours critique sur la sexualité dès les années 1960 dans ce que l'on a appelé les « guerres sur la sexualité » (*sex wars*). Le lesbianisme politique le plus visible qui se développe dans les années 1960 et 1970 tend alors à mettre l'accent

---

<sup>1610</sup> GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, op. cit., p. 77 ; MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 74.

<sup>1611</sup> GOFFMAN, *Stigma, The Management of Spoiled Identity*, op. cit.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1613</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 76.

<sup>1614</sup> *Ibid.*, p. 43-44, EPSTEIN, Steven, « Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism », *Socialist Review*, 1987, vol. 17, n°3-4, pp. 12-13.

<sup>1615</sup> BERNSTEIN, Mary, « Celebration and Suppression: The Strategic Uses of Identity by the Lesbian and Gay Movement », *American Journal of Sociology*, 1997, vol. 103, n°3, pp. 539-541.

<sup>1616</sup> « depicting gays as "just like straights" », WALTERS, *All the Rage*, op. cit., p. 84.

<sup>1617</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, op. cit., p. 91.

davantage sur une sociabilité féminine que sur la sexualité<sup>1618</sup> : c'est notamment ce qui sous-tend le concept de « continuum lesbien » développé par Adrienne Rich<sup>1619</sup>. Si la désexualisation de l'homosexualité procède de différents contextes selon le genre des individu.e.s qu'elle concerne, elle n'en reste pas moins un virage essentiel dans le mouvement LGBTQ des années 1990, de sorte que Ron Becker l'identifie comme un changement épistémologique majeur du XX<sup>e</sup> siècle sur la question de l'homosexualité<sup>1620</sup>. Dans son ouvrage *Gay New York*, Chauncey avait démontré le passage d'une conception de l'homosexualité basée sur l'inversion de genre à une conception reposant sur le genre du partenaire sexuel<sup>1621</sup> (*sexual object choice*). Pour Becker, les années 1990 amorcent un nouveau tournant épistémologique dans la conception de l'homosexualité : désormais, celle-ci est comprise non plus selon le genre du partenaire, mais selon l'appartenance à une identité culturelle matérialisée dans un mode de vie spécifique<sup>1622</sup>. La stratégie est politique : il s'agit d'établir l'homosexualité comme un trait, au même titre que la couleur de la peau, plutôt que comme un ensemble de pratiques et de désirs sexuels, dans l'espoir notamment de faire reconnaître les homosexuels comme relevant d'une « *suspect class* », catégorie juridique qui permet de faciliter la lutte contre les discriminations envers les individus appartenant à un groupe stigmatisé, comme c'est le cas des Afro-Américains<sup>1623</sup>. Cette bascule épistémologique est, dit-il, perceptible dans les images culturelles et commerciales du début des années 2000, qui tendent à présenter les hommes gays plutôt comme des consommateurs branchés et, dans les productions culturelles, les meilleurs amis pleins d'esprit des femmes hétérosexuelles, que comme des hommes ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes<sup>1624</sup>. Cette désexualisation participe d'une volonté de mettre en avant des hommes gays exemplaires : masculins, courageux, patriotes, virils, « des hommes *normaux*<sup>1625</sup> ». Comme le remarque notamment Fred Fejes à propos de l'homosexualité masculine :

In the past, "coming out" was chiefly about acknowledging long repressed sexual desires; today it is as much if not more about consumption and the creation of an acceptable masculine image<sup>1626</sup>.

---

<sup>1618</sup> *Ibid.*

<sup>1619</sup> « I mean the term continuum to include a range – through each woman's life and throughout history – of woman-identified experience; not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman ». Rich étend alors la conception du lesbianisme à une forme d'organisation sociale et politique : « embrac[ing] many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support », RICH, « Compulsory Heterosexuality », *art. cit.*, pp. 648-649.

<sup>1620</sup> BECKER, « Guy love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », *chap. cit.*, p. 125.

<sup>1621</sup> CHAUNCEY, *Gay New York*, *op. cit.*

<sup>1622</sup> BECKER, « Guy love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », *chap. cit.*, p. 125.

<sup>1623</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>1624</sup> BECKER, « Guy love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? », *chap. cit.*, p. 126.

<sup>1625</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>1626</sup> FEJES, Fred, « Making a Gay Masculinity », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 17, n°1, 2000, p. 115.

La combinaison de l'évolution du militantisme *mainstream* vers une posture assimilationniste et des contraintes économiques propres au médium télévisuel explique aisément l'engouement de la télévision américaine pour le récit de coming out, qui se prête particulièrement bien à la visée « normificatrice » de l'activisme contemporain. Dans *Television and the American Culture*, Jason Mittell retrace l'histoire du tabou de la représentation de la sexualité à la télévision. S'il est longtemps sulfureux de représenter la sexualité hétérosexuelle sur le petit écran, l'évocation de l'homosexualité, « typiquement identifiée par la représentation directe de relations ou de pratiques sexuelles<sup>1627</sup> » est nécessairement impensable<sup>1628</sup>. C'est cette impossibilité de représenter ou d'évoquer la sexualité à l'écran qui explique, selon Mittell, la quasi-invisibilité des personnages LGBTQ à la télévision jusque dans les années 1990, là où d'autres minorités, notamment raciales, trouvent leur place sur le petit écran dès les années 1950. Or ce que permet l'intrigue de coming out, qui émerge dans les années 1970 mais trouve son véritable essor à partir des années 1990, c'est justement de rendre visible l'homosexualité sans avoir à la montrer. En focalisant l'attention sur le moment d'énonciation d'une identité LGBTQ, il autorise l'entreprise de visibilisation chère aux militant.e.s tout en occultant toute dimension sexuelle susceptible de choquer et donc d'empêcher la pédagogie du texte. Jusqu'à récemment, et hormis de très rares exceptions<sup>1629</sup>, la découverte et l'affirmation de l'homosexualité se font alors à l'écart de toute considération d'ordre sexuel. Pour les instances productrices, le coming out garantit une représentation déssexualisée de l'homosexualité, peu susceptible de provoquer le scandale autrefois occasionné par l'évocation pourtant timorée du sexe gay dans *Thirtysomething*<sup>1630</sup>. En favorisant le coming out au détriment de récits plus subversifs, la télévision flatte à la fois un public urbain, éduqué et progressiste pour lequel, comme l'écrit Walters, « "gayness" has garnered a certain hip cachet<sup>1631</sup> », tout en ne prenant pas le risque de s'aliéner la part plus conservatrice de son audience. Chacun des deux groupes se voit féliciter de sa tolérance, au mépris d'une remise en question profonde des normes de genre et de sexe qui régissent la société américaine. Si l'on trouve bien des représentations d'une sexualité *queer* à la télévision au début des années 2000 avec *Queer as Folk* et *The L Word*, celle-ci reste limitée à un petit nombre de programmes, diffusés sur des chaînes câblées dont la stratégie commerciale repose justement sur une programmation plus osée et dont l'un au moins (*The L Word*) a été accusé d'une forme de fétichisation de la sexualité lesbienne au profit

---

<sup>1627</sup> « [S]exual orientation is typically identified by openly presenting sexual practices or relationships ».

<sup>1628</sup> MITTELL, Jason, *Television and the American Culture*, op. cit., p. 345.

<sup>1629</sup> Dans un épisode de *Grey's Anatomy*, c'est une rencontre sexuelle heureuse avec Callie qui amène Erica à prendre conscience de son homosexualité, et à se revendiquer lesbienne dans une jubilation apparente : « Life During Wartime », S05E06, *Grey's Anatomy*, ABC, première diffusion le 30 octobre 2008.

<sup>1630</sup> « Strangers », S03E06, *Thirtysomething*, ABC, première diffusion le 7 novembre 1989.

<sup>1631</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 48.

d'un public masculin<sup>1632</sup> plutôt qu'une entreprise authentique de représentation d'une sexualité dissidente.

La dépolitisation du coming out, sa transformation en une mécanique narrative bien rôdée mais vide de toute charge dissidente, est donc en partie liée aux contraintes économiques qui pèsent sur le médium. Mais elle est également due à la démographie des *showrunners* et scénaristes des programmes étudiés, dont la majorité sont des hommes gays blancs, cisgenres, de classe moyenne voire aisée, à qui les luttes LGBTQ pour l'égalité ont bénéficié en premier lieu, et qui tendent à raconter des itérations de leur propre histoire. Ryan Murphy est ainsi derrière l'intrigue du coming out de Kurt dans *Glee* ; Kevin Williamson, le créateur de *Dawson's Creek* avoue volontiers avoir cherché à raconter sa trajectoire à travers le coming out de Jack (« I had just, in my 20s, gone through the coming out process and had told my parents I was gay. I had taken that whole journey, and I wanted a character on the show to represent that journey<sup>1633</sup> »), et le rejet du politique manifesté par Alan Ball (*Six Feet Under*), cité plus haut, peut également être lu au prisme de sa position privilégiée d'homme gay blanc de classe aisée, qui le prive d'un recul nécessaire sur l'expérience encore complexe de la révélation de l'homosexualité pour des populations marginalisées, pauvres, racisées, etc. Pour Walters (2014), la dépolitisation du coming out et l'injonction à sortir du placard déployées dans la culture populaire relèvent de logiques profondément racistes ; la chercheuse présente le coming out comme relevant d'un privilège de classe et/ou de race encore réservé, au moment où elle écrit, à celles et ceux que cet acte n'expose pas au danger de perdre leur travail ou leur famille<sup>1634</sup>. Le manque criant de diversité au sein des *writers' rooms*<sup>1635</sup>, pointé du doigt dans les médias à plusieurs reprises ces dernières années<sup>1636</sup>, explique sans aucun doute l'absence, jusqu'à très récemment, d'une réflexion politique sur ce que représente la révélation d'une identité ou d'une orientation sexuelle dissidente hors de milieux blancs, bourgeois et progressistes. L'apparente déconnexion des créateurs et *showrunners* de séries avec ces enjeux tient également à une forme d'isolement social et

---

<sup>1632</sup> WOLFE, RORIPAUGH, « The (in)visible lesbian. Anxieties of representation in *The L Word* », *chap. cit.*, pp. 44-45.

<sup>1633</sup> PALMIERI, Lea, « Jack's Coming Out Story On 'Dawson's Creek' Was Based On True Events », *Decider* [En ligne], mis en ligne le 3 avril 2018, consulté le 20 décembre 2021. URL : <https://decider.com/2018/04/03/jack-coming-out-dawsons-creek-inspiration/>.

<sup>1634</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>1635</sup> Le terme désigne la salle dans laquelle les scénaristes travaillent conjointement à l'élaboration des intrigues, arcs narratifs et scènes qui constituent un programme.

<sup>1636</sup> Les études menées par le TTIE (Think Tank for Inclusion and Equity), « Behind the Scenes: That State of Inclusion and Equity in TV Writing », dénoncent annuellement l'absence, ou dans le meilleur des cas la relégation à des postes inférieurs, des scénaristes issu.e.s des minorités de genre (femmes, personnes transgenres et non-binaires), des scénaristes racisé.e.s et/ou des scénaristes handicapé.e.s dans les *writers' rooms*. URL : rapports 2019, 2020 et 2021 <https://www.writeinclusion.org/research>. Voir HUNT, Darnell, « Race in the Writers' Room. How Hollywood Whitewashes The Stories That Shape America », *Change of Color Hollywood*, Octobre 2017, consulté le 20 décembre 2021. URL : <https://hollywood.colorofchange.org/writers-room-report/>.

géographique : Murphy, Ball, Williamson, DeGeneres et tant d'autres évoluent dans le milieu doublement progressiste de l'industrie télévisuelle et cinématographique d'une part, et de la Californie d'autre part, autant d'espaces d'exception susceptibles de faire perdre de vue à ceux qui les habitent la dimension encore potentiellement dangereuse du coming out pour celles et ceux qui évoluent loin de ces enclaves.

Lorsqu'il concerne des populations blanches, riches, cisgenres, et des identités bien définies (gay, lesbienne), dont la télévision n'a eu de cesse d'affirmer, depuis les années 1990, qu'elles étaient acceptables, tolérables, le coming out semble bel et bien lissé, vidé de sa charge politique : il est un trope facile qui ne représente pour ainsi dire plus aucune prise de risque quant à une potentielle réception hostile des publics. Autrefois dissident, il devient quasiment attendu : il est l'instrument d'une visibilité convenue, conventionnelle, et inoffensive. Après deux décennies de prolifération sur les écrans, et *a fortiori* dans un contexte que d'aucuns qualifient de post-placard, le coming out sériel ne poserait pas, sinon plus, question. Soumis aux impératifs économiques et moraux de la télévision, le coming out sériel se révèle alors incapable de remettre en cause les normes sociales de genre et de sexe ; il est, au contraire, susceptible de les renforcer. Pour les critiques *queer* néanmoins, la remise en question du coming out va plus loin : il ne s'agit pas seulement de se demander si la *représentation* du coming out est politique ou *queer*, mais de remettre en question l'affirmation rarement interrogée selon laquelle le coming out lui-même serait un acte *politique*.

### *1. 2. Le coming out sous le feu des critiques queer*

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'activisme LGBT de terrain se scinde en deux : d'un bord, les tenants d'une approche basée sur l'identité qui, à l'instar d'autres groupes minorisés (mouvement pour les droits civiques, mouvements pour les droits des femmes), défendent la « classe » des homosexuels et réclament les mêmes droits que les populations hétérosexuelles dans une dynamique de « normification » rapportée par Marche et décrite plus haut. De l'autre bord, mus par une colère grandissante face à l'inaction du gouvernement pendant la crise du SIDA, les activistes *queer* revendiquent au contraire leur différence et militent dans des actions coup de poing dont le radicalisme contraste avec les méthodes des premiers. Dans le milieu universitaire, une scission du même ordre s'opère entre les *LGBTQ Studies*, présentes dans le paysage académique dès les années 1950 et 1960, et les *Queer Studies*, qui émergent dans les années 1990<sup>1637</sup>. Ces dernières représentent

---

<sup>1637</sup> LOVAAS, ELIA, YEP, « Shifting Ground(s): Surveying the Contested Terrain of LGBTQ Studies and Queer Theory », *art. cit.*, p. 4.

l'extension académique de l'activisme *queer* incarné par ACT-UP et par Queer Nation, groupe satellite né du mouvement ACT-UP.

Là où les partisans des politiques de l'identité (*identity politics*) envisagent le coming out comme une forme d'*empowerment* par laquelle une personne LGBT reprend les rênes de son récit pour « dire sa vérité », la critique *queer* voit dans ce rite de passage une soumission de plus à la norme hétérosexuelle. Suivant les analyses de Foucault dans son *Histoire de la Sexualité*, le coming out peut en effet être lu comme répondant à une injonction séculaire à dire sa sexualité (réelle ou fantasmée) dans un monde qui légifère sur ce qui relève du normal et de l'anormal : « pensées, désirs, imaginations voluptueuses, délectations, mouvements conjoints de l'âme et du corps, tout cela doit désormais entrer, et en détails, dans le jeu de la confession et de la direction<sup>1638</sup> ». Le coming out s'inscrit alors dans ce que Foucault nomme « le régime de l'aveu<sup>1639</sup> » : « une forme de pouvoir-savoir<sup>1640</sup> » propre aux sociétés occidentales. Plutôt que révélation libératrice, l'aveu – dont le coming out représente l'une des manifestations – se révèle comme confession contrainte, obéissant à une volonté de régulation de la part des institutions et de la société en général : Église, médecine, école, justice, aucune sphère n'échappe au discours normalisateur sur la sexualité. Cette injonction à l'aveu obéit à ce que Foucault nomme, dans le sous-titre du premier volume de *Histoire de la Sexualité*, la « volonté de savoir<sup>1641</sup> ». Dans cet ouvrage, il entend rendre compte de la vaste entreprise de contrôle des sexualités qui commence au XVII<sup>e</sup> siècle et se poursuit au moment de l'écriture. Foucault n'adhère pas à l'« hypothèse répressive<sup>1642</sup> », selon laquelle les institutions (médicales, légales, etc.) bourgeoises et capitalistes auraient cherché à éliminer, en la réprimant, une sexualité qui, jusqu'à l'âge classique, se serait exprimée et manifestée librement<sup>1643</sup>. Il défend au contraire l'idée selon laquelle on assiste, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une mise en discours quasi frénétique de la sexualité, à une prolifération des discours sur la sexualité<sup>1644</sup>, qui participe de l'établissement de savoirs, mais aussi de pouvoirs, sur la sexualité et sur les individus. D'un côté, on enjoint les individus à parler de leur sexualité, à la consigner, à la confesser. De l'autre, on produit, autour de ces confessions, des discours prescriptifs qui délimitent le normal et l'anormal, le sain et le malade. C'est dans ce jeu discursif que s'exerce le contrôle de la société sur la sexualité. Le coming out, vu sous le prisme du régime de l'aveu, permet de consolider les catégories identitaires plutôt qu'il ne les questionne. Sur le mode de la confession religieuse, l'éthos de l'aveu permet de définir certains comportements comme déviants par

---

<sup>1638</sup> FOUCAULT, *Histoire de la Sexualité*, vol. 1, *op. cit.*, p. 28

<sup>1639</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1640</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1641</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *op. cit.*

<sup>1642</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1643</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1644</sup> Foucault parle d'« explosion discursive », *Ibid.*, p. 25. Voir le chapitre 1, « L'incitation au discours », pp. 25-49.

rapport à une norme : le fait même d'avoir à les confesser performe plus avant leur caractère amoral – on confesse son homosexualité comme on confesse un péché – et anormal – car, comme le souligne Chambers, on ne se doit de révéler sa sexualité que si elle dévie de la norme hétérosexuelle<sup>1645</sup>. L'homme et la femme cisgenres hétérosexuel.le.s ne font ni coming out, ni confession, une réalité que mettent aussi en lumière les rares coming out « hétérosexuels » qui ne fonctionnent pas comme ressorts comiques : c'est le cas d'Alice, notamment, qui dans la deuxième saison du *revival* de *The L Word*, *The L Word: Generation Q* (Showtime, 2019-), entame une relation avec un homme et se voit forcée de faire un « coming out » à la presse<sup>1646</sup> qui la considère comme une icône lesbienne – à tort, puisque depuis la première saison de la série originale, Alice avait toujours été présentée comme bisexuelle. Néanmoins, parce qu'elle avait par la suite fréquenté exclusivement d'autres femmes, Alice subit, sinon une présomption d'hétérosexualité, du moins une « présomption de monosexualité<sup>1647</sup> » tendant à faire oublier son attirance simultanée pour le genre masculin.

Le mode de l'aveu tire son origine de la confession religieuse qui absout celui qui les confesse des péchés qu'il a commis : c'est donc dans une mise en scène d'un discours religieux que la logique régulatrice de la confession est la plus immédiatement évidente. Dans la série *Grey's Anatomy*, Callie, adulte, fait son coming out bisexuel à son père, fervent conservateur. Celui-ci réagit avec colère à l'annonce, quitte les lieux<sup>1648</sup> et coupe les ponts avec sa fille, disparaissant de la diégèse jusqu'à la fin de la saison. Dans l'épisode 5 de la sixième saison, il revient à l'hôpital, dans un mouvement que l'on pense d'abord être un pas vers la réconciliation<sup>1649</sup>. Il s'avère néanmoins qu'il est venu accompagné du prêtre de la paroisse familiale, qui ne se voit accorder que quelques lignes de dialogue, mais constitue une présence qui hante le cadre lors des discussions entre Callie et son père voire même, plus loin, les orchestre, rappelant toujours le poids de la religion, son rôle de régulation des sexualités, et sa condamnation de l'homosexualité.

Lorsque Callie l'aperçoit, elle comprend les intentions de son père et s'écrie, par deux fois, « You can't pray away the gay », attirant l'attention de tous les patients et de ses collègues. Excédée, elle se réfugie dans une réserve avec sa petite-amie, Arizona (Jessica Capshaw) :

CALLIE : The man flew 3,000 miles to make me straight. With a priest! I'm lucky they didn't march into the ER swinging incense, all hepped up for exorcism.

---

<sup>1645</sup> « Knowing Sexuality », in CHAMBERS Samuel A., « Revisiting the Closet: Reading Sexuality in *Six Feet Under* », in AKASS Kim et MCCABE Janet, *Reading Six Feet Under*, Londres, New York : I. B. Tauris, 2005, pp. 179-181.

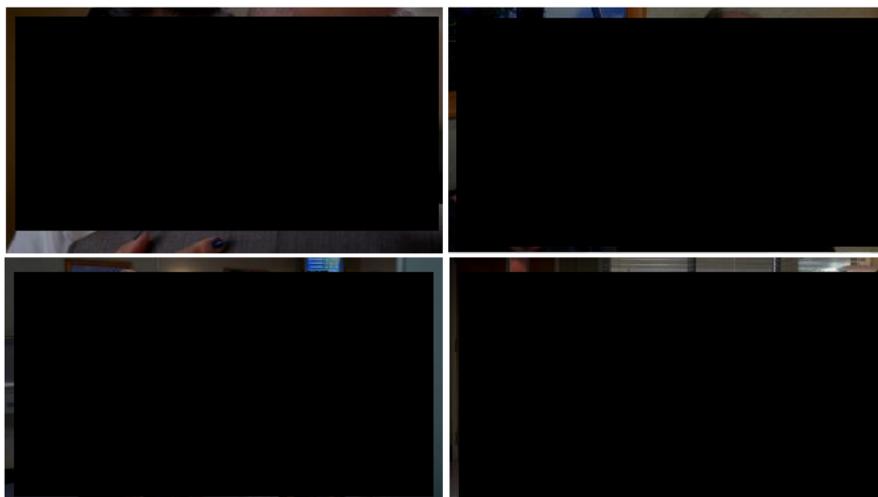
<sup>1646</sup> « Last Dance », S02E09, *The L Word: Generation Q*, Showtime, première diffusion le 4 octobre 2021.

<sup>1647</sup> Je crée le néologisme à partir des théorisations de San Filippo sur la « contrainte à la monosexualité », SAN FILIPPO, *The B Word*, op. cit., p. 10.

<sup>1648</sup> « Sweet Surrender », S05E20, *Grey's Anatomy*, ABC, première diffusion le 23 avril 2009.

<sup>1649</sup> « Invasion », S06E05, *Grey's Anatomy*, ABC, première diffusion le 15 octobre 2009.

La plaisanterie, très imagée, porte à sourire : elle dit l'excès et le caractère rétrograde, mais surtout vain, des entreprises de conversions chères à l'Église. La scène dit en filigrane la tentative de contrôle des sexualités – malheureuse ici – par les institutions, pour la mettre immédiatement en défaut : si Callie se soumet à l'exercice incontournable de la confession, elle refuse son caractère régulateur et annihile l'effet recherché par son père – la « guérison » de son homosexualité.



137. Le père de Calliope se rend à l'hôpital avec un prêtre pour tenter de "soigner" son homosexualité.

Si le petit écran représente occasionnellement des coming out qui se confondent littéralement avec la confession religieuse (*Six Feet Under*, *Desperate Housewives*), l'injonction à dire sa sexualité est néanmoins le plus souvent matérialisée non pas en termes religieux mais bien en termes d'obligation morale, qui s'exerce le plus souvent envers soi-même. La contrainte est alors invisibilisée au profit d'un récit d'*empowerment* néo-libéral : la vie pré-coming out est généralement décrite comme une vie de mensonge, aux autres mais en premier lieu à soi-même, caractérisée par une dissimulation malheureuse et surtout malhonnête. Les discours et dialogues qui rythment les scènes de coming out trahissent la dichotomie entre mensonge et vérité et disent le poids d'une vie fallacieuse, contre le soulagement que le coming out apporterait. Ils érigent en valeurs cardinales l'honnêteté et l'authenticité, qui, on le comprend, doivent être lues comme des vecteurs d'agentivité. La très forte modalisation des discours permet de montrer que le coming out représente la voie de ce qui est juste et bien. À l'échelle de l'épisode voire de l'arc narratif, s'il couvre plusieurs épisodes, les discussions qui précèdent ou suivent le coming out offrent souvent une réflexion autour de l'éthique et de l'honnêteté, tout particulièrement dans les sitcoms et les *teen dramas*, au ton volontiers didactique. Ainsi dans *Dawson's Creek*, l'arc narratif du coming out de Jack s'inscrit dans une réflexion plus générale sur ce qui est juste et ce qui ne l'est pas<sup>1650</sup> : les figures du professeur-harceleur, qui pousse Jack à avouer son homosexualité, et en contrepoint celle de Jack, qui ment à sa petite-amie pour

---

<sup>1650</sup> « To Be or Not to Be », S02E14, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 10 février 1999.

protéger son secret, invitent le public à interroger ses préjugés initiaux. L'attitude du professeur, figure d'autorité morale, est ici condamnable, alors que celle de Jack, mu par la peur, est compréhensible : sa confession finale l'absout du mensonge à Joey. Par extension, l'attitude de chaque personnage de la diégèse peut être classée selon l'axe du bien et du mal : Jack et les amis qui le soutiennent d'une part, les parents de Jack, l'institution scolaire, les élèves qui propagent des rumeurs et taguent le casier de Jack d'insultes homophobes de l'autre. La grand-mère de Jennifer (Michelle Williams), l'une des amies de Jack et Joey, concilie sans peine sa foi et son acceptation de l'homosexualité et guide ses petits-enfants vers la tolérance : elle symbolise la caution à la fois morale et religieuse apportée à la révélation de Jack. Dans l'arc de coming out proposé par *Pretty Little Liars*, la figure religieuse a entièrement disparu. Elle est remplacée par la figure du père d'Emily, militaire tout juste rentré d'Afghanistan, héros patriotique qui incarne le sens du devoir et du bien. Alors que père et fille discutent dans la chambre de la jeune fille d'un jeune homme qui a été infidèle envers une des amies d'Emily, le père rappelle à sa fille la valeur de l'honnêteté et condamne toute forme de mensonge, pour quelque raison que ce soit<sup>1651</sup> :

PÈRE : The only thing that Toby can give Alison's friends and her family now... is the truth. There's an honor to being truthful. It could set that boy free.

EMILY : But what if we're not ready for the truth?

PÈRE : What do you mean?

EMILY : Maybe it'll be too hard to hear.

PÈRE : Emmy, you know it's always better to be honest than to tell a lie.

EMILY : Dad... (*longue pause. Emily semble se raviser*) ... I missed you so much.



138. Emily et son père échantent sur la valeur de l'honnêteté pendant que la mère écoute à la porte, consciente du secret d'Emily.

Si la discussion peut sembler anodine, elle est en réalité lourde de double-sens, comme nous le rappellent plusieurs plans sur la mère de la jeune fille, qui écoute secrètement la conversation depuis le couloir tout en regardant d'un œil sévère les photographies qu'un maître corbeau lui a fait parvenir

<sup>1651</sup> « Keep Your Friends Close », S01E10, *Pretty Little Liars*, ABC Family, première diffusion le 10 août 2010.

et qui montrent Maya et Emily en train de s'embrasser. La confession d'Emily à son père, laissée en suspens ici, sera finalement faite dans l'épisode suivant<sup>1652</sup>, diffusé 5 mois plus tard.

Le plus souvent, la télévision transfère donc l'injonction historique à l'aveu du domaine religieux au champ de la morale et de l'honneur, invisibilisant de fait la contrainte institutionnelle qui pèse sur les LGBTQ à dévoiler leur identité dissidente. Le médium semble particulièrement propre à ce transfert puisque, comme l'ont pointé notamment les travaux de Mimi White, le mode confessionnel constitue l'une des stratégies narratives et narratologiques centrales de la télévision américaine, s'exerçant dans un large éventail de genres<sup>1653</sup> : on pense aux talk-shows de type *Oprah* (*The Oprah Winfrey Show*, CBS-ABC, 1986-2011), parfois regroupés sous l'appellation générique « *confessional television* » et dans lesquels les participant.e.s sont invité.e.s à « dire leur vérité » (« *speak their truth* »), ou encore aux programmes de télé-réalité dans lesquels les candidat.e.s rapportent leurs émotions et leur vécu dans une petite pièce à l'écart du groupe appelée « confessionnal ». Dans les programmes fictionnels, qui nous intéressent en premier lieu ici, la dialectique secret/confession est également l'un des mécanismes centraux du récit sériel : elle est constitutive d'une écriture du placard qui postule l'existence d'un secret (sexuel, dans le cas des intrigues de coming out) mais qui repousse à plus tard sa révélation. Dans ces programmes, pour reprendre les termes de Mimi White, « Confession is at once the subject of programming and its mode of narrativization<sup>1654</sup>. »

La confession est paradoxale : instrument de contrôle des identités, elle est aussi bien souvent celle qui constitue le sujet (car la confession suppose un « je<sup>1655</sup> »). Comme le souligne Butler dans un chapitre de *Inside/Out*, le coming out peut ainsi être envisagé tout à la fois comme une (re)-subjectivation, une prise de pouvoir, une naissance à soi (la personne gay devient sujet via le discours de coming out, elle est la figure d'autorité qui émet le discours, ou, pour reprendre les termes de Foucault : « le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé<sup>1656</sup> ») et comme un assujettissement, une soumission à la norme<sup>1657</sup> hétérosexuelle qui « requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier<sup>1658</sup> ». La conclusion de Foucault est sans appel :

[L]'instance de domination n'est pas du côté de celui qui parle (car c'est lui qui est contraint) mais du côté de celui qui écoute et se tait ; non pas du côté de celui qui sait et fait réponse, mais du côté de celui qui interroge et n'est pas censé savoir<sup>1659</sup>.

---

<sup>1652</sup> « Moments Later », S01E11, *Pretty Little Liars*, ABC Family, première diffusion le 3 janvier 2011.

<sup>1653</sup> WHITE, *Tele-advising*, op. cit., p. 8.

<sup>1654</sup> *Ibid.*

<sup>1655</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 83.

<sup>1656</sup> *Ibid.*

<sup>1657</sup> BUTLER, « Imitation and Gender Insubordination », art. cit., p. 15.

<sup>1658</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 83.

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 84.

Le discours adopté par la télévision américaine, quant à lui, oublie le plus souvent cette ambivalence et invisibilise ces enjeux de pouvoir et de domination au profit d'un discours « thérapeutique » sur le coming out : celui-ci permet de libérer l'individu de ses démons et de la honte. Il exprime sa vraie nature, jusque-là enfouie en lui, refoulée. Ce discours n'est pas l'apanage de la télévision. Pour Lovaas, Elia et Yep<sup>1660</sup> :

(...) much "coming out" literature (...) presumes a process of uncovering an essential homosexuality: one's past may be read and re-read as having always contained the "true self".

La rhétorique essentialiste qui s'exprime dans cette vision du coming out résulte d'une stratégie politique héritée de l'activisme des années 1990 : il s'agit, pour les tenants des politiques identitaires de contrer certains arguments homophobes et de combattre notamment les thérapies de conversion qui visent à « guérir » les homosexuels de leurs penchants déviants. De nombreuses études et discours visent alors à démontrer que l'homosexualité, contrairement aux affirmations de ses détracteurs, n'est ni un choix, ni un mode de vie, mais serait en réalité causée par des facteurs génétiques<sup>1661</sup>. Guillaume Marche explique les avantages de cette approche<sup>1662</sup> :

Définir l'homosexualité comme une condition permanente et involontaire a l'avantage de permettre la reconnaissance des droits des homosexuel.le.s au nom du principe de l'égal application des lois (*equal protection*) garantie à tou.te.s les citoyen.ne.s, quel que soit leur statut, par le quatorzième amendement à la Constitution.

L'idéologie selon laquelle les LGBTQ seraient « nés comme ça » (« born this way<sup>1663</sup> ») met en défaut toute tentative d'influer sur l'orientation sexuelle d'une personne. Elle permet également d'extraire le débat de considérations d'ordre moral. Si elle est contestée scientifiquement, l'efficacité politique de cette rhétorique n'est plus à prouver : Walters rapporte les résultats de plusieurs études qui démontrent que la sympathie pour les personnes LGBTQ est plus grande chez celles et ceux qui pensent que l'homosexualité est génétique que chez celles et ceux qui l'envisagent comme un choix<sup>1664</sup> (79% d'opinions favorables contre 22%).

Cette position essentialiste, qui trouve des échos contemporains dans l'idée que les personnes transgenres seraient « né.e.s dans le mauvais corps<sup>1665</sup> », est pourtant disputée par les tenants de

---

<sup>1660</sup> LOVAAS, ELIA, YEP, « Shifting Ground(s): Surveying the Contested Terrain of LGBTQ Studies and Queer Theory », *art. cit.*, p. 4.

<sup>1661</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.* pp. 81-82 ; BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>1662</sup> MARCHE, *La Militance LGBT aux États-Unis*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>1663</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, *op. cit.* p. 83.

<sup>1664</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1665</sup> BEAUBATIE, Emmanuel, « Trans' » dans RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris : La Découverte, 2016, pp. 640-648 ; BETTCHER, Talia Mae, « Trapped in the Wrong Theory: Rethinking Trans Oppression and Resistance », *Signs*, vol. 39, n°2, 2014, pp. 383-406. Voir aussi le compte-rendu d'Olga Gonzales de l'ouvrage du sociologue espagnol Miquel Missé, *A la Conquista del cuerpo equivocado (À la conquête du*

l'approche *queer*, qui militent pour une explosion des catégories de genre et de sexe. *A contrario* des postures adoptées par le courant *mainstream* du mouvement LGBT, les militants *queer* affirment que, loin d'être génétique, la sexualité comme le genre sont des constructions sociales, et que l'orientation sexuelle peut de fait être déterminée par des facteurs sociaux. Pour certain.e.s, elle pourrait même représenter un choix politique permettant de s'extraire des dynamiques de pouvoirs patriarcales – c'est le postulat du lesbianisme politique dont les premières théorisations sont attribuées à Monique Wittig<sup>1666</sup> et Adrienne Rich<sup>1667</sup>, par exemple. Comme le montre Émilie Marolleau dans sa thèse de doctorat, la télévision américaine a massivement adopté, dans les années 1990, un discours essentialiste sur l'homosexualité<sup>1668</sup>. Le recours massif au coming out plutôt qu'à d'autres récits dans la culture populaire et les médias a contribué et contribue encore à entériner cette rhétorique essentialiste. Outre les expressions de soulagement et l'affirmation d'une dichotomie entre une vie hétérosexuelle qualifiée de mensonge et l'expression, dans le coming out, d'une vérité enfouie, la rhétorique essentialiste s'exprime parfois plus directement dans les discours qui encadrent le coming out (le personnage affirme par exemple qu'il n'a pas choisi son homosexualité, et espère en retour que cela éveillera la compassion de parents ou de proches homophobes), mais aussi dans la mise en scène, notamment dans les nombreux plans au miroir dans lesquels un personnage s'inspecte longuement, se scrute à l'aune de ses doutes, et semble trouver, au fond de son reflet la preuve de son homosexualité et le courage de la dire (*Will & Grace*, *One Tree Hill*, *Pretty Little Liars*, pour ne citer que quelques exemples).

Ce qui se joue derrière le débat entre essentialisme et constructivisme, et plus largement entre politiques identitaires et activisme *queer*, c'est la question de l'efficacité et des buts politiques. Si les tenants des deux camps ont en commun la défense d'une identité dissidente, leurs objectifs et les moyens qu'ils se donnent pour les atteindre diffèrent. L'un des objets de lutttes centraux des tenants de l'approche identitaire, et l'une des grandes « victoires » du mouvement LGBT, est l'accroissement de la tolérance de la population générale envers les personnes LGBTQ, dans lequel la télévision et les médias auraient joué un rôle majeur : c'est ce que chroniquent notamment Becker, Walters ou Garretson dans leurs ouvrages respectifs<sup>1669</sup>, et ce que nombre d'études cherchent à démontrer en s'intéressant au lien de cause à effet entre représentations et tolérance. Néanmoins, pour les tenants d'une approche *queer*, la tolérance est un objectif politique de faible ambition. Dans *The Tolerance*

---

mauvais corps), publié en 2018 : GONZALES, Olga L., « Le mythe du mauvais corps », *La vie des idées*, mis en ligne le 4 mars 2019, consulté le 11 février 2022. URL : <https://laviedesidees.fr/Le-mythe-du-mauvais-corps.html>.

<sup>1666</sup> WITTIG, Monique, « La Pensée *straight* », *art. cit.*, pp. 49-53.

<sup>1667</sup> RICH, « Compulsory Heterosexuality », *art. cit.*

<sup>1668</sup> MAROLLEAU, *L'Homosexualité féminine à l'écran*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>1669</sup> BECKER, *Gay TV and Straight America*, *op. cit.*, GARRETSON, *The Path to Gay Rights*, *op. cit.*, WALTERS, *All the Rage*, *op. cit.*.

*Trap*, Walters s'attache ainsi à démontrer que les discours essentialistes et assimilationnistes prenant pour horizon la tolérance sont nécessairement réducteurs. L'autrice rappelle d'abord l'étymologie du terme « tolérance », qui provient du moyen anglais (« the ability to bear pain and hardship<sup>1670</sup> ») et ses usages plus contemporains non moins connotés négativement : dans la plupart de ses usages, le terme tolérance renvoie à une capacité à endurer une expérience désagréable (tolérance au poison, aux antibiotiques, etc.). Elle met ensuite en garde contre des discours néo-libéraux qui voient dans la « tolérance » et « l'acceptation » des vecteurs du changement social<sup>1671</sup> :

The "accept us" trope pushes outside the charmed circle of acceptance those gays and other gender and sexual minorities, such as transgendered folks and gays of color, who don't fit the poster-boy image of nonstraight people and who can't be – or don't want to be – assimilated.

La tolérance, corollaire de l'assimilation, est conditionnelle : ne sont tolérés que celles et ceux qui correspondent à l'image que se font les populations hétérosexuelles du « bon gay » ou de la « bonne lesbienne<sup>1672</sup> » : des individus déssexualisés, dont les différences sont gommées au profit d'une mise en avant de leurs similarités avec les hétérosexuels. C'est cette restriction de l'homosexualité à une politique de respectabilité que dénonce notamment Lisa Duggan, qui popularise le terme d'« homonormativité » (« a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions but upholds and sustains them<sup>1673</sup> ») pour désigner l'adoption par les populations LGBT des normes de la culture hétérosexuelle (mariage, monogamie, procréation, productivité, rôles de genre binaires), au risque de reproduire de nouvelles logiques d'exclusion. Ce n'est qu'en échange de la soumission aux normes de l'hétéropatriarcat que la tolérance est accordée : dans *Grey's Anatomy*, l'intrigue de coming out de Callie se solde par l'acceptation de son père de Callie, mais à la condition qu'elle concède à se marier en robe blanche<sup>1674</sup>. Ce conformisme à la norme hétérosexuelle est précisément ce qui autorise les personnages *queer* à exister à l'écran. Pour reprendre les termes d'Alexander Doty, seule une portion de la population LGBTQ est tolérée à la télévision<sup>1675</sup> :

[The] "good" gays who keep their "place at the table" by striving to be just like their straight middle class counterparts, living in a monogamous relationship and building up a (mildly dysfunctional) family.

Le coming out peut être envisagé comme la condition *sine qua non* à la tolérance : ce n'est qu'en échange d'une cartographie précise des identités de chacun que les LGBT sont autorisés à profiter des mêmes droits que leurs homologues hétérosexuels. De fait, on peut considérer que les séries les plus

---

<sup>1670</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 2.

<sup>1671</sup> *Ibid.*

<sup>1672</sup> BUTLER, « Imitation and Gender Insubordination », art. cit., p. 19.

<sup>1673</sup> DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston : Beacon Press, 2003, p. 50.

<sup>1674</sup> « Invasion », S06E05, *Grey's Anatomy*, ABC, première diffusion le 15 octobre 2009.

<sup>1675</sup> DOTY, « Modern Family, Glee, and the Limits of Television Liberalism », art. cit.

*queer* sont sans doute effectivement celles qui se refusent à l'exercice du coming out. Ainsi la série *The Wire* (HBO, 2002-2008) offre à travers le personnage d'Omar (Michael K. Williams), un homme noir leader de gang et gay, une profonde remise en question des stéréotypes de genre habituellement associés à l'homosexualité masculine : soumettre Omar, parangon de la masculinité hégémonique noire, à l'exercice du coming out relèverait de l'oxymore. L'homosexualité d'Omar nous est montrée plutôt qu'elle ne nous est dite, et Omar est un personnage dont l'identité, en tous points, est insaisissable, difficile à cartographier : après que son petit-ami a été torturé et assassiné par le baron de la drogue de Baltimore, Omar collabore un temps avec la police, équipé d'un mouchard. Il reste néanmoins l'un des criminels les plus redoutés de la ville, provoquant la panique à chacune de ses apparitions. Ce personnage complexe, présent dans chacune des cinq saisons de la série, détonne dans le paysage télévisuel des années 2000 où il est de bon ton de représenter les gays de manière laudative, comme des personnages affables et bons. En de nombreux aspects, Omar déroge à la norme et à la classification : il est, par essence, un personnage *queer*, qui joue de son insondabilité pour naviguer entre les différents groupes qui gouvernent la ville de Baltimore : s'il est un criminel avéré, Omar répond néanmoins à un code de l'honneur et ne tue jamais gratuitement. Il apparaît comme un « Robin des bois » susceptible de réparer les torts causés par les chefs de gangs qui organisent le trafic de drogue aux dépens de la communauté africaine-américaine des quartiers pauvres. Plus récemment, le personnage de Franck Underwood (Kevin Spacey) dans la version américaine de *House of Cards* (Netflix, 2013-2018) se refuse à toute catégorisation : politicien retors et manipulateur, dont les nombreux mensonges ne semblent jamais être surpris ni condamnés, on le voit à plusieurs occasions dans des relations sexuelles avec des hommes sans que ne soient jamais posés de mots sur sa sexualité, sans même que celle-ci ne soit utilisée comme un prétexte dramaturgique (menace d'*outing* par exemple), alors même qu'il est en lice pour, puis accède à, la présidence du pays. Son pouvoir réside justement dans son aptitude à s'enrober de mystère, à naviguer entre les secrets (politiques, personnels), à couvrir ses traces : son évanescence, son côté impalpable fait de lui un personnage profondément *queer*, qui se complait dans un placard qui lui permet d'orchestrer dans l'ombre les plus sombres manigances. Si ces deux personnages échappent au trope du coming out, Annalise Keating, la charismatique avocate et professeure de droit de *How to Get Away with Murder*, refuse toutes les exhortations à définir et à confesser sa sexualité, que celles-ci soient formulées par ses amant.e.s ou par l'avocate de la partie civile dans une cour de justice<sup>1676</sup>. Comme ses homologues de *The Wire* et *House of Cards*, Annalise Keating est un personnage trouble, obscur, insondable, capable de couvrir les pires secrets, et de mettre sur pied les plus funestes desseins. Il n'est pas anodin que ces personnages profondément *queer* soient aussi des personnages moralement ambigus : ces représentations

---

<sup>1676</sup> « She's Dying », S02E02, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 1er octobre 2015.

viennent faire écho aux revendications du *New Queer Cinema*, à rebours du cinéma *mainstream*, pour des sujets moins lisses, plus sibyllins, moins facilement assimilables à la norme. Le refus des personnages de sortir du placard et la volonté, au contraire, d'utiliser cet espace liminal à leurs fins personnelles évoquent les critiques de Foucault ou de Butler sur une appréhension uniquement répressive du placard, du silence, de la dissimulation<sup>1677</sup>, rapportés ici par Walters :

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<sup>1678</sup>.

S'il trouve ses explorations les plus énigmatiques dans les séries dramatiques, on trouve des exemples notoires du refus du coming out, ou de son contournement, dans des séries comiques contemporaines : dans *Jane the Virgin* (The CW, 2014-2019), par exemple, Petra (Yael Grobglas), que l'on a toujours vue dans des couples hétérosexuels, entame durant la quatrième saison une relation avec son avocate, Jane (Rosario Dawson), sans que le genre de cette dernière ne fasse jamais l'objet de discussions<sup>1679</sup>. Une intrigue similaire est développée dans *Crazy Ex-Girlfriend* pour Valencia (Gabrielle Ruiz), dépeinte comme une croqueuse d'hommes, correspondant en tous points à la féminité traditionnelle dans les premières saisons. Le onzième épisode de la troisième saison opère une brusque ellipse de huit mois dans le temps diégétique, au terme desquels Valencia réapparaît aux côtés de Beth (Emma Willmann), sa nouvelle compagne<sup>1680</sup>. Comme dans *Jane the Virgin*, le genre de cette nouvelle partenaire n'est jamais évoqué dans les dialogues Valencia et Petra ne font pas le récit d'une découverte tardive d'une identité *queer*, ni ne désavouent leurs anciennes relations amoureuses avec des hommes : leur orientation sexuelle n'est pas un sujet de discours dans la diégèse, et échappe de fait à des représentations essentialisantes qui verraient dans ces nouveaux développements amoureux l'affirmation de la « vraie nature » des deux femmes. En contournant le discours essentialiste, et en refusant de catégoriser, et même de nommer, l'orientation sexuelle de leur protagoniste, ces deux séries laissent de fait peser la possibilité du *queer* sur tous les autres personnages de la diégèse : elles mettent en défaut notre propre présomption d'hétérosexualité, suivant laquelle toute personne est considérée comme hétérosexuelle jusqu'à preuve du contraire. De manière intéressante, toutes deux travaillent pourtant une intrigue de coming out plus traditionnelle à travers les personnages d'Adam Alvaro (Tyler Posey) et Darryl Whitefeather, respectivement, tous deux des hommes bisexuels, une identité qui reste potentiellement plus controversée que la bisexualité féminine.

---

<sup>1677</sup> Voir notamment FOUCAULT, *Histoire de la Sexualité*, op. cit., pp. 133-135.

<sup>1678</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 32.

<sup>1679</sup> « Chapter Seventy-Eight », S04E14, *Jane the Virgin*, The CW, première diffusion le 23 mars 2018.

<sup>1680</sup> « Nathaniel and I Are Just Friends! », S03E11, *Crazy Ex-Girlfriend*, The CW, première diffusion le 2 février 2018.

*I. 3. Le coming out peut-il jamais être queer? Réflexions éthiques et politiques autour de la fabrique des sexualités dans les arcs de coming out télévisuels.*

Ce n'est cependant pas à l'évolution des tropes ni à l'étude d'un éventuel recul du coming out au profit d'autres récits que se sont intéressés, ces dix dernières années, les théoriciens *queer* de la télévision. Ceux-ci se sont au contraire majoritairement détournés des programmes proposant des personnages *queer* pour s'intéresser plutôt à la manière dont certains récits *queerisent* le médium ou la forme sérielle<sup>1681</sup>. Il me semble néanmoins que les séries qui présentent des arcs de coming out ou d'*outing* représentent un lieu d'interrogation, toute subtile qu'elle soit, des enjeux éthiques et de pouvoir derrière l'injonction à dire sa, voire la, sexualité. À l'occasion, elles peuvent même offrir une exploration de la manière dont les discours sur la sexualité s'élaborent, mettant de fait en lumière leur caractère construit, et donc, arbitraire.

La série *Masters of Sex* nous donne par exemple à voir la manière dont est constituée la *scientia sexualis*, pour reprendre la formule de Foucault<sup>1682</sup> : elle met au jour la fabrique d'un discours d'autorité sur le sexe par une institution médicale qui naturalise certaines idéologies aux dépens d'autres appréhensions de la sexualité. Grâce à un ancrage de sa diégèse dans les années 1960, la série illustre les luttes définitionnelles à l'œuvre au milieu du XX<sup>e</sup> siècle autour de la question des sexualités dans l'opposition de trois docteurs : le Dr. Masters, inspiré de faits réels, et les fictionnels Dr. Dreeseen (Jeremy Strong) et Dr. Scully, travaillant tous trois dans le même cabinet. Dans la dernière saison, un couple hétérosexuel vient consulter Masters et Johnson (son associée), pour tenter de guérir l'impuissance du mari, Bob Drag (Danny Jacobs). Alors que les deux sexologues le reçoivent en entretien et l'interrogent sur de potentiels penchants homosexuels, il nie d'abord en bloc, puis concède avoir eu une expérience homoérotique adolescente et demande à être soigné<sup>1683</sup>. Le dialogue évoque le régime de la confession : il s'agit d'un interrogatoire médical qui, dans une optique d'efficacité, exige une transparence totale de la part du patient sur sa vie érotique. Cet arc narratif est l'occasion pour la série d'explorer les théories scientifiques de l'époque autour de l'homosexualité : si le Dr. Bill Masters, plus conservateur, envisage de « soigner l'homosexualité » de Drag, son associé, le Dr. Art Dreeseen, aux idées et aux mœurs plus légères (lui et sa femme pratiquent l'échangisme) adopte une position plus moderne en suggérant d'utiliser les (alors) récents travaux d'Alfred Kinsey. Alors que lui et le docteur Masters observent le couple derrière une glace dans une tentative de coït

---

<sup>1681</sup> JOYRICH, « Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams », *art. cit.*, pp. 133-139.

<sup>1682</sup> FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1683</sup> « Family Only », S04E06, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 16 octobre 2016.

infructueuse, Art feuillette le dossier de Bob Drag, qui contient l'interrogatoire mené par Masters et Johnson<sup>1684</sup> :

ART : There was a homosexual episode In Mr. Drag's past?

BILL : As an adolescent. He now claims to be entirely heterosexual

ART : Hmm, no one is entirely anything. The Kinsey scale taught me that.

BILL, *surpris* : We haven't used the Kinsey scale much in our work.

ART : Well, I found it to be a useful diagnostic tool at the institute. The scale helps the patient understand that sexuality is not binary. It's fluid. And truth is... (*il fait un geste pour montrer Bob Drag et sa femme, dans la salle d'observation*) none of us is just one thing... we're many things at once.

BILL : Maybe you should conduct your own intake, with Mr. Drag.

ART : But you and Ms. Johnson already have.

BILL : But your expertise may lead to a different conclusion. I think your perspective could be quite useful, in this case.

Art développe et vulgarise ici pour un public non averti les résultats des recherches réelles de Kinsey, qui portent sur la fluidité du désir sexuel. Dans les années 1950, le sexologue entend démontrer que la sexualité doit être envisagée comme un continuum plutôt que comme une opposition binaire entre homosexualité et hétérosexualité :

Males do not represent two discrete populations, heterosexual and homosexual... Only the human mind invents categories and tries to force facts into pigeonholes. The living world is a continuum with individuals in the population not occupying only the seven categories which are recognized here... a seven-point scale comes nearer to showing the many graduations that actually exist<sup>1685</sup>.

Il établit ainsi une échelle en sept points – « The Kinsey Scale » – qui permet de mieux rendre compte de la diversité des comportements sexuels. En plein Maccarthysme et à l'apogée de la chasse aux homosexuels, les travaux de Kinsey rencontrent un écho sans précédent<sup>1686</sup>. D'un côté, les mouvements homophiles s'appuient sur les travaux de Kinsey pour se défendre contre les purges organisées par le gouvernement. De l'autre, les pourfendeurs de l'homosexualité accusent Kinsey de mettre à mal les valeurs de la famille américaine traditionnelle et cherchent à faire invalider ses études en finançant de nouvelles recherches qui puissent contredire la sienne<sup>1687</sup>.

En mettant en regard l'approche traditionnelle de Masters et l'approche plus progressiste de Deseen, qui, comme le souligne Masters, pourrait donner un nouvel éclairage sur le patient, la série dévoile la manière dont la médecine construit un savoir sur la sexualité plutôt qu'elle ne décrit objectivement

---

<sup>1684</sup> « In To Me You See », S04E07, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 23 octobre 2016.

<sup>1685</sup> KINSEY, POMEROY, MARTIN, *Sexual Behavior in the Human Male*, op. cit., p. 639. Cinq ans plus tard, Kinsey et son équipe publient une nouvelle étude sur le comportement sexuel féminin qui réitère l'idée selon laquelle la sexualité est mieux représentée comme un continuum que comme deux comportements sexuels mutuellement exclusifs. Voir KINSEY, Alfred, POMEROY, Wardell, MARTIN, Clyde, GEBHARD, Paul, *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphie ; Londres : W.B. Saunders Company, 1953, pp. 468-476.

<sup>1686</sup> JONHSON, David K, *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago : University of Chicago Press, 2009, p. 88.

<sup>1687</sup> *Ibid.*

une réalité. La parole de Drag, principal concerné, n'a que peu de poids face à celle des médecins, comme le révèle l'expression « il prétend être complètement hétérosexuel » (« he claims to be entirely heterosexual ») qui trahit le peu de crédit accordé à cette affirmation par le Dr. Masters. Dans une scène ultérieure, un autre discours entre pourtant en conflit avec celui de Deseen et Masters, qui envisagent tous deux d'aider Drag à surmonter ses penchants homosexuels. Barton Scully, ancien doyen de la faculté de médecine, s'oppose à ce qui s'apparente à une thérapie de conversion. Homme de science mais surtout homosexuel placardisé lui-même, il revendique la légitimité de son diagnostic auprès de ses deux confrères<sup>1688</sup> :

BARTON : You were trying to turn a homosexual into a heterosexual!

ART : He's not a homosexual, he's a Kinsey 3.

BARTON : Has he had sex with other men? He's a homosexual.

ART : Well our supposedly homosexual patient happened to achieve an erection last night with his wife.

BARTON : Because he was listening to you! It was you he was responding to!

ART : That's a supposition!

BILL : Well it's all a supposition. We can't even agree on the definition of a homosexual.

ART : Well according to the Kinsey scale...

BILL : Kinsey's survey has not been tested rigorously.

ART : Ok well, then, let's base it on the number of homosexual experiences our patient has had, in which case we can say with confidence that he is ambisexual, attracted to both men and women.

BARTON : Well as a recovering ambisexual myself I can tell you, there's no such thing.

ART : Of course, there is!

BILL : How do we know that? We don't know! Where are the numbers to support it? Where's the data? This is about more than one patient... this needs to be a study.

La dispute qui oppose les trois hommes rend bien compte de la lutte de pouvoir qui se joue derrière la catégorisation des sexualités. Le discours sur le sexe est un discours d'autorité : l'homosexualité présumée de Drag entre en résonance avec l'arc narratif de l'*outing* puis du coming out de Barton, dont la scène constitue un point d'orgue. Barton revendique ici son expertise sur le sujet non pas en tant que médecin, mais en tant qu'homosexuel, et c'est aussi la première fois qu'il verbalise, bien que par la périphrase « as a recovering ambisexual myself »), son homosexualité auprès de ses collègues. Art et Bill, quant à eux, s'écharpent sur la méthode la plus scientifiquement probante à adopter pour déterminer la catégorie dans laquelle placer leur patient. Le pouvoir qui réside dans la taxinomie revient aux médecins tandis que n'est laissée à Drag que la mise en mots de sa confession, soumission au corps médical, extirpée avec douleur et honte sous l'insistance des docteurs. La discussion sur sa sexualité se fait en son absence, qu'elle soit littérale, ou que le personnage soit observé derrière une glace, incapable d'entendre les mots qui sont prononcés sur lui, son placard exposé à la vue de tous. L'ancrage dans les années 1960 ainsi que le vocabulaire daté (« ambisexual », « a homosexual ») utilisé

---

<sup>1688</sup> « In To Me You See », S04E07, *Masters of Sex*, Showtime, première diffusion le 23 octobre 2016.

en tant que substantif) permet un processus de défamiliarisation qui révèle la *scientia sexualis* comme construction sociale. Ici, la sexualité jugée « déviante » est médicalisée, envisagée comme un problème à résoudre. Les positions des trois personnages, et les discours proférés, ne sont ni caricaturaux, ni fondamentalement antagonistes ou antithétiques, et permettent de mettre en lumière les contradictions et paradoxes internes à la constitution même d'un savoir sur la sexualité.

En mettant en scène la confession, plutôt que le coming out, de Drag à ses médecins, et en croisant l'arc narratif de Drag avec celui de l'*outing* puis du coming out de Barton Scully, *Masters of Sex* établit un continuum de la mise en discours de l'homosexualité qui inscrit l'acte du coming out, qu'il soit contraint ou volontaire, dans le régime de l'aveu. Si le coming out est le plus souvent représenté comme un acte d'affirmation joyeux et libre, de nombreuses mises en scène, dont certaines remontent aux premières intrigues de coming out télévisuelles, révèlent en filigrane la logique répressive qui sous-tend le rituel. Dans son *Histoire de la Sexualité*, Foucault écrit :

L'aveu est (...) un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas seulement l'interlocuteur mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie, et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier<sup>1689</sup>.

Dans le coming out (du moins télévisuel) comme dans la confession, le personnage qui s'exprime sur son homosexualité est assujéti aux discours extérieurs qui valident, jugent ou au contraire refusent son annonce. Le « jury », toujours hétérosexuel, peut être informel : il n'en détient pas moins l'autorité de la sanction. Steven Carrington ne s'y trompe pas en 1981 déjà, dans *Dynasty*, lorsque, face aux injonctions de son père à dire son homosexualité, il hèle les autres membres de la famille<sup>1690</sup> :

STEVEN : Come join the jury! You want to know what's happening here, Fallon? We're judging my life. (...) You've all been a part of this kangaroo court, and this defendant could do no right.

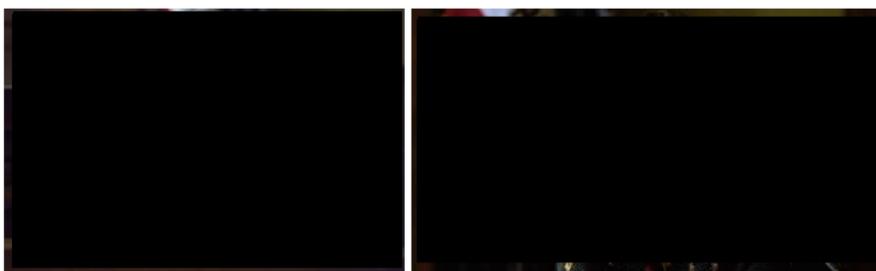
La réplique dit son impuissance, son assujettissement, face à une cour de justice illégitime (« kangaroo court »), biaisée par l'homophobie du père, mais qui détient tout de même le pouvoir de juger la confession du fils. Le jury peut aussi être officiel, institutionnel, et investi du pouvoir d'extorquer, puis de sanctionner la confession. Quel lieu plus symbolique, alors, pour « juger, punir et pardonner » que le tribunal, que la cour de justice dans laquelle on discute de l'obligation morale, voire légale, du coming out ? On a déjà évoqué dans un précédent chapitre l'exemple d'un épisode d'*Ally McBeal* dans lequel l'avocate, lors d'une audience pour un divorce, défend l'idée selon laquelle toute personne non-hétérosexuelle est tenue de dévoiler ses penchants homoérotiques à son ou sa partenaire, en l'absence de quoi elle encourt des poursuites pour fraude et des sanctions légales<sup>1691</sup>. En 2008, *The L Word* met en scène le coming out de Tasha lors de son procès en cour martiale, dans le contexte de la

<sup>1689</sup> FOUCAULT, *Histoire de la Sexualité*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>1690</sup> « Oil », S01E01, *Dynasty*, ABC, première diffusion le 12 janvier 1981.

<sup>1691</sup> « Pursuit of Loneliness », S03E13, *Ally McBeal*, FOX, première diffusion le 21 février 2000.

doctrine *Don't Ask Don't Tell*<sup>1692</sup>. Si ces deux séries portent évidemment le poids, littéral ou métaphorique, de la doctrine, plusieurs scènes de coming out diffusées bien après son abrogation perpétuent les représentations de coming out ou de tentatives d'*outing* dans des cours de justice. La série *13 Reasons Why*, diffusée en 2018, donne à voir la reddition de la jeune Courtney (Michele Selene Ang) lors d'un procès qui la voit se soumettre à des questions sur sa vie intime et sur sa sexualité. Dans le procès qui oppose les parents d'Hannah Baker au district scolaire d'Evergreen, l'avocate de la défense arrache à Courtney un coming out forcé à la barre<sup>1693</sup>. L'avocate, qui défend le lycée accusé de négligence suite au suicide de la jeune Hannah Baker, essaye de souiller la réputation d'Hannah en dressant le portrait d'une jeune fille égoïste, instable, aux mœurs légères et à la propension à la mythomanie. Lorsque Courtney est appelée à témoigner, l'avocate présente à la salle des photographies montrant Courtney et Hannah en plein baiser, révélant aux yeux de tous l'intimité des deux jeunes filles, et invitant la salle à rendre un jugement sur la nature de leur relation. En donnant à voir ces photos, l'avocate espère faire dire à Courtney qu'Hannah était secrètement lesbienne et l'a agressée. À nouveau, c'est dans un tribunal que se fait le procès post-mortem de la sexualité de la jeune fille, procès dans lequel un potentiel lesbianisme constituerait un argument à charge susceptible de légitimer le harcèlement subi, plutôt qu'il ne représenterait une circonstance aggravante pour les harceleurs. L'insistance de l'avocate pousse Courtney à dévoiler à l'assemblée que c'est en réalité elle qui est lesbienne, et qu'Hannah a protégé son secret. La mise en scène, qui place la jeune fille dans le box des accusés, ainsi que le cadrage, extrêmement serré, isole Courtney du reste de la salle et souligne l'impossibilité de la fuite. Le gros plan nous permet à la fois d'appréhender ses émotions, de juger de la véracité de ses propos, et de ressentir avec elle l'oppression que les regards tournés vers elle lui font sentir. Par mise en abyme, c'est le public extra-diégétique qui se retrouve jury du procès. La scène offre alors un commentaire sur notre propre voyeurisme et notre participation à ce tribunal des sexualités qui exige la confession de Courtney. Elle dit en filigrane le plaisir scopique des spectateur.rice.s qui repose sur cette révélation au grand jour d'une sexualité hors-norme.



139. Courtney fait son coming out à la barre dans *13 Reasons Why*.

<sup>1692</sup> « Lay Down the Law », S05E08, *The L Word*, Showtime, première diffusion le 24 février 2008.

<sup>1693</sup> « Two Girls Kissing », S02E02, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 18 mai 2018.

Là où Courtney cède, d'autres personnages, plus troubles, se soustraient à la confession forcée. Dans *How to Get Away with Murder*, alors que s'ouvre le procès de Nate, accusé du meurtre du mari d'Annalise Keating, l'avocate de la partie civile, Emily Sinclair (Sarah Burns), alerte le jury sur la relation qui unit Annalise à Eve Rothlo, l'avocate de Nate<sup>1694</sup> :

JUGE : Commonwealth, are you ready to proceed?

SINCLAIR : Yes, Your Honor. But first, I'd like to say there might be cause to not have this hearing today.

JUGE : Why's that, counselor?

SINCLAIR : Annalise Keating, the victim's wife, has had a long-standing relationship with the defendant's attorney.

EVE : Your Honor, I believe Ms. Sinclair is referring to the fact that Ms. Keating and I were classmates at Harvard Law.

SINCLAIR : They're friends, Your Honor.

JUGE : Ms. Rothlo, please explain the extent of your relationship with Ms. Keating. Don't spare any details.

EVE : We were acquaintances in law school, yes, as I was with the 1,500 other Harvard Law students at the time. I also recall the both of us consulting on a federal case 10 years ago.

JUGE : 10 years? Nothing more recent?

EVE : Nothing. And I welcome any investigations into whatever Ms. Sinclair is insinuating.

SINCLAIR : No insinuations. Just facts. Fact Ms. Rothlo willfully neglected to disclose her relationship.

Si Eve nie catégoriquement toute relation extra-professionnelle avec Annalise, le public, quant à lui, est au courant de son mensonge : contrairement à ce qu'affirme l'avocate, Eve et Annalise ont été amantes – et non pas simples connaissances – du temps de leurs études à Harvard, mais surtout, leur idylle connaît un nouveau rebond au moment de cette scène de tribunal. De fait, ce qui se joue ici, dans l'injonction faite à Eve et Annalise de définir clairement leur relation, c'est encore la mise en discours obligatoire et confessionnelle de la sexualité, et surtout de l'homosexualité, jusque dans ses moindres signes, puisqu'il est demandé à Eve de n'épargner aucun détail (« don't spare any details ») – soulignant à nouveau la fascination voyeuriste de la télévision pour l'homosexualité. Comme le relève Annalise un peu plus loin, quand elle est appelée à la barre en tant que témoin, ce n'est plus le procès de Nate qui est fait ici mais bien le sien (« I'll have no need to be hostile if she stops acting like I'm the one on trial here, Your Honor »), et surtout celui de sa vie sexuelle : après l'inquisition quant à sa relation avec Eve, Sinclair l'interroge ensuite sur son attirance pour Nate, puis sur leurs relations sexuelles, provoquant l'agacement d'un des élèves d'Annalise qui s'exclame : « Let the slutshaming begin! ». Conformément à l'éthos de la confession, il est attendu d'Annalise qu'elle expie ses péchés en avouant aux autorités compétentes les moindres détails de sa vie sexuelle. Le but de la manœuvre est évidemment de la faire passer pour une femme amoralisée, corrompue, et de sanctionner les pratiques qui ne rentrent pas dans l'hétéronorme : homosexualité, infidélité... En refusant la

---

<sup>1694</sup> « She's Dying », S02E02, *How to Get Away with Murder*, ABC, première diffusion le 1er octobre 2015.

confession, en refusant même toute adoption d'une étiquette claire sur son orientation sexuelle, Annalise résiste au contrôle institutionnel qui entend surveiller et punir, pour reprendre la dialectique foucauldienne<sup>1695</sup>. Les assauts incessants des procureurs et avocats, chargés d'extirper la confession des accusés, complexifient la rhétorique du coming out comme libération volontaire et émancipation des carcans institutionnels. Si ces mises en scène ne sont pas légion dans le paysage télévisuel, elles interrogent, pour un public friand de séries, l'apparent manichéisme des coming out les plus optimistes, en révélant que le coming out, même volontaire, peut néanmoins toujours être envisagé comme une soumission malgré soi au régime de l'aveu.

Les séries dont les protagonistes ou le propos abordent plus directement des problématiques *queer* (*Queer as Folk*, *The L Word*, *The L Word: Generation Q*, et *Tales of the City*, par exemple) peuvent quant à elles offrir des variations intéressantes autour de la thématique du coming out, en déplaçant le secret *queer* caché au cœur du placard. La série *Work in Progress*, diffusée sur Showtime à partir de 2019, disperse d'emblée toute ambiguïté en prenant pour personnage central Abby (Abby McEnany), une lesbienne *butch* quadragénaire évoluant dans un milieu quasi-exclusivement lesbien d'abord, puis *queer* via les fréquentations plus jeunes de son nouveau partenaire amoureux. La série, diffusée en deuxième partie de soirée, après *The L Word: Generation Q*, reboot auto-proclamé *queer* de *The L Word*, refuse l'esthétique « gay chic » qui caractérisait les séries homosociales du début des années 2000 (*Queer as Folk*, *The L Word*) au profit d'un ton résolument plus militant d'une part, et cynique de l'autre. Loin des représentations stéréotypées et *fem* de *The L Word*, les personnages de *Work in Progress* sont visiblement marqués comme *queer*, dans le sens général de déviance à la norme : Abby se définit elle-même comme une « gouine *queer* et grosse » (« a fat, queer dyke »), et ses ami.e.s ne correspondent en rien aux standards de beauté hollywoodiens. Lorsqu'Abby rencontre pour la première fois Chris (Theo Germaine), jeune barman transgenre qui deviendra son compagnon, elle le prend d'abord pour une « bébé gouine<sup>1696</sup> » (« baby dyke ») et le mégenre<sup>1697</sup> à plusieurs reprises : s'il y a méprise sur le genre, il n'y en a aucune, en revanche, sur l'identité *queer* du personnage, dont le *cis-passing*<sup>1698</sup> imparfait (Theo Germaine est non-binaire) entretient l'ambiguïté sur son identité de genre. *Work In Progress* inverse alors la présomption d'hétérosexualité pour introduire une « présomption d'homosexualité » : chaque personnage avec lequel interagit Abby est supposé *queer* à moins que la preuve du contraire ne soit apportée. Dans ce contexte, la série ne s'embarrasse pas d'une classique intrigue de coming out : aucun secret n'est fait dans la diégèse sur l'identité ou

---

<sup>1695</sup> FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit.

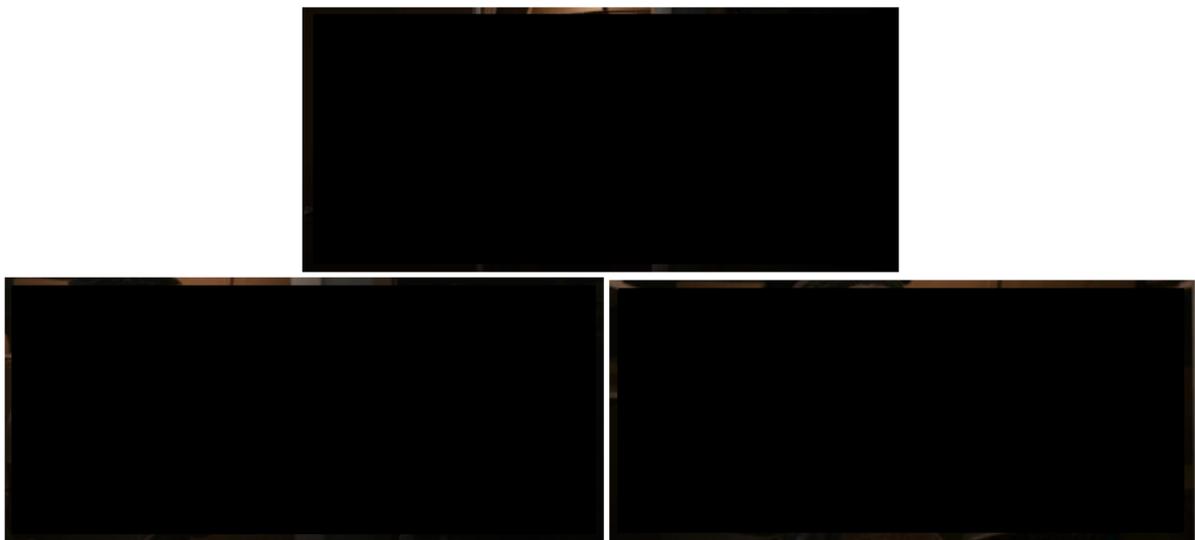
<sup>1696</sup> « 180 Almonds », S01E01, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 8 décembre 2019.

<sup>1697</sup> Le verbe « mégenrer » désigne le fait d'utiliser, pour parler d'une personne, un genre qui ne correspond pas à son identité de genre. Le « mégenrage » passe notamment par un usage inadéquat des pronoms.

<sup>1698</sup> Le terme *cis-passing* renvoie au fait d'être perçu comme une personne cisgenre (ici comme un homme cisgenre) par le monde extérieur.

l'orientation sexuelle des personnages. La figure du placard est néanmoins bel et bien présente dans la première saison de la série. La métaphore ne concerne alors plus le secret de l'identité *queer*, mais celui de la santé mentale d'Abby, atteinte de troubles obsessionnels compulsifs : derrière la porte d'un placard littéral, caché par une lourde armoire déplacée chaque jour, la protagoniste dissimule à la vue de ses ami.e.s et amantes des cartons entiers remplis de carnets dans lesquels elle consigne compulsivement la moindre de ses pensées<sup>1699</sup>. Le placard nous est montré pour la première fois à la fin du deuxième épisode – sans que nous soit indiquée la nature du secret contenu dans les cartons – et sera revisité dans chacun des épisodes de la première saison. En cela, on peut dire déjà que la série entière repose sur l'écriture du placard évoquée précédemment : le placard et le secret qu'il habite, qui nous sera révélé progressivement, constitue l'un des enjeux majeurs de cette première saison. L'utilisation de l'image du placard n'est jamais commentée dans la diégèse ; on peut supposer la métaphore suffisamment puissante, *a fortiori* pour un public *queer*, pour qu'elle symbolise sans équivoque un secret pour le moment destiné à rester dans l'ombre, comme le montrent les choix d'éclairage de la scène et le dernier mouvement d'Abby, qui éteint la lumière, avant le générique final de l'épisode.

L'épisode 5 nous apprend que la découverte de ce placard – et l'inaptitude d'Abby à avoir pu parler de son secret – ont coûté à la protagoniste son ancienne petite-amie, Melanie (Echaka Agba), dont la réaction violente est montrée à l'écran dans un *flashback*<sup>1700</sup>. L'épisode entier est traversé par la question de la dissimulation et de la révélation : au début de l'épisode déjà, dans un *flashback*, la meilleure amie d'Abby enjoint cette dernière à révéler son secret à sa petite-amie avant qu'il ne soit trop tard.



140. Découverte du placard d'Abby, épisodes 2 et 5.

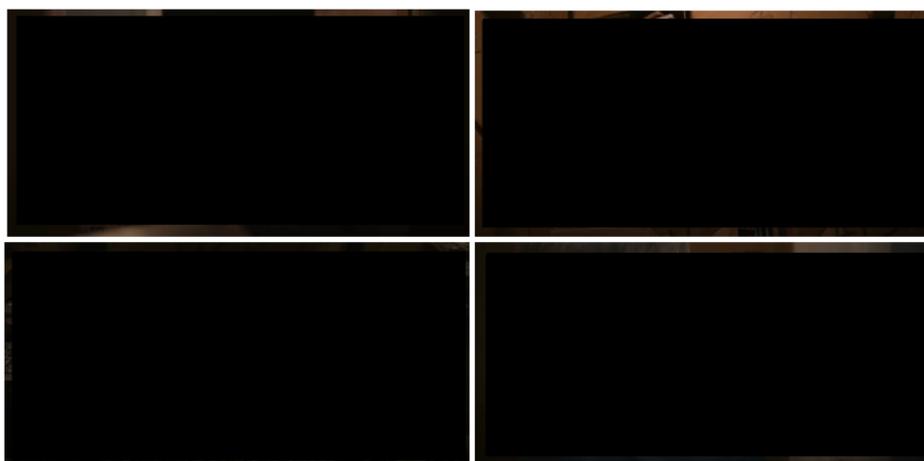
<sup>1699</sup> « 176, 172, 171 », S01E02, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 15 décembre 2019.

<sup>1700</sup> « 66, 65, 64, 62 », S01E05, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 5 janvier 2020.

Au terme de l'épisode 5, semblant tirer les enseignements de sa relation précédente, Abby révèle son secret à Chris : elle se lève soudainement et annonce qu'elle doit lui montrer quelque chose, avant de lui demander de la suivre. Elle ouvre alors pour lui la porte du placard, et entreprend de retracer l'histoire de ses troubles mentaux, depuis son enfance jusqu'à ce moment devant la porte du placard entrouvert :

ABBY : (...) So, Chris. Er... This is me. This is who I am.

Cette scène finale déjoue la scène de la découverte par Melanie plutôt qu'elle ne la rejoue. Une musique douce, extradiégétique, accompagne les mouvements d'Abby et souligne sa vulnérabilité. La réaction de Chris est un heureux contrepoint à celle de Melanie : celui-ci remercie Abby pour sa confiance avant de l'embrasser pour marquer son acceptation. La similarité de la structure de la scène avec une scène de coming out classique permet de souligner rétrospectivement la violence de l'*outing* subi par Abby lors de la découverte de son secret par son ex-compagne.



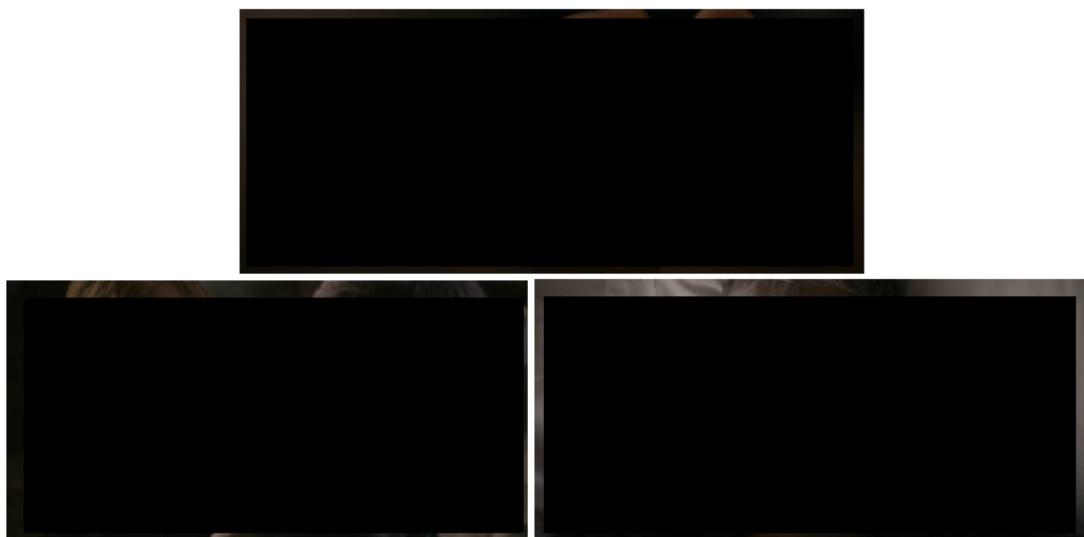
141. Abby ouvre les portes de son placard à Chris.

L'omniprésence de la figure littérale du placard dans la diégèse est symptomatique d'une contamination de la série entière par l'écriture du placard : en réalité, la plupart des arcs développés par la série travaillent la question du secret et de sa révélation et démontrent, en prenant le secret pour *leitmotiv*, que celui-ci est central à l'existence *queer*, qu'il lui est constitutif, infiltrant toutes les sphères et dépassant de loin la seule question du secret de l'identité sexuelle. Au coming out traditionnel de l'identité *queer*, la série substitue, tout au long de la première saison, différentes modalités de la dissimulation et de la révélation : dans l'épisode 3, par exemple, Abby révèle avec anxiété à Chris qu'elle est atteinte d'herpès, dans une scène qui pourrait à nouveau s'apparenter à un coming out<sup>1701</sup>. C'est encore une fois le souvenir d'un rejet suite à la révélation qui fonde les craintes d'Abby (« I had an ex, and I thought she loved me and wouldn't judge me, but when I told her that I

<sup>1701</sup> « 162 », S01E03, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 22 décembre 2019.

had herpes, she was like: “You better never give it to me!” »). Chris apaise ses inquiétudes : il liste naturellement à son tour les infections qu’il a eu par le passé puis se félicite de la rapidité de cet état des lieux (« That’s the fastest STD reveal I’ve ever had »). Dans sa bouche, ce « coming out » de « porteur.euse d’IST » devient un simple échange d’informations, un rituel préliminaire au sexe entièrement déchargé du poids de l’aveu que sous-tendait la confession honteuse d’Abby.

Un épisode ultérieur de la série apporte bien un arc narratif qui repose sur une dialectique secret/révélation liée à l’identité sexuelle, mais y intègre une réflexion éthique en interrogeant la « volonté de savoir » propre à l’épistémologie du placard. Lorsqu’Abby et Chris entament une relation amoureuse, ce dernier lui interdit formellement de s’enquérir de son *deadname*<sup>1702</sup>. Cette interdiction est formulée, de manière intéressante, dans le même épisode, et qui plus est dans la scène qui précède la découverte du placard mystérieux d’Abby, mettant de fait en regard les secrets des deux protagonistes, un parallèle accentué par l’omniprésence du prénom « Abby » sur les cartons que contient le placard<sup>1703</sup> (voir figures 5 et 6). Malgré la bonne volonté qu’elle met dans les premiers temps à éviter les « indices » qui pourraient la renseigner, la curiosité d’Abby la rattrape : lorsqu’elle trouve dans la salle de bain une boîte de pilules appartenant à Chris, elle ne peut s’empêcher d’y lire son *deadname*<sup>1704</sup>. Les lourdes implications éthiques de cette violation du secret sont immédiatement perceptibles dans la réaction d’Abby, qui déclenche une violente crise de tics associés à son trouble obsessionnel compulsif.



142. Abby découvre le deadname de Chris.

---

<sup>1702</sup> Le *deadname*, parfois traduit par « morinom » en français, renvoie au prénom de naissance d’une personne transgenre. Dans la mesure où celui-ci porte souvent l’indice du genre assigné à la naissance, il est généralement abandonné au profit d’un prénom plus en accord avec l’identité de genre de l’individu. Le *deadname* est bien souvent source de curiosité voire d’obsession : pour les personnes transgenres, sa découverte peut être vécue comme une violence psychologique, au même titre que le mégenrage.

<sup>1703</sup> « 176, 172, 171 », S01E02, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 15 décembre 2019.

<sup>1704</sup> « 15, 14 (pt. 1) », S01E06, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 12 janvier 2020.

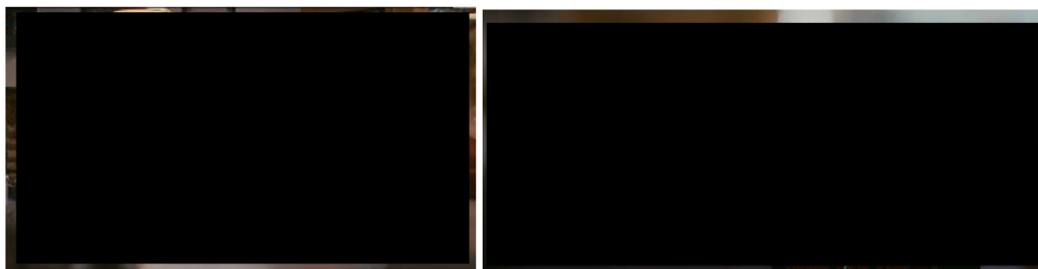
Mais la réflexion éthique ne se manifeste pas uniquement au niveau dramaturgique : elle est également développée, fait rare, dans les choix esthétiques de mise en scène. Ainsi, au moment où Abby découvre le nom figurant sur la boîte de médicaments, l'information est refusée au public par un floutage qui symbolise le tabou que constitue le *deadname*. Le lendemain matin, Chris et Abby partent en quête d'un restaurant où prendre leur petit déjeuner. Le choix de Chris s'arrête sur un *diner* qui, on le devine à la pancarte floutée et à l'inconfort apparent d'Abby, porte son *deadname*. Tous les éléments du décor – du nom sur le menu au logo sur les tasses à café – rappelle à Abby la faute qu'elle a commise et l'information qu'elle ne devrait pas savoir, et dont Chris ignore encore tout. Coincée dans son mensonge, Abby ne peut rien faire d'autre que de subir ces rappels incessants et d'essayer de contenir son malaise.



143. Le lendemain matin, Abby est hantée par sa découverte.

À nouveau, la mise en scène refuse aux spectateur.rice.s tout accès à l'information et interroge notre propre curiosité malsaine. Lorsque la serveuse arrive à leur table, elle lance un : « Hi, welcome to [nom bippé], what can I get you ? », matérialisant le tabou sur le plan sonore. Le floutage et le bipage protègent le « placard » de Chris d'une intrusion supplémentaire, autant qu'ils permettent le retournement de la logique confessionnelle : c'est Abby, plutôt que Chris, qui doit, moralement, avouer, confesser sa faute pour l'expié. Dans la dernière scène de l'épisode, Abby s'apprête enfin à révéler à Chris qu'elle a vu son *deadname* : ce dernier, fantomatique, toujours flouté, flotte menaçant au-dessus de la tête des deux protagonistes, sur une pancarte accrochée au mur du *diner*. Au dernier moment, Abby perd courage et confie un autre de ses propres secrets, récoltant comme toujours une réaction de soutien de la part de Chris. Un léger zoom arrière suivi d'une bascule de point fait alors apparaître à l'écran un fascicule du *diner*, dont le nom est toujours flouté, posé sur une table voisine. Un travelling latéral le fait défiler devant nos yeux dans une ultime provocation avant une coupe finale sur le générique. Ce dernier plan fonctionne comme un *cliffhanger* vers l'épisode suivant, et signale

l'arc narratif autour du secret entourant le *deadname* de Chris comme un second *leitmotiv* récurrent de la série.



144. Abby n'avoue pas à Chris qu'elle a vu son *deadname*.

Dans le dernier épisode de la saison, après qu'Abby lui a enfin avoué qu'elle connaît son *deadname*, Chris rompt avec elle devant une salle de spectacle<sup>1705</sup>. Par vengeance, Abby crie le *deadname* de Chris dans la rue. Il marque un temps d'arrêt, visiblement peiné et sous le choc. La scène dévoile les enjeux de pouvoir et de domination au cœur de la « volonté de savoir » qui ordonne le coming out : celui qui connaît le secret de l'autre peut ensuite s'en servir à dessein pour le blesser, ou le plier à sa volonté. À nouveau, le nom est rendu inaccessible au public par un bipage, un procédé qui réaffirme, dans l'épisode final de la saison, la réflexion éthique portée par la série et son engagement à protéger le secret de Chris, et interroge, de manière métaréflexive, l'obsession de la télévision pour la révélation théâtrale des secrets des protagonistes à des fins dramaturgiques.

## II. Coming out et engouement des publics

Malgré les critiques soulevées par les théoriciens *queer*, force est de constater que les arcs de coming out, qu'ils soient télévisuels ou qu'ils s'exportent sur d'autres plateformes et médias, rencontrent auprès des publics un engouement certain et constant. En 1997 déjà, le coming out d'Ellen dans la série éponyme constitue un moment historique dans l'histoire de la télévision, pendant lequel l'expérience individuelle des spectatrices lesbiennes, tout particulièrement, touche au collectif : Sarah Warn, à l'origine du site de pop culture lesbienne *AfterEllen*, se souvient : « (...) lesbians around the country gathered in bars and living-rooms in the spring of 1997 to watch Ellen DeGeneres's big coming out on *Ellen*<sup>1706</sup> ». Si les pratiques de réception ont aujourd'hui massivement évolué du fait de la démocratisation du *world wide web*, l'affection des publics, et notamment des publics *queer*, pour les intrigues de coming out n'en finit pas.

<sup>1705</sup> « 3, 2, 1 », S01E08, *Work in Progress*, Showtime, première diffusion le 26 janvier 2020.

<sup>1706</sup> WARN, « Introduction », *op. cit.*, p. 1.

## II. 1. Un engouement qui se déploie sur de nombreuses plateformes

Walters, qui défend dans son ouvrage la thèse d'un affaiblissement du trope du coming out, reconnaît néanmoins que celui-ci exerce encore, en 2014, une fascination incomparable sur les populations LGBTQ<sup>1707</sup>. Elle souligne l'omniprésence des références au coming out dans les festivals indépendants, dans les livres, séries, et dans la myriade d'articles marketing (sacs, t-shirts) qui évoquent ce moment :

Just a cursory glance at the gay section of any local megabookstore or at the gay genres on offer at Netflix or the websites of our major organizations shows that they feature coming out front and center. Even our T-shirts proclaim that we are "out and proud," although recent ones play on the closet paradigm by smirking, "Nobody knows I'm a lesbian"<sup>1708</sup>.

Dans le 7<sup>e</sup> art, la popularité de l'arc de coming out semble ne pas se tarir : plusieurs productions *mainstream* récentes s'intéressent de près au processus de coming out de leur personnage principal. C'est le cas par exemple de *Love, Simon* et de *Alex Strangelove*. En 2020, les studios Pixar présentent leur premier héros gay dans un court-métrage intitulé « Out », dans lequel le personnage principal peine à faire son coming out à ses parents. Si les productions Disney restent frileuses sur les représentations LGBTQ, les internautes spéculent volontiers sur l'orientation sexuelle d'Elsa dans *Frozen (La Reine des Neiges, 2013)* et s'agacent que le studio n'affirme pas plus clairement son homosexualité<sup>1709</sup>, jusqu'à faire campagne pour que le personnage fasse son coming out dans le prochain opus<sup>1710</sup>. Même en l'absence de coming out ou d'affirmation d'une quelconque identité *queer*, l'arc narratif du premier film évoque la placardisation puis la révélation et la célébration de ce qui fait la différence de la protagoniste. Après que ses parents ont découvert sa singularité, Elsa est enfermée dans son château, cachée au reste du monde, forcée par ses parents de dissimuler ses pouvoirs en raison du danger qu'ils représentent pour elle-même et pour les autres. Quand, une fois adulte, elle décide finalement d'assumer ses pouvoirs au grand jour, la chanson-titre raconte ses peurs et sa fierté nouvellement trouvée, dans des paroles qui évoquent la rhétorique du coming out :

Don't let them in, don't let them see  
Be the good girl you always have to be  
Conceal, don't feel, don't let them know...  
Well, now they know!  
(...)  
Let it go, let it go  
Can't hold it back anymore

<sup>1707</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 63.

<sup>1708</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1709</sup> HARBET, Xandra, « Is Elsa Gay? Why Frozen 2 Doesn't Address the Topic », *Screenrant* [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2020, consulté le 4 février 2022. URL : <https://screenrant.com/frozen-2-elsa-gay-not-addressed-why/>.

<sup>1710</sup> RESPERS FRANCE, Lisa, « Some people really want Elsa to come out in "Frozen III" », *CNN* [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 4 février 2022. URL : <https://edition.cnn.com/2019/11/15/entertainment/elsa-gay-frozen-trnd/index.html>.

Let it go, let it go  
Turn away and slam the door!  
I don't care what they're going to say

Plus récemment, les spectatrices *queer* du film d'animation *Encanto* (*Encanto, La Fantastique famille Madrigal*, 2021) voient en Luisa, l'aînée de la famille Madrigal, aux allures *butch* et masculine de la famille, une icône lesbienne<sup>1711</sup>. Croulant sous la pression qui pèse sur ses épaules, Luisa livre ses peurs à sa sœur cadette dans une chanson susceptible d'évoquer la dissimulation d'une identité secrète :

Under the surface  
I feel berserk as a tightrope walking in a three-ring circus  
(...)  
If I could shake the crushing weight  
Of expectations would that free some room up for joy  
Or relaxation? Or simple pleasure?

Que ces interprétations aient été voulues par les producteur.rice.s ou qu'elles relèvent de lectures négociées, voire oppositionnelles, de la part d'un public *queer* avide de représentations, qu'elles soient partagées par tou.te.s ou qu'un public hétérosexuel reste majoritairement hermétique à ce que d'aucun.e.s voient comme du *queer-coding* (une analyse visiblement partagée par le public conservateur<sup>1712</sup>) n'a que peu d'importance ici : il s'agit surtout à travers ces deux exemples de montrer l'engouement pérenne des publics *queer* pour le trope du coming out et ce jusque dans les films d'animation.

Le trope rencontre également le succès sur d'autres plateformes : on assiste, dans les années 2010, à une prolifération de récits de coming out sur YouTube<sup>1713</sup>, de la part de créateurs de contenu qui performant le coming out à leur communauté de visionneur.se.s, reviennent sur leur expérience et racontent comment ils ont annoncé leur homosexualité à leur famille, à leurs amis, voire

---

<sup>1711</sup> RUDE, Mey, « Disney's New *Encanto* Trailer Has Lots of This Big, Buff Lesbian Icon », *Out Magazine* [En ligne], mis en ligne le 29 septembre 2021, consulté le 7 février 2022. URL : <https://www.out.com/film/2021/9/29/disneys-new-encanto-trailer-has-lots-big-buff-lesbian-icon>.

<sup>1712</sup> L'analyse est pourtant partagée par certains ultra-conservateurs chrétiens et blogueurs mormons, persuadés que le film est une œuvre de propagande. Voir : « Disney's "Frozen" Will Teach Kids To Be Gay And Is The Work Of The Devil: Kevin Swanson », *The HuffPost* [En ligne], mis en ligne le 3 novembre 2014, consulté le 7 février 2022. URL : [https://www.huffpost.com/entry/frozen-disney-kevin-swanson-gay- n\\_4937192](https://www.huffpost.com/entry/frozen-disney-kevin-swanson-gay- n_4937192) ; « Disney's Frozen and the "gay agenda" », *BBC* [En ligne], mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 7 février 2022. URL : <https://www.bbc.com/news/blogs-echochambers-26759342>.

<sup>1713</sup> J'emprunte le terme de « prolifération » à ALEXANDER, Jonathan et LOSH Elizabeth, « A Youtube's of One's Own? "Coming Out" Videos as Rhetorical Action », dans PULLEN, Christopher et COOPER Margaret (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York : Routledge, 2010, p. 24. À ce sujet voir aussi WUEST, Bryan, « Stories like Mine: Coming Out Videos and Queer Identities on YouTube », dans PULLEN, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Culture*, Londres : Palgrave MacMillan, 2014, pp. 13-33 ; LOVELOCK, Michael, « "Is every YouTuber going to make a coming out video eventually?" : YouTube celebrity video bloggers and lesbian and gay identity », *Celebrity Studies*, vol. 8, n°1, 2017, pp. 87-103.

« vloguent<sup>1714</sup> » l’annonce à leurs proches. Dans un rapport publié en 2015, YouTube note qu’il existe 36 000 vidéos de coming out sur la plateforme, totalisant un nombre total de 300 millions de vues<sup>1715</sup>. Dans un film documentaire réalisé en 2019, Denis Parrot s’empare du sujet en compilant des dizaines de vidéos de coming out publiées sur YouTube depuis la création de la plateforme en 2007, des plus vues aux plus anonymes, des plus heureuses aux plus malheureuses<sup>1716</sup>. Sur TikTok, dernier né des réseaux sociaux plébiscités par les adolescent.e.s, des centaines de créateur.rice.s mettent en scène leur coming out et le publient sous le mot clé « #comingout ». Comme le révèle un article publié sur le média spécialisé *Them*, ces coming out, loin des récits tragiques de rejet familial et d’isolement, offrent souvent un contre-récit heureux, ludique (coming out musicaux ou via des mèmes), voire comique qui laisse deviner une évolution des mentalités à l’échelle de la société<sup>1717</sup>. Sur les forums et les sites spécialisés enfin, l’intérêt des internautes LGBTQ pour les scènes de coming out sériels est marqué : en témoignent l’engouement récent autour du coming out d’Alex Danvers dans la série *Supergirl*<sup>1718</sup>, par exemple, ou encore l’organisation par le site de pop-culture lesbienne d’un tournoi du « meilleur coming out » demandant aux internautes de départager les meilleurs coming out télévisuels et cinématographiques<sup>1719</sup>. Sur Youtube, les internautes (vraisemblablement *queer* eux-mêmes) compilent leurs scènes de coming out préférées et invitent leur public à indiquer les leurs en commentaire, ou se filment en train de visionner les scènes et d’y réagir.

---

<sup>1714</sup> Le terme « vloguer » est adapté de l’anglais « to vlog », contraction de « video blog ». Il désigne le fait d’enregistrer via la vidéo ses activités quotidiennes au moment où elles se produisent. Contrairement à d’autres formats, le « vlog » demande généralement peu de montage, ce qui lui confère un aspect plus authentique, pris sur le vif.

<sup>1715</sup> ALLEN, Samantha, « Coming Out on TikTok is Chaotic, Weird, Hilarious and Heartwarming », *Them* [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2019, consulté le 13 juillet 2021. URL : <https://www.them.us/story/coming-out-on-tiktok>.

<sup>1716</sup> PARROT, Denis, *Coming Out*, 2019.

<sup>1717</sup> ALLEN, « Coming Out on TikTok is Chaotic, Weird, Hilarious and Heartwarming », *art. cit.*

<sup>1718</sup> Au moment de la sortie de l’épisode, le coming out d’Alex est particulièrement salué sur les réseaux sociaux. Il donne lieu à de nombreux articles écrits par des spectatrices lesbiennes expliquant en quoi il est « singulier », « juste », voire même « exceptionnel », pour des raisons souvent contradictoires d’un article à l’autre. Il nous importe moins ici de juger la qualité de l’arc narratif que de jauger les réactions extrêmement positives à une intrigue de coming out qui, dans l’histoire des représentations, ne présente pourtant pas de particularités frappantes. Voir notamment : SILVERMAN, Riley, « A look back at Alex Danvers’ Coming Out on *Supergirl* », *Syfy Wire* [En ligne], mis en ligne le 9 octobre 2017, consulté le 15 juillet 2021. URL : <https://www.syfy.com/syfywire/a-look-back-at-alex-danvers-coming-out-on-supergirl> ; WILSON, Lena, « Alex Danvers, Coming Out & *Supergirl*’s Quiet Revolution », *Screenrant* [En ligne], mis en ligne le 28 novembre 2016, consulté le 15 juillet 2021. URL : <https://screenrant.com/supergirl-alex-lesbian-coming-out-maggie/> ; TOWERS, Andrea, « What one “Supergirl” story arc taught me about coming out », *Mashable* [En ligne], mis en ligne le 26 janvier 2017, consulté le 15 juillet 2021. URL : <https://mashable.com/article/supergirl-alex-danvers-lesbian-coming-out-maggie-sawyer>.

<sup>1719</sup> Natalie, « Autostraddle March Madness – Best Coming Out Final », *Autostraddle* [En ligne], mis en ligne le 16 avril 2019, consulté le 15 juillet 2021. URL : <https://www.autostraddle.com/autostraddle-march-madness-the-national-championship-of-coming-out-stories/>.

Ces pratiques collectives de réception comme de production du coming out, depuis les visionnages dans les bars et dans les cafés jusqu'à la mise en scène et la consommation de coming out sur les réseaux sociaux, interrogent l'acceptation individualiste du geste et montrent la capacité du trope à rassembler une communauté derrière une expérience partagée, fondatrice, centrale à l'identité LGBTQ. Elles révèlent aussi qu'à la télévision comme sur d'autres écrans, l'arc narratif du coming out continue d'exercer un pouvoir de fascination sur les populations LGBTQ. Il en résulte une forme de scission, relevée par Walters, entre publics hétérosexuels et publics *queer* :

So, curiously, many gay media audiences still find themselves watching these iconic tales while heterosexuals— when watching gay lives on TV or in film — are largely presented with a world of already-out gays whose coming out is either in the past or fairly inconsequential<sup>1720</sup>.

Ainsi, et dans la masse des contenus proposés par la télévision à l'ère de la multiplicité des chaînes et des plateformes, les choix de visionnage des spectateur.rice.s orientent sensiblement leur lecture du paysage télévisuel et de l'Amérique qui y est dépeinte : post-placard et post-gay pour les uns, toujours aux prises avec l'intrigue centrale du coming out pour les autres. Comment expliquer l'affection toute particulière des publics LGBTQ pour ces arcs que d'aucuns considèrent comme éculés, problématiques, voire même inutiles dans une Amérique perçue comme post-gay ?

## *II. 2. Les raisons du succès : centralité du coming out dans l'expérience LGBTQ*

D'abord, et comme le soulignent les nombreux articles de fans dédiés au coming out de Alex Danvers, cet engouement repose sur un mécanisme puissant d'identification. On a relevé plus haut la manière dont l'identification des publics fonctionne : l'investissement affectif des publics semble davantage lié aux thèmes traités qu'à un personnage spécifique<sup>1721</sup>. Le coming out, expérience centrale à la vie d'une personne LGBTQ, est une expérience multiforme – selon l'âge, l'aire géographique, la classe, l'appartenance ethnique et le fait d'être racisé.e, ou le genre de celui ou celle qui l'accomplit, il peut être plus ou moins difficile à livrer, plus ou moins bien accueilli voire même compris – ainsi l'expérience individuelle retransmise dans un arc de coming out donné n'invite-t-elle pas une identification littérale de tous les publics *queer*, quelle que soit leur identité. La télévision, par le corpus impressionnant qu'elle donne à voir, rend néanmoins compte de cette diversité d'expériences, de sorte que chaque spectateur.rice est susceptible de retrouver un peu de son expérience dans un ou plusieurs arcs. Malgré les disparités de pratiques et de réception, le coming out tend à l'universel : dans un monde normé par l'hétérosexualité, il représente un rite de passage encore inéluctable pour

---

<sup>1720</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 63.

<sup>1721</sup> ESQUENAZI, « Pouvoir des séries télévisées », art. cit., p. 19.

toute personne LGBTQ, rite où se joue à la fois son acceptation (voire son assimilation) dans le monde hétérosexuel, et son entrée dans la communauté LGBTQ. Il rejoint en ce sens la première acception du terme relevée par Chauncey : si le coming out télévisuel est souvent, dans la diégèse comme en dehors, une révélation à un public hétérosexuel d'une homosexualité isolée, exceptionnelle, il fonde aussi, pour les publics *queer*, une communauté virtuelle, imaginée ou rendue palpable par les multiples interactions qu'offrent les communautés de fans sur les réseaux sociaux.

Ensuite, le coming out constitue un moment charnière d'une existence *queer*, en témoignent les nombreuses occurrences de scènes au miroir évoquées plus haut dans ce chapitre, qui rejouent le stade psychanalytique du miroir lacanien<sup>1722</sup> : le coming out autorise enfin la personne LGBTQ à appréhender son être dans son entièreté, et à développer une subjectivité *queer*. En cela, il constitue une étape fondatrice à l'expression de son agentivité. Par extension, la télévision se fait le miroir des spectateur.rice.s *queer* susceptibles de se reconnaître dans l'un ou plusieurs des nombreux récits de coming out qu'elle met en scène. En retour, on peut voir dans les coming out télévisuels une dimension modélisante : si l'on a insisté déjà sur le caractère pédagogique du coming out sériel à destination des publics diégétiques et extra-diégétiques hétérosexuels, la télévision offre aussi à ses spectateur.rice.s LGBTQ un mode d'emploi, une marche à suivre pour annoncer leur homosexualité ou leur transidentité à leur famille, à leurs ami.e.s. Elle invite ainsi, par un processus d'imitation qui repose sur l'identification, les publics à faire à leur tour leur coming out. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'hypothèse d'Amy Villarejo qui s'interroge : « Is it possible that TV made coming out the act of queer life (...), rather than the other way around<sup>1723</sup>? »

Enfin, l'affection des publics pour les intrigues de coming out peut être expliquée par l'aspect cathartique du trope, en réponse à des décennies d'invisibilité puis d'une appréhension de l'homosexualité comme une déviance, une maladie, un problème sociétal. À l'échelle de l'histoire des représentations, les scènes et intrigues de coming out représentent alors un contrepoint heureux aux récits tragiques ou stigmatisants de l'homosexualité telle qu'elle est mise en scène dans les années 1950 et 1960 : en redonnant leur agentivité aux personnages LGBTQ, ces intrigues les placent non plus en victimes de leur homosexualité, mais en héros dont on salue volontiers le courage. Parce que le coming out se solde le plus souvent par l'acceptation sans équivoque des proches et une réaffirmation de l'amour porté à la personne LGBTQ, il met fin aux années de honte et constitue au contraire un enjeu de fierté – comme le formule Walters : « gay pride inverts gay shame much as coming out

---

<sup>1722</sup> LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue française de psychanalyse*, octobre 1949, pp. 449-455. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5444473>.

<sup>1723</sup> VILLAREJO, « Ethereal Queer, Notes on Method », *chap. cit.*, p. 56.

undoes the closet<sup>1724</sup> ». Après des décennies d'invisibilisation ou de réduction des personnes *queer* à des destins funestes, on pourrait lire dans la répétition quasi frénétique et obsessionnelle des coming out sériels un geste thérapeutique par lequel soigner le traumatisme et entériner un nouveau standard de visibilité et de représentation.

À l'échelle individuelle, le coming out constituerait, pour celui qui le performe, un moment d'inversion du stigmate : dans l'épisode « Mac Finds His Pride<sup>1725</sup> » de la sitcom *It's Always Sunny in Philadelphia* (FX 2005-2012, FXX 2013-), Mac (Rob McElhenney) avoue à ses amis ne pas se sentir capable de ressentir une quelconque fierté à l'égard de son homosexualité tant qu'il n'aura pas fait son coming out à son père, un homme dur, absent, et dont les injonctions à une masculinité traditionnelle hétérosexuelle et toxique ont condamné Mac à une vie de honte. C'est dans la mise en scène d'une chorégraphie contemporaine émouvante (un choix esthétique et générique surprenant pour la sitcom) que Mac choisit de raconter son homosexualité à son père. Alors que celui-ci quitte la pièce au milieu de la performance, signifiant sa désapprobation, Mac s'écroule, mais est bientôt relevé par la danseuse qui l'invite à continuer malgré tout. Leur chorégraphie s'achève sur une étreinte, la danseuse répétant inlassablement à un Mac prostré : « It's okay. It's okay. It's okay », lui offrant l'absolution que lui refuse son père. Si ce coming out dansé ne parvient pas à surmonter l'homophobie du père, il permet en revanche à Mac, conformément au titre de l'épisode, de « trouver sa fierté » : la chorégraphie le montre affrontant la tempête de ses émotions et en ressortant victorieux, du côté de la lumière, dans les bras de la danseuse vêtue tout de blanc. Si le coming out dansé de Mac est une libération cathartique de la douleur de se sentir différent, certaines scènes de coming out tout aussi spectaculaires constituent au contraire de véritables célébrations de l'identité LGBTQ et de la joie d'appartenir à cette communauté. Dans *Crazy Ex-Girlfriend*, Darryl Whitefeather convoque tous ses employés dans une salle de conférence pour leur faire un coming out en fanfare et en chanson, accompagné d'un son et lumière digne des plus grandes marches des fiertés<sup>1726</sup> (la chanson sera de fait reprise et chantée sur l'un des chars de la marche des fiertés de Los Angeles par Pete Gardner, qui interprète Darryl Whitefeather, et par d'autres membres du casting<sup>1727</sup>). Plusieurs scènes de coming out ont par ailleurs lieu justement pendant des Gay Pride : on a évoqué dans le chapitre précédent le coming out de Lito à la Gay Pride de Sao Paolo dans *Sense8*, mais on peut également mentionner le deuxième épisode de *When We Rise*, dans lequel Ken Jones assume pour la première fois son

---

<sup>1724</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 64.

<sup>1725</sup> « Mac Finds His Pride », S13E10, *It's Always Sunny in Philadelphia*, FXX, première diffusion le 7 novembre 2018.

<sup>1726</sup> « Josh is Going to Hawaii! », S01E14, *Crazy Ex-Girlfriend*, The CW, première diffusion le 7 mars 2016.

<sup>1727</sup> « L.A. Pride Parade featuring the stars of Crazy Ex-Girlfriend! », *amBi.org* [En ligne], consulté le 14 février 2022. URL : <https://www.ambi.org/events/rock-the-la-pride-parade-with-ambi>.

homosexualité lors d'une manifestation organisée pour le *Gay Freedom Day*<sup>1728</sup>, ancêtre de la Gay Pride de San Francisco<sup>1729</sup>. Dans un récent documentaire revenant sur l'histoire du mouvement LGBTQ aux États-Unis, Susan Stryker, une professeure, cinéaste et théoricienne en étude de genre, recommande : « Let's hold off on pride until we've actually achieved justice<sup>1730</sup> ». Pourtant, lorsque les premières Gay Pride naissent aux États-Unis au début des années 1970, on est bien loin d'avoir atteint la justice sociale et l'égalité pour les populations LGBTQ. L'affirmation enthousiaste et invétérée d'une identité et d'une fierté LGBTQ est alors, plus encore qu'aujourd'hui, un acte subversif et politique : dans l'imaginaire collectif *queer*, et conformément à un des slogans phares du mouvement : « the first pride was a riot ». De la même manière, il me semble que, *a contrario* des observations émises par Stryker, les scènes de coming out télévisuelles ancrées dans des marches des fiertés rappellent à la fois la force politique de l'acte du coming out et son pouvoir transformateur de retournement du stigmaté.

Le succès des coming out sériels (et médiatiques) auprès des publics LGBTQ semble infirmer, à nouveau, la thèse d'une Amérique post-placard : selon toute vraisemblance, cet engouement trahit au contraire la persistance de la honte dans les vécus LGBTQ. C'est en partie dans les récits de coming out auxquels elles peuvent s'identifier que les personnes LGBTQ parviennent à surmonter cette honte grâce à un sentiment politique d'appartenance collective, qui leur assure d'une part qu'elles ne sont pas seules, et affirme d'autre part, coming out après coming out, la légitimité de leurs identités et de leurs désirs. La seule nécessité de la répétition démontre bien que cette affirmation ne relève pas encore, ou toujours pas, de l'évidence.

*II. 3. Quelles alternatives au coming out sur le petit écran ? Explorations de deux autres tropes majeurs : queerbaiting et bury your gays.*

Face au coming out conjurateur, thérapeutique, on retrouve sur les petits écrans deux tropes majeurs dans les représentations contemporaines de l'homosexualité et de la transidentité à la télévision, respectivement intitulés *Bury Your Gays* et *queerbaiting*. Une étude comparative de ces trois tropes majeurs (coming out, *bury your gays* et *queerbaiting*) explique aisément l'engouement des spectateur.rice.s pour le coming out, le seul qui ne menace pas (ou plus, nous allons y revenir) directement la visibilité LGBTQ à la télévision américaine.

---

<sup>1728</sup> « Part II », S01E02, *When We Rise*, ABC, première diffusion le 27 février 2017.

<sup>1729</sup> Le *Gay Freedom Day* se tient tous les ans en juin de 1973 à 1981. En 1981, il devient *International Lesbian & Gay Freedom Day Parade*, puis, en 1995, *San Francisco Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender Pride Celebration*. Ces évolutions sémantiques traduisent la prise en compte croissante d'un plus large éventail de minorités sexuelles dans les luttes LGBTQ, et rappellent le lien historique entre la célébration d'une fierté LGBTQ et un militantisme revendicatif.

<sup>1730</sup> « 1950s: People Had Parties », S01E01, *Pride*, FX, première diffusion le 14 mai 2021.

Le terme de *queerbaiting*, emprunté à l'anglais « *to bait* », littéralement « appâter », renvoie à une pratique promotionnelle qui consiste à suggérer une potentielle attirance homoérotique entre deux personnages sans jamais la confirmer ni la consacrer dans le texte<sup>1731</sup>. Pour Mélanie Bourdaa, cette stratégie narrative est directement héritée de la censure hollywoodienne du temps du code Hays, pourtant aboli depuis les années 1960. Elle s'inscrit dans la continuité de codes de représentation qui confinent l'homosexualité au sous-texte et contribuent à maintenir l'hétéronormativité des programmes<sup>1732</sup>. Si Bourdaa relève des exemples dans des séries dramatiques classiques comme par exemple *Rizzoli & Isles* (TNT, 2010-2016), *The 100* (The CW, 2014-2020) ou *Riverdale*, la pratique semble être particulièrement répandue dans les *supernatural dramas*, du fait d'une assimilation fréquente, et déjà soulignée plus haut, entre le *queer* et le monstrueux, ou du moins le *queer* et l'alien, terme dont l'anglais a gardé la connotation d'étrangeté, de l'Autre induite par l'étymologie latine *alienus* (« qui appartient à un autre »). On trouve ainsi des occurrences frappantes de *queerbaiting* dans *Teen Wolf* (MTV, 2011-2017) ou *Supernatural* (The WB, 2005-2006, The CW, 2006-2020) par exemple, séries ayant toutes deux défrayé la chronique par la colère qu'elles ont suscitée chez leurs fans. Le *queerbaiting* provoque l'ire des fans pour la même raison qu'il les séduit : dans un paysage télévisuel qui manque encore cruellement de représentations LGBTQ, le sous-texte homoérotique suffit à maintenir l'attention des spectateur.rice.s. L'intrigue amoureuse classique du « will they / won't they ? », qui voit la concrétisation d'attirances et de désirs sans cesse contrariés dans la diégèse se double alors d'un « will they / won't they come out as queer? ». En retardant la confirmation de l'homosexualité des personnages, le *queerbaiting* entretient la sérialisation et garantit la pérennité du programme. La concrétisation des désirs amoureux (ou de l'identité *queer*) menace la série d'extinction : on craint l'« effet *Moonlighting* », phénomène de désintéressement des publics ayant causé l'annulation de la série *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) après que ses deux personnages principaux ont enfin consommé leur union<sup>1733</sup>. Le *queerbaiting* permet du reste de maintenir l'attention des publics tout en conservant son public hétérosexuel – une relation ouvertement homosexuelle risquant de mettre en déroute les spectateur.rice.s plus conservateur.rice.s<sup>1734</sup>. Ainsi le *queerbaiting* peut-il apparaître comme l'inverse du trope du coming out : là où l'un suggère mais ne nomme jamais l'homosexualité, la confinant à une présence fantomatique, l'autre la rend visible et

<sup>1731</sup> BRENNAN, « Queerbaiting: the “playful” possibilities of homoeroticism », *art. cit.*, p. 189.

<sup>1732</sup> BOURDAA, Mélanie, « “#Clexa love is not a fight” : queerbaiting, pratiques toxiques et activisme dans la communauté des fans de #Clexa », *tic&société* [En ligne], vol. 15, n°1, 2021, 1er semestre 2021, mis en ligne le 20 mai 2021, consulté le 10 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ticetsociete/6134>.

<sup>1733</sup> WELLS-LASSAGNE, Shannon, « Will they, won't they? Dream sequences and virtual consummation in the series *Moonlighting* », *Miranda* [En ligne], vol. 20, 2020, p. 5, mis en ligne le 24 mars 2020, consulté le 10 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/24852>.

<sup>1734</sup> FATHALLAH, Judith, « Moriarty's Ghosts, or the queer disruption of the BBC's *Sherlock* », *Television and New Media*, vol. 16, n°5, 2015, p. 491.

palpable en la verbalisant clairement dans le discours. Si le coming out est l'inverse du *queerbaiting*, il ne s'abstrait pas pour autant de la logique hétéronormative qui préside, semble-t-il, à toutes les représentations LGBTQ à l'écran : parce qu'il circonscrit les identités des uns et des autres, il renforce inversement la présomption d'hétérosexualité en postulant que tout personnage qui ne s'est pas déclaré comme *queer* est nécessairement hétérosexuel. Pour autant, la pratique du *queerbaiting* et les connotations négatives qui lui sont généralement associées<sup>1735</sup> expliquent en retour l'intérêt et la réaction majoritairement positive des publics LGBTQ pour les intrigues de coming out : là où l'on reproche aux producteur.rice.s qui pratiquent le *queerbaiting* de se servir des fans voire de s'en moquer<sup>1736</sup>, les séries qui offrent une intrigue de coming out aux fans confirment et félicitent leur bonne lecture de la *queerness* d'un personnage jusque-là encodée dans le texte.

Dans la thèse de doctorat qu'elle consacre aux pratiques de résistances des fans sur les réseaux sociaux<sup>1737</sup>, Morgane Brucelle évoque la contre-offensive des fans face aux pratiques de *queerbaiting* mais aussi face au schéma narratif désigné par le vocable *Bury Your Gays*, qui veut qu'un nombre disproportionné de personnages LGBTQ soient tués et disparaissent de la diégèse peu de temps après la révélation de leur homosexualité. Ce trope fait l'objet de critiques virulentes chez les fans<sup>1738</sup> mais également dans la presse spécialisée : le magazine web lesbien *Autostraddle* consacre ainsi plusieurs articles à des tentatives de recensement du nombre de décès de femmes lesbiennes ou bisexuelles à la télévision depuis 1976<sup>1739</sup>. Selon Brucelle, la propension des scénaristes à sacrifier leurs personnages *queer* crée de réelles angoisses chez les fans, qui expriment volontiers leurs inquiétudes sur les forums

---

<sup>1735</sup> BRENNAN, « Queerbating », *art. cit.*, p. 189.

<sup>1736</sup> FATHALLAH, « Moriarty's Ghost », *art. cit.*, p. 491.

<sup>1737</sup> BRUCELLE, Morgane, *Fan culture : résistance et mémétique sur les médias sociaux*, thèse de doctorat dirigée par Claude Chastagner, Université Montpellier III – Paul Valéry, 2018.

<sup>1738</sup> BRUCELLE, *Fan culture, op. cit.*, p. 85 ; pour une appréhension par les fans voir aussi la page dédiée au phénomène sur le wiki collaboratif *TVTropes* : « Bury Your Gays », *TVTropes* [En ligne], consulté le 11 mai 2020. URL : <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>.

<sup>1739</sup> Riese, « All 215 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, and How They Died », *Autostraddle* [En ligne], mis en ligne le 11 mars 2016, consulté le 5 janvier 2021. URL : <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. L'article est régulièrement mis à jour à mesure que le décompte augmente. Dans la thèse de Morgane Brucelle soutenue en novembre 2018, il dénombrait 153 mortes ; HOGAN, Heather, « Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV », *Autostraddle* [En ligne], mis en ligne le 25 mars 2016, consulté le 5 janvier 2021. URL : <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>.

dédiés aux *fandoms*<sup>1740</sup> d'une série ou d'un *ship*<sup>1741</sup> et évoquent un « syndrome de stress post-traumatique dû à la télévision<sup>1742</sup> » (*Television Post-Traumatic Stress Disorder* »). Pour Brucelle<sup>1743</sup> :

Si l'on faisait l'expérience de choisir un personnage *queer* au hasard et de lire l'intégralité des pages qui lui sont consacrées sur l'un de ces forums, il est très certain que l'on serait confronté à l'expression de cette inquiétude. Presque inmanquablement, il arrivera qu'un fan ravive les angoisses sur cette question du destin de leur favori et qu'un débat s'ensuive concernant le trope.

Les inquiétudes des fans sont fondées : si les recensements effectués par *Autostraddle* manquent de contextualisation, ils mettent néanmoins en lumière la prévalence du trope à la télévision américaine. L'injustice et la colère ressenties par les fans face au phénomène *bury your gays*, et dont Eric Maigret estime qu'elles sont liées à une diffusion des idées féministes et *queer* dans les plus jeunes générations<sup>1744</sup>, les poussent à l'action. On trouve des prémices de la révolte causée par la mort d'un personnage lesbien chez les fans de *Buffy*, après que Tara, la petite-amie de Willow, est tuée par balle dans l'épisode « Seeing Red » (S06E19) diffusé en 2002<sup>1745</sup> : la colère causée par cette mort subite pousse les fans à s'organiser pour dénoncer ce qu'ils et elles perçoivent comme un traitement injuste mais également un cliché de la représentation<sup>1746</sup>. Un groupe de fans publie notamment un essai intitulé « The Death of Tara, the Fall of Willow, and the Dead/Evil Lesbian Cliché FAQ<sup>1747</sup> », forçant le *showrunner*, Joss Whedon, à expliquer ses choix sur le forum dédié aux fans de la série, *The Bronze* :

I killed Tara. Some of you may have been hurt by that. It is very unlikely it was more painful to you than it was to me. (...) And I knew some people would be angry with me for destroying the only gay couple on the show; but the idea that I COULDN'T kill Tara because she was gay is as offensive to me as the idea that I DID kill her because she was gay<sup>1748</sup>.

Dans la saison 3 de *The 100* (CW, 2014-2020), diffusée en 2016, Lexa (Alycia Debnam-Carey) est tuée peu de temps après avoir enfin concrétisé sa relation avec Clarke<sup>1749</sup> (Eliza Taylor-Cotter). La mort de Lexa provoque à nouveau l'ire des fans qui lancent une campagne visant à attirer l'attention sur la

---

<sup>1740</sup> Le terme « fandom », contraction de *fan* et *domain* renvoie à la communauté de fans d'un objet culturel donné.

<sup>1741</sup> Le « ship », diminutif de « relationship », est un terme désignant une relation amoureuse avérée ou fantasmée entre deux personnes ou personnages de fictions.

<sup>1742</sup> BRUCELLE, *Fan culture*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1743</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1744</sup> MAIGRET, Eric, « Conclusion », dans BOURDAA, Mélanie, ALESSANDRIN Arnaud (dir.), *Fan & Gender Studies : la rencontre*, Paris : Téraèdre, 2017, pp. 169-180. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528492/>, consulté le 11 mai 2020.

<sup>1745</sup> « Seeing Red », S06E19, *Buffy the Vampire Slayer*, UPN, première diffusion le 7 mai 2002.

<sup>1746</sup> LEVINE, Elana, PARKS, Lisa (dir.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Durham : Duke University Press, 2007, p. 10.

<sup>1747</sup> ANDERSON, Kristen, Julia, « Seeing Green: Willow and Tara Forever », in STULLER, Jennifer K. (dir.), *Fan Phenomena: Buffy the Vampire Slayer*, Chicago : Intellect Books, The University of Chicago Press, 2013, p. 107.

<sup>1748</sup> Reproduit dans TABRON, Judith L., « Girl on Girl Politics: Willow/Tara and New Approaches to Media Fandom », in *Slayage: The Online Journal of Buffy Studies*, vol. 4, n°1-2, 2004.

<sup>1749</sup> « Thirteen », S03E07, *The 100*, The CW, première diffusion le 3 mars 2016.

représentation des personnages *queer* à la télévision, en collaboration avec le *Trevor Project*<sup>1750</sup>. En 2016, suite à la débâcle provoquée par la mort de Lexa dans *The 100*, et sous les critiques pressantes des communautés de fans en ligne, trois productrices canadiennes, Noelle Carbone, Sonia Hosko et Michelle Mama s'associent pour rédiger une charte intitulée « The Lexa Pledge » visant à garantir un traitement juste des personnages LGBTQ à la télévision<sup>1751</sup>. En signant la charte, les producteur.ice.s, scénaristes et *showrunners* prennent acte des dommages psychologiques potentiellement causés par l'utilisation de certains schémas narratifs problématiques et s'engagent notamment à ne recourir ni au trope *bury your gays*, ni à des stratégies promotionnelles de *queerbaiting*<sup>1752</sup>. La saison suivante 2016-2017 marque néanmoins une recrudescence de l'utilisation du trope selon un décompte effectué par GLAAD<sup>1753</sup>. Si la charte ne remporte pas auprès des scénaristes et producteur.ice.s un franc succès (on dénombre 15 signataires en avril 2016<sup>1754</sup>), les résistances, discussions et débats qui entourent son élaboration permettent néanmoins de mettre au jour l'aspect systématique du trope, et contribuent à faire prendre conscience aux instances de production de l'enjeu éthique de leurs choix scénaristiques<sup>1755</sup>. Il apparaît clairement que les producteur.ice.s et scénaristes ne peuvent plus ignorer les conséquences délétères du trope : Morgane Brucelle évoque les dialogues entre fans mécontent.e.s et producteur.ice.s de *The 100*, de *Supergirl*<sup>1756</sup> ou au contraire, les subversions ludiques du trope qu'opèrent les scénaristes de la série canado-américaine *Wynona Earp*<sup>1757</sup> (Syfy, 2016-2021). On pourrait ajouter à ces manifestations d'une conscience collective du trope une réflexion métaréflexive développée dans un épisode de *Sense8* : lorsque Lito, acteur de telenovela, fait

---

<sup>1750</sup> ALEXANDER, Julia, « The 100 fans organize LGBTQ fundraiser in defiance of controversial episode », *Polygon* [En ligne], mis en ligne le 8 mars 2016, consulté le 11 mai 2020. URL : <https://www.polygon.com/2016/3/8/11179844/the-100-cw-lexa-trevor-project>. Voir aussi BRIDGES, Elizabeth, « A genealogy of queerbaiting: legal codes, production codes, “bury your gay” and “The 100 mess” », *The Journal of Fandom Studies*, vol. 6, n°2, 1er juin 2018, pp. 115-132 ; CAMERON, « Toxic regulation : From TV's code of practices to “#Bury Your Gays” », *art. cit.*

<sup>1751</sup> BRUCELLE, *Fan culture, op. cit.*, p. 139.

<sup>1752</sup> *Ibid.*

<sup>1753</sup> « Where We Are on TV, -'16 -'17: GLAAD's annual report on LGBTQ inclusion », *art. cit.* Il semble que le trope *bury your gays* touche en plus grande partie les personnages de femmes lesbiennes, de sorte qu'on le connaît aussi sous le nom de « syndrome de la lesbienne morte » (« dead lesbian syndrome »). Voir par exemple : « TV Characters' Rising Death Toll Reveals Troubling Pattern », *NPR*, mis en ligne le 5 juin 2016, consulté le 11 mai 2020. URL : <https://www.npr.org/2016/06/05/480820170/tv-characters-rising-death-toll-reveals-troubling-pattern>.

<sup>1754</sup> BRUCELLE, *Fan culture, op. cit.*, p. 139.

<sup>1755</sup> STANHOPE, Kate, « Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners », *Hollywood Reporter* [En ligne], mis en ligne le 11 juin 2016, consulté le 6 janvier 2021. URL : <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/bury-your-gays-atx-festival-901800/>.

<sup>1756</sup> BRUCELLE, *Fan culture, op. cit.*, p. 238.

<sup>1757</sup> *Ibid.*, p. 237.

enfin son coming out public, il ne se voit plus offrir que des rôles d'hommes gays qui meurent du SIDA ou d'overdose<sup>1758</sup>.

Les origines et causes de la propagation du trope *bury your gays* sont aisément identifiables pour peu qu'on réinscrive ce dernier dans le contexte général de la représentation LGBTQ à la télévision : dans les années 1970, les codes moraux et légaux limitent sévèrement les représentations ; l'impossibilité de donner une fin heureuse à un personnage LGBTQ est la condition *sine qua non* à la visibilité homosexuelle. Dans les années 1980, avec l'émergence du SIDA, le trope s'impose comme un moyen réaliste de traiter la crise sanitaire qui frappe le pays : nombre de productions cinématographiques et télévisuelles représentant des personnages gays condamnent alors nécessairement à mort leur protagoniste. Dans les années 1990, pendant lesquelles l'évocation et la représentation de l'homosexualité est encore taboue, le trope *bury your gays* permet aux chaînes d'éviter de représenter à l'écran une romance ou un désir non-hétérosexuel en tuant l'un des deux partenaires avant que leur amour ait pu être consommé. À partir des années 2000, alors que des représentations plus directes de l'homosexualité apparaissent sur les chaînes câblées puis sur les grands *networks*, il faut chercher ailleurs les causes. Les producteurs (car le phénomène ne semble pas se produire avec des *showrunneuses*) opposent le fort potentiel dramaturgique du trope : l'assassinat ou la disparition soudaine du personnage LGBTQ n'est envisagé que comme un coup de théâtre permettant de propulser le récit vers l'avant : c'est du moins la justification apportée par Joss Whedon ou plus récemment par Jason Rothenberg, le *showrunner* de *The 100*<sup>1759</sup>, qui réfute notoirement toute association avec le trope *bury your gays* : « I don't even want to talk about the trope that's out there about LGBT characters: that is not something that factored into the decision<sup>1760</sup> ».

Là où Rothenberg défend une décision créative, les commentateur.rice.s les plus sévères voient plutôt dans le recours au trope *bury your gays* un manque flagrant d'imagination lié à la démographie des instances de production des séries télévisées. Dans un article publié sur la plateforme du *Global Critical Media Literacy Project*, qui vise à sensibiliser les publics à la manière dont les médias reproduisent des idéologies et des structures de pouvoir, Eleni Tzikas relève que le *showrunner*, le réalisateur, le scénariste et quatre des six producteurs exécutifs de l'épisode « Thirteen » de *The 100* dans lequel Lexa est tuée sont des hommes hétérosexuels. Elle inscrit par ailleurs l'épisode dans le contexte de production de la chaîne, elle aussi présidée par un homme hétérosexuel. Elle vise à démontrer par ce relevé l'hégémonie culturelle hétérosexuelle qui préside à l'écriture et à la mise en

---

<sup>1758</sup> « Fear Never Fixed Anything », S02E05, *Sense8*, Netflix, première diffusion le 5 mai 2017.

<sup>1759</sup> BRUCELLE, *Fan culture*, op. cit., p. 234

<sup>1760</sup> HOLBROOK, Damian, « *The 100's Showrunner Explains Why [Spoiler] Had to Die* », *TVInsider* [En ligne], mis en ligne le 3 mars 2016, cité dans BRUCELLE, *Fan culture*, op. cit., p. 93. URL : <http://www.tvinsider.com/article/77170/the-100-jason-rothenberg-explains-big-death/>.

scène de la mort de Lexa<sup>1761</sup>. Si l'identité de genre et l'orientation sexuelle des créateurs de la série peuvent à première vue sembler être des informations anecdotiques, elles témoignent néanmoins d'une méconnaissance de l'expérience *queer* qui explique peut-être une incapacité à écrire des récits *queer* dans la durée. Dans un article pour *The Daily Beast*, la journaliste Teo Bugbee avance :

(...) when presented as a glut, [these deaths] seem to reveal an earnest attempt at representation thwarted **by mostly straight writers' genuine confusion at the task of telling queer stories once queerness has been established**. Queer characters don't just get killed because it's convenient to further the plot; queer characters get killed because writers run out of plot<sup>1762</sup>.

En ce sens, le trope *bury your gays* apparaîtrait comme la seule suite logique de l'intrigue du coming out. Tous deux procéderaient d'une incapacité à produire des récits qui s'écarteraient du seul arc alloué aux personnages LGBTQ : celui de la découverte et de la révélation d'une identité *queer*. En 2009, dans leur introduction de *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, Glyn Davis et Gary Needham notaient déjà :

The revelation of a character's homosexuality [often] quickly leads to narrative redundancy after said disclosure. Most of the gay and lesbian characters ... have little to do after they come out, and more often than not they eventually get written out<sup>1763</sup>.

Dans une version édulcorée du trope *bury your gays*, que l'on pourrait surnommer « *send your gays away* », le personnage *queer* ne meurt pas littéralement, mais disparaît de la diégèse peu de temps après la révélation de son homosexualité. La pratique qui consiste à convoquer un personnage dans le seul but de le faire sortir du placard, pour ne plus jamais le faire apparaître à l'écran ensuite, est bien entendue fréquente dans les séries des années 1980 et 1990 où les personnages faisant leur coming out sont le plus souvent des acteurs invités le temps d'un ou deux épisodes seulement. L'annulation de la série *Ellen*, à la fin des années 1990, semble confirmer les observations formulées par Davis and Needham : puisqu'elle est le personnage principal de la série, les scénaristes ne peuvent évidemment pas la faire disparaître de la sitcom, qui est donc tout simplement arrêtée : c'est cette dialectique que suggère le titre de l'article de Peterson, « *Ellen: Coming Out And Disappearing*<sup>1764</sup> », publié en 2005. Le procédé se raréfie néanmoins à cette époque, à quelques exceptions près. Dans la série *One Tree Hill*, la famille d'Anna, personnage introduit en saison 2<sup>1765</sup> (2004), s'installe à Tree Hill pour fuir les rumeurs d'homosexualité qui couraient sur la jeune fille dans son ancienne école<sup>1766</sup>. Les rumeurs

---

<sup>1761</sup> TZIKAS, Eleni, « "Bury Your Gays" Trope: How the Media Kill Off LGBTQ Characters », *The Global Critical Media Literacy Project* [En ligne], mis en ligne le 2 octobre 2018, consulté le 11 mai 2020. URL : <http://gcml.org/representation-of-lgbtq-characters-through-the-bury-your-gays-trope/>.

<sup>1762</sup> Je souligne. BUGBEE, Teo, « *True Detective's Big Gay Problem* », *Daily Beast* [En ligne], mis en ligne le 4 août 2015, consulté le 11 mai 2020. URL : <https://www.thedailybeast.com/true-detectives-big-gay-problem>.

<sup>1763</sup> DAVIS et NEEDHAM, *Queer TV*, op. cit., p. 7.

<sup>1764</sup> PETERSON, « *Ellen: Coming Out And Disappearing* », art. cit.

<sup>1765</sup> « I Will Dare », S02E05, *One Tree Hill*, The WB, première diffusion le 19 octobre 2004.

<sup>1766</sup> « Don't Take Me for Granted », S02E10, *One Tree Hill*, The WB, première diffusion le 30 novembre 2004.

reprennent néanmoins rapidement au sein du lycée de Tree Hill et rattrapent la jeune fille, qui essaye dans un premier temps de les démentir, avant d'admettre qu'elles étaient fondées et de se confier à ses proches ami.e.s sur sa bisexualité<sup>1767</sup>. L'arc narratif amorcé par l'arrivée d'Anna à Tree Hill se clôt, dans l'épisode 18 de la deuxième saison, sur son coming out à ses parents<sup>1768</sup>. Si ceux-ci acceptent la nouvelle, le coming out d'Anna entraîne tout de même sa disparition complète de la série, puisque la jeune fille quitte Tree Hill à la fin de l'épisode pour retourner dans son ancien pensionnat. La mobilisation du personnage d'Anna pour la seule durée de cet arc de coming out permet alors à la série d'adopter un discours progressiste et pédagogique sur l'homosexualité sans pour autant se risquer à représenter une quelconque relation homosexuelle à l'écran. Parallèlement néanmoins, les *teen drama* développent dès la deuxième moitié des années 2000 des arcs narratifs qui dépassent le coming out – bien que cette étape reste un passage obligé. Les personnages de Calvin, Eric, Kurt, Teddy, Emily ou Amy<sup>1769</sup>, pour n'en citer que quelques-uns, sont tous vus dans des relations homosexuelles une fois leur coming out effectué. Dans les sitcoms, qui proposent dès la fin des années 2000 quelques personnages principaux post-placard (*Modern Family*, *The New Normal*), on combine de plus en plus fréquemment des intrigues de coming out classiques et des avenir amoureux heureux. *Grace and Frankie* montre régulièrement les élans d'affection entre Sol et Robert ; *One Day at a Time* développe en saison 2 une première relation amoureuse *queer* pour Elena après son coming out dans la saison précédente : en mettant en scène les premiers émois d'Elena et de Syd (Sheridan Pierce), camarade non-binaire, la sitcom poursuit les efforts de pédagogie et de visibilisation des identités *queer* développés durant la première saison. La sitcom *Master of None*, enfin, après avoir raconté le coming out de Denise, personnage secondaire de la série, durant la première saison, consacre l'intégralité de sa troisième saison aux amours de la jeune femme, à son mariage avec une autre femme et à leur désir d'avoir un enfant ensemble<sup>1770</sup>. Il convient néanmoins, au vu de la très grande diversité du paysage télévisuel américain (chaînes, publics cibles, genres), de se garder d'une lecture trop linéaire, : on retrouve encore aujourd'hui des manifestations contemporaines du trope *bury/send your gays away* après un coming out (dans *Riverdale*, Moose est envoyé vivre chez sa tante et disparaît de la série pour un temps<sup>1771</sup>) ou de *queerbaiting* (on a déjà évoqué plus haut la manière dont *Supergirl* jouait sur une ambiguïté érotique entre Kara et Lena Luthor, au grand mécontentement des fans). Ces exemples montrent à la fois la diversité des pratiques et des choix scénaristiques au sein du

---

<sup>1767</sup> « The Heart Brings You Back », S02E11, « Unopened Letter to the World », S02E15, « Something I Can Never Have », S02E17, *One Tree Hill*, The WB, première diffusion respectivement le 25 janvier, 22 février, et 19 avril 2005.

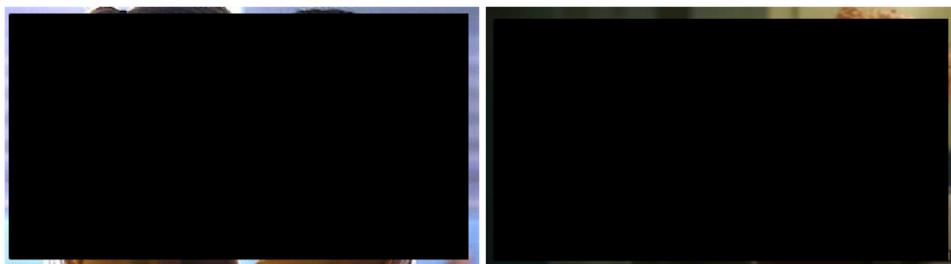
<sup>1768</sup> « The Lonesome Road », S02E18, *One Tree Hill*, The WB, première diffusion le 26 avril 2005.

<sup>1769</sup> Respectivement *90210* (2010), *Gossip Girl* (2008), *Greek* (2007), *Glee* (2009), *Pretty Little Liars* (2010) et *Faking It* (2014)

<sup>1770</sup> *Master of None Presents: Moments in Love*, Netflix, première diffusion le 23 mai 2021.

<sup>1771</sup> « Chapter Forty-Seven: Bizarrodale », S03E12, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 6 février 2019.

paysage télévisuel, mais aussi les paradoxes qui opèrent au sein d'une seule et même série : si *Riverdale* fait disparaître Moose après son coming out, *Riverdale* développe de nombreuses nouvelles intrigues, notamment amoureuses, pour Cheryl, qui avait fait son coming out dans la saison précédente. La série recourt par ailleurs régulièrement au *queerbaiting* dans les séquences promotionnelles diffusées quelques jours avant la diffusion d'un épisode : une scène du pilote mettant en scène un baiser entre Betty (Lili Reinhart) et Veronica (Camila Mendes), deux des personnages principaux de la série, avait par exemple été posté sur les réseaux avant la diffusion du pilote, attirant la curiosité des communautés de fans *queer*. La scène s'avéra en réalité n'être qu'un bref coup d'éclat dédié à démarquer Veronica et Betty des autres candidates lors d'une audition pour devenir pom-pom girls<sup>1772</sup>. La série réitère durant la troisième saison : la bande annonce<sup>1773</sup> de l'épisode « The Great Escape<sup>1774</sup> » montre ainsi un baiser brûlant entre Joaquin (Rob Raco) et Archie (KJ Apa), présumé hétérosexuel. Dans l'épisode, le baiser est en réalité furtif, et non-consensuel, il est précédé du reste d'une scène de sexe hétérosexuel entre Archie et sa petite amie, Veronica. Dans une même série se côtoient alors arcs de coming out classiques, personnages déjà ouvertement gays, plusieurs occurrences de *queerbaiting* et une occurrence de *bury/send your gays away*. De la même manière, *Supergirl* s'appuie sur une pratique promotionnelle de *queerbaiting* alors qu'elle présente bel et bien un coming out puis une relation homosexuelle via le personnage d'Alex.



145. Exemples de *queerbaiting* dans *Riverdale*.

C'est donc dans le contexte plus général des grands schémas narratifs généralement alloués au personnage LGBTQ qu'il faut comprendre l'engouement que suscitent les intrigues de coming out chez les spectateur.rice.s LGBTQ, *a fortiori* lorsque ces scènes de coming out constituent le tremplin d'une histoire d'amour *queer* à venir. D'un point de vue éthique, le trope du coming out est aussi celui du moindre mal, là où *bury your gays* comme les pratiques de *queerbaiting* contribuent directement à l'invisibilisation des personnages et des désirs *queer*, dont la représentation, bien que timide, a été durement gagnée.

<sup>1772</sup> « Chapter One: The River's Edge », S01E01, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 26 janvier 2017.

<sup>1773</sup> « Riverdale 3x05 Extended Promo "The Great Escape" (HD) Season 3 Episode 5 Extended Promo », [https://www.youtube.com/watch?v=U36jFQaYWY&ab\\_channel=TVPromos](https://www.youtube.com/watch?v=U36jFQaYWY&ab_channel=TVPromos), consulté le 6 janvier 2021.

<sup>1774</sup> « Chapter Forty: The Great Escape », S03E05, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 14 novembre 2018.

Signe que le coming out constitue une forme de pis-aller dans un paysage audiovisuel relativement faible en représentations LGBTQ, celui-ci est loin de constituer le trope central des réappropriations et productions faniques telles que les *fan fictions* littéraires ou les *fanvids*. Si on le trouve effectivement parmi les « tags » permettant de se repérer dans les *fanfictions* d'*Archive of Our Own*, les fans-créateur.rice.s lui préfèrent bien souvent le développement d'histoires d'amour dans des productions qui se situent, selon les remarques de Catherine Driscoll, à l'intersection de la romance et du porno<sup>1775</sup>. Ainsi, sur le site d'*Archive of Our Own*, seule plateforme permettant une recherche par mot-clef, on trouve pour la télévision 6784<sup>1776</sup> *fanfics* sous le tag « Coming Out<sup>1777</sup> ». Ce chiffre fait pâle figure face aux œuvres LGBTQ<sup>1778</sup> archivées sous le tag « *fluff*<sup>1779</sup> » (173 737 œuvres), ou « *sexual content*<sup>1780</sup> » (118 496 œuvres). Si l'on s'intéresse plus précisément à quelques programmes clefs, on trouve pour la série *Supernatural*, dont on a dit plus haut qu'elle reposait sur une stratégie de *queerbaiting* : 1244 fanfictions sous le tag « Coming Out », contre 41 108 sous le tag « *fluff* » et 32 793 sous le tag « *sexual content* ». Pour *Teen Wolf*, autre série coupable de méfaits de *queerbaiting*, les proportions sont similaires : 453 œuvres sous le tag « Coming out », 20 643 sous le tag « *fluff* », 16 065 sous « *sexual content* ». Du côté des productions audiovisuelles, et notamment des pratiques de *vidding*, on assiste à un phénomène similaire. Dans un article consacré aux *remakes queer* de la série *Lost*, Sarah Hatchuel analyse ainsi la manière dont le jeu sur les gros plans, le détournement de dialogues ambigus ou les regards échangés entre deux hommes permettent via d'habiles montages de suggérer entre deux personnages un désir homosexuel absent de l'œuvre canonique, voire même une relation sexuelle<sup>1781</sup>.

<sup>1775</sup> DRISCOLL Catherine, « One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance », in HELLEKSON, Karen, BUSSE, Kristina (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson : McFarland, 2006, pp. 79-96.

<sup>1776</sup> Relevés effectués le 7 janvier 2022. À titre indicatif, le site hébergeait à date 8 702 000 œuvres, toutes catégories confondues.

<sup>1777</sup> Les chiffres sont donnés ici à titre indicatif. Plusieurs obstacles empêchent un réel traitement statistique des données : d'une part, les fonctionnalités de la plateforme étant relativement limitées en termes de recherche, et certainement pas pensées pour une utilisation statistique, il est impossible de sélectionner seulement les productions américaines (de très nombreuses œuvres classées dans « *TV shows* » portent sur des *anime* japonais), seulement les séries (ainsi des téléfilms peuvent apparaître dans les résultats de recherche), seulement les œuvres fictionnelles (on retrouve ainsi des coming out de stars de télé-réalité ou de *talk shows*), etc. D'autre part, les auteur.rice.s de fanfictions ne sont pas tenus d'utiliser des tags dans la description de leurs œuvres : il est donc possible que de nombreuses autres œuvres hébergées sur la plateforme contiennent des intrigues de coming out non déclarées dans les tags. Il me semble néanmoins que le choix de mettre en avant ce mot-clé relève d'une stratégie promotionnelle susceptible d'attirer un public *queer*.

<sup>1778</sup> Une fonctionnalité permet d'exclure de la recherche les relations hétérosexuelles : ne figurent donc parmi les chiffres donnés pour *fluff* ou *sexual content* que les relations *queer*.

<sup>1779</sup> Le terme « *fluff* » renvoie à des récits amoureux qui se focalisent sur des témoignages d'affection et de tendresse.

<sup>1780</sup> Les différents tags peuvent parfaitement être combinés, de sorte qu'une fanfiction peut à la fois être placée sous le tag « *fluff* », « *sexual content* » et « coming out ».

<sup>1781</sup> HATCHUEL, Sarah, « "Brokeback Island": les *remakes queer* de *Lost* en *vidding* » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, MANIEZ (dir.), *Bis Repetita Placent ?*, op. cit., p. 159. URL : [https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-hatchuel - vidding\\_lost\\_def.pdf](https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-hatchuel_-_vidding_lost_def.pdf).

Par un effet-retour, les *fanvids* semblent faire émerger de la série-mère un sous-texte homosexuel plutôt qu'elles ne le construisent de toute pièce<sup>1782</sup>. Si Sarah Hatchuel repère dans la subversion d'un dialogue de *Lost* l'irruption soudaine d'une référence au placard<sup>1783</sup> (une discussion sur la révélation de la trappe devient ainsi, dans le *remake* fanique, une conversation sur la potentielle révélation d'une relation homosexuelle), il ne s'agit généralement pas dans ces fictions d'affirmer une identité *queer*, mais plutôt d'explorer, dans un pli hypothétique justifié par des circonstances extraordinaires, la possibilité d'une relation érotique *queer* entre deux personnages le plus souvent hétérosexuels évoluant dans des univers hétéronormés<sup>1784</sup>. Dans les séries ayant fréquemment recours au *queerbaiting*, telles que *Supernatural* ou *Teen Wolf*, on peut supposer que le travail de montage et de modification des dialogues est considérablement facilité par l'ambiguïté homoérotique sur laquelle joue déjà la série originale, que les *fanvids* se contentent d'exacerber, de rendre plus manifestes, plutôt que ne la font surgir à proprement parler.

La prépondérance des récits romantico-érotiques sur les récits de coming out dans les *fanfictions* et les *fanvids* peut s'expliquer en partie par un besoin de combler un manque de représentation persistant de l'érotisme et de la sexualité *queer* à la télévision et dans les médias : si les personnages gays sont désormais visibles, les relations amoureuses et la sexualité *queer* restent longtemps des terrains minés pour les producteurs de télévision ; en témoigne par exemple la controverse de 2010 autour du manque flagrant de signes d'affections entre Cam et Mitchell, seul couple gay dans *Modern Family*, par rapport aux autres couples de la série<sup>1785</sup>. La part comparativement faible des intrigues de coming out dans les *fanfictions* peut également s'expliquer par l'identité des créateurs – ou devrait-on dire ici créatrices – des productions faniques *queer*, en majorité des femmes<sup>1786</sup>, qui semblent trouver dans la réécriture de productions hégémoniques un moyen de mettre en défaut la rigidité des injonctions de genre traditionnelles<sup>1787</sup> et de distordre les scripts hétérosexuels classiques qui président<sup>1788</sup> (autant qu'ils en découlent) à ces rôles de genre figés. Or, on l'a vu, le coming out, du moins le coming out

---

<sup>1782</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1783</sup> *Ibid.*

<sup>1784</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1785</sup> PUGH, *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*, *op. cit.*, pp. 177-179.

<sup>1786</sup> Sébastien François parle de « domination féminine » dans « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, vol. 1, n°153, 2009, p. 157-189. Henry Jenkins décrit la communauté comme étant « overwhelmingly female » dans JENKINS, Henry, « Fandom, Negotiation, and Participatory Culture » in BOOTH, Paul (dir.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken, New Jersey : Wiley Blackwell, 2018, p. 19 ; voir aussi BACON-SMITH Camille, « Chapter Nine: Homoerotic Romance », in *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 228-254.

<sup>1787</sup> DUGGAN, Jennifer, « Revising Hegemonic Masculinity: Homosexuality, Masculinity, and Youth-Authored Harry Potter Fanfiction » *Bookbird*, vol. 55, n°2, 2017, pp. 38-45.

<sup>1788</sup> JENKINS, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York : Routledge, 1992 ; TOSENBERGER, Catherine, « Homosexuality at the Online Hogwarts : Harry Potter Slash Fanfiction », *Children's Literature*, n°36, 2008, pp. 185-207.

homosexuel, tend bien souvent à réifier les catégories (y compris les catégories de genre) plutôt qu'à les interroger : il se prête donc moins bien à l'entreprise de lutte contre les discours hégémoniques sur le genre<sup>1789</sup> à laquelle se livrent les autrices de *fanfiction*. Si la communauté scientifique s'accorde sur le genre prédominant des créatrices de *fanfictions*, la question de l'orientation sexuelle de ces dernières, ainsi que celle des lecteur.rice.s de ces œuvres, ne fait pas consensus. Ainsi dans un article récent, Jennifer Duggan remarque<sup>1790</sup> :

That these women were assumed to be mostly adult, straight, white, educated, middle-class, and able often went unremarked, in part because many aspects of diverse identities not only went unsaid in the "first wave" of fandom but were "unsayable," either due to social constraints or because we did not have adequate terminology.

Plusieurs études visent à pallier ce manque d'information notoire en mettant en lumière les identités *queer* des auteur.rice.s et des lecteur.rice.s de *fanfictions*, qu'elles relèvent de l'identité de genre ou de l'orientation sexuelle<sup>1791</sup>. L'article de Duggan démontre le rôle que jouent les *fanfictions* à la fois dans la construction et la négociation de l'identité *queer* des fans en leur ouvrant des espaces imaginaires spéculatifs dans lesquels lecteur.rice.s et auteur.rice.s peuvent explorer leurs désirs et identifications d'une part, et en leur offrant l'accès à des espaces communautaires *queer* en ligne d'autre part, sécurisés par l'anonymat offert par internet<sup>1792</sup>. Parce qu'elles participent de la construction d'une identité *queer*, on peut supposer que ces expériences de production et de réception de *fanfictions queer* constituent potentiellement une étape préliminaire à un coming out susceptible d'être ensuite effectué hors ligne, « dans la vraie vie<sup>1793</sup> ».

---

<sup>1789</sup> MACÉ, Éric, MAIGRET, Éric (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Colin et Institut national de l'audiovisuel, 2005.

<sup>1790</sup> DUGGAN, Jennifer, « "Worlds... [of] Contingent Possibilities": Genderqueer and Trans Adolescents Reading Fanfictions », *Television and New Media*, mai 2021, consulté le 11 janvier 2022. URL : <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/15274764211016305>. Dans une entrée du carnet *Hypothèses* « Les appropriations sociales du numérique : de la lecture à l'écriture », Christelle Bourse, Léa Nevey et Theane Sampaio interrogent elles aussi l'impensé de l'orientation sexuelle des auteur.rice.s et lecteur.rice.s de *fanfictions*. BOURSE, Christelle, NEVEU, Léa, SAMPAIO, Theane, « Fanfictions slashes : quels publics, pratiques et représentations ? », « Les appropriations sociales du numérique : de la lecture à l'écran », *Hypothèses* [En ligne], mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 11 janvier 2021. URL : <https://lectecri.hypotheses.org/63>.

<sup>1791</sup> BRENNAN, Joseph, « "Fandom Is Full of Pearl Clutching Old Ladies": Nonnies in the Online Slash Closet », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 17, n°4, 2014, pp. 363–80 ; BUSSE, Kristina, LOTHIAN, Alexis, « A History of Slash Sexualities: Debating Queer Sex, Gay Politics and Media Fan Cultures », In SMITH, Clarissa, ATTWOOD, Feona, MCNAIR, Brian (dir.), *Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, Londres : Routledge, 2018 ; RUSSO, Julie, « Textual Orientation: Female Fandom Online », in CARTER, Cynthia, STEINER, Linda, MCLAUGHLIN, Lisa (dir.), *Routledge Companion to Media and Gender*, Londres : Routledge, 2013 ; DUGGAN, Jennifer, « Who Writes Harry Potter Fan Fiction? Passionate Detachment, "Zooming Out," and Fan Fiction Paratexts on AO3 », *Transformative Works and Cultures*, vol. 33, 2020, consulté le 11 janvier 2021. URL : <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1863/2599>.

<sup>1792</sup> DUGGAN, Jennifer, « "Worlds... [of] Contingent Possibilities" », *art. cit.*

<sup>1793</sup> Je traduis ici l'expression « *IRL* », « In Real Life », qui s'oppose à « sur le web ».

### III. Scènes de coming out : lieux de négociations idéologique et enjeux de re-politisation.

Condamnés par les uns, célébrés par les autres, le coming out et ses multiples représentations font l'objet d'une réception complexe, pour ne pas dire paradoxale. Là où la critique universitaire *queer* s'évertue à en montrer les limites et les aspects problématiques, d'autres continuent de saluer les avancées conquises en cinquante ans de lutte pour la visibilité LGBTQ que symbolise la prolifération des coming out télévisuels et plus largement des problématiques LGBTQ sur le petit écran. Plutôt que de prendre parti pour l'une ou l'autre des interprétations majeures du trope dans une perspective moralisante cherchant à distinguer la « bonne » de la « mauvaise » représentation, je voudrais m'intéresser à ce que ces interprétations paradoxales révèlent des consensus et dissensus idéologiques qui persistent au sujet de l'homosexualité dans la société américaine.

#### III. 1. Une « histoire de ligne de faille »

Dans un chapitre de son ouvrage *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Jean-Pierre Esquenazi s'appuie sur les analyses de Peter Brooks<sup>1794</sup> pour montrer que les développements génériques, stylistiques et thématiques des œuvres culturelles entretiennent toujours un lien étroit avec le développement social et politique des sociétés qui les produisent<sup>1795</sup> : dans les années 1800 à 1840, le genre du mélodrame, et avec lui la figure de la jeune fille pure et innocente accusée à tort de méfaits et devant être lavée de tout soupçon, émergent en réponse à un ébranlement du monde résultant des Lumières et nécessitant de trouver de nouveaux principes moraux<sup>1796</sup>. Certaines pratiques génériques ou thématiques tombent en désuétude quand se produisent des prises de conscience ou des évolutions sociales importantes : la jeune ingénue chère au mélodrame des années 1840 semblerait bien fade et irréaliste à nos yeux aujourd'hui, à moins de subir des modifications considérables<sup>1797</sup>. La figure plus ambiguë du antihéros, et dans une moindre mesure de l'antihéroïne, répondent mieux aux attentes des publics contemporains pour une sophistication plus grande du récit. En s'appuyant sur les travaux de Rick Altman<sup>1798</sup>, Esquenazi entend reproduire l'analyse de Brooks sur le mélodrame pour le

---

<sup>1794</sup> BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven ; Londres : Yale University Press, 1995 (1976), cité dans ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 85.

<sup>1795</sup> ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, pp. 85-87.

<sup>1796</sup> *Ibid.* p. 85

<sup>1797</sup> *Ibid.* p. 89

<sup>1798</sup> ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres : British Film Institute, 1997, cité dans ESQUENAZI, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 89.

transposer à la fiction populaire et plus particulièrement aux fictions sérielles : il s'agit pour lui de démontrer que les évolutions génériques, narratologiques, stylistiques et thématiques subies par les séries pour arriver à leur forme contemporaine correspondent à l'évolution des mœurs et aux contraintes socio-politiques propres à l'époque dans laquelle elles s'inscrivent.

Dans *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, le théoricien en études culturelles Alan Sinfield avance que certains sujets constituent des « récits *ligne de faille* » (*faultline stories*) qui nécessitent qu'on y revienne inlassablement. Il affirme<sup>1799</sup> :

Those faultlines stories are the ones that require most assiduous and continuous reworking; they address the awkward, unresolved issues, the ones in which the conditions of plausibility are in dispute.

Il prend l'exemple, pour la littérature et le théâtre, de la récurrence d'intrigues opposant parents et enfants sur la question du mariage : les premiers défendant les bienfaits du mariage arrangé, les seconds vantant les mérites du mariage d'amour<sup>1800</sup>. Il en résulte des injonctions paradoxales que les uns comme les autres peinent à naviguer : il faudrait à la fois, pour les marié.e.s, obéir aux attentes des parents, tout en étant amoureux, c'est-à-dire réconcilier des attentes souvent incompatibles<sup>1801</sup>. La répétition de cette thématique dans de très nombreuses œuvres de la période marque pour Sinfield le signe d'angoisses collectives caractéristiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle autour de l'organisation de la famille et de l'amour, angoisses qui sont explorées, travaillées et négociées dans chacun des romans ou des pièces qui abordent le sujet. À travers ces œuvres, les tenants de chaque faction se répondent les uns les autres et tentent de trouver un consensus sur la primauté à accorder à l'une ou l'autre forme de mariage, avec des singularités génériques : dans les comédies, par exemple, les parents finissent par se ranger derrière le souhait des enfants ; dans les tragédies, l'opposition entre les uns et les autres mène souvent au désastre<sup>1802</sup>. Sinfield décrit le processus en ces termes : « This is how culture elaborates itself. In these texts, through diverse genres and institutions, people were talking to each other about an aspect of their life that they found hard to handle<sup>1803</sup> ». Une fois le conflit entre mariage d'amour et mariage arrangé résolu, et la préférence accordée au mariage d'amour, la thématique du choix marital disparaît progressivement des œuvres de fiction à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au profit de nouveaux « récits *lignes de faille* ».

À mon sens, la question du coming out peut être envisagée comme l'un de ces récits décrits par Sinfield : la persistance du trope signale la non-résolution de certains conflits idéologiques relatifs à

---

<sup>1799</sup> SINFIELD, *Faultlines*, op. cit., p. 47.

<sup>1800</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>1801</sup> SINFIELD, *Cultural Politics – Queer Readings*, op. cit., p. 5.

<sup>1802</sup> SINFIELD, *Faultlines*, p. 46.

<sup>1803</sup> *Ibid.*

l'homosexualité et plus largement à la fabrique des sexualités dans l'Amérique contemporaine. Selon ce modèle, la ligne de faille serait, comme l'a identifiée Sedgwick dans son ouvrage fondateur, la catégorisation moderne et arbitraire des identités selon la ligne de partage homo/hétérosexuel<sup>1804</sup>. Le coming out constituerait quant à lui un récit susceptible d'interroger cette ligne de faille, de la consolider ou au contraire de mettre en lumière ses incohérences, et donc son caractère construit. Les scènes de coming out permettraient ainsi d'ouvrir des espaces spéculatifs et discursifs dans lesquels seraient susceptibles d'être discutées et négociées nombre d'idéologies discordantes sur le genre et sur l'(homo)sexualité, évoquées à plusieurs reprises dans cette thèse : l'homosexualité est-elle une identité, un comportement, une culture ? Est-elle une essence, innée, génétique, ou est-elle le fruit d'une construction et d'un conditionnement social ? Est-elle immuable, ou fluide ? Y a-t-il des « signes » permettant de la détecter, ou peut-elle, au contraire, se terrer dans le secret, invisible à des yeux non-avertis ? Et ainsi de suite.

Plutôt que d'envisager la télévision comme un simple reflet de l'idéologie dominante, un instrument de l'hégémonie culturelle (une approche que certain.e.s critiques des coming out télévisuels semblent avoir adoptée), il me semble plus intéressant de penser la télévision selon le modèle du forum culturel<sup>1805</sup>. A l'instar de la littérature, la télévision constituerait un lieu de négociation idéologique où des idées diverses, parfois contradictoires, seraient susceptibles d'être vues, entendues, mais surtout débattues, ainsi que le formule Jason Mittell :

This forum model treats television programs as cultural rituals, as viewers return to repeated formulas and plots to work through social anxieties via the process of debate and conflict offered by fictional narratives<sup>1806</sup>.

Comme le soulignent Ariane Hudelet et Sophie Vasset dans l'introduction du premier numéro de la revue *TV/Series*, « [l']une des grandes forces de la fiction américaine, surtout audiovisuelle, semble (...) d'être en prise avec la réalité d'une société, d'un lieu, d'un *zeitgeist*<sup>1807</sup>. » La télévision, spécialement, a longtemps été pensée comme caractérisée par un rapport singulier et ontologique au direct. Si Feuer a démontré qu'il s'agissait là en réalité d'une construction idéologique<sup>1808</sup>, il n'en reste pas moins que le petit écran apparaît davantage susceptible que d'autres médias (que le cinéma par exemple, dont le temps de production est plus long), de traiter des faits de société contemporains au moment même où ils se produisent. Parce qu'elle entre en résonance avec le quotidien des spectateur.rice.s, elle détient,

---

<sup>1804</sup> SEDGWICK, *Epistémologie du Placard*, op. cit., p. 33

<sup>1805</sup> NEWCOMB, Horace, HIRSCH, Paul M., « Television as Cultural Forum », in NEWCOMB, Horace (dir.), *Television: the Critical View*, 5<sup>th</sup> edition, New York : Oxford University Press, 1994, pp. 503-515.

<sup>1806</sup> MITTELL, *Television and American Culture*, op. cit., p. 284.

<sup>1807</sup> HUDELET, Ariane, VASSET, Sophie, « Préface », in « Les Séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel », art. cit., p. 10.

<sup>1808</sup> FEUER, Jane, « The Concept of Live Television: Ontology as Ideology », in KAPLAN, Ann (dir.), *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*, Los Angeles : The American Film Institute, 1983.

plus que tout autre médium, une influence considérable sur la fabrique de l'opinion publique. De manière caractéristique, et comme rapporté par Mittell dans *Television and American Culture*, au moment où l'homosexualité devient *mainstream* à la télévision américaine, dans les années 1990, elle est pourtant loin d'être acceptée par l'ensemble de la population :

Even though such representations suggested that there was nothing wrong with being gay in the 1990s, this was far from a consensus opinion throughout America. While homosexuality was emerging as fashionable within popular culture, gay rights were a wedge issue among voters, and controversies raged concerning issues such as gays in the military and equal rights legislation<sup>1809</sup>.

L'intrigue de coming out se prête tout particulièrement au travail de négociation idéologique mis en lumière par Sinfield : parce qu'elle ambitionne de dresser la genèse du personnage, ou du moins qu'elle entreprend de faire la genèse de son homosexualité, elle répond à beaucoup des questionnements étiologiques relatifs à la fabrique des sexualités (inné ou acquis, public ou privé, etc.). L'inscription du trope dans le format sériel, permet, via la répétition, un travail constant des idéologies liées au genre et aux sexualités. La structure de l'épisode, qui repose sur un schéma dramaturgique classique (équilibre, conflit, résolution), offre un moment de stase propice à l'interrogation : le coming out constitue l'élément perturbateur qui rend nécessaire la construction d'un nouvel équilibre. Le moment de crise qu'il représente peut être plus ou moins long selon le genre du programme (la *sitcom* procède généralement à la résolution au sein de l'épisode, la série dramatique tend à développer des arcs plus longs et à se servir de la tension dramatique introduite par la crise comme d'un vecteur de sérialité) et selon l'époque (tendance des séries contemporaines à un plus haut degré de feuilletonnant) – mais il mène, le plus souvent, à une forme de résolution, ne serait-ce que partielle. Si d'aucuns voient en cette résolution le signe d'un retour au point de départ et donc l'instrument d'un renforcement idéologique, on peut à l'inverse considérer que le coming out représente une interruption, une irruption dans la continuité idéologique du programme, et qu'il constitue en cela un terrain de discussion fertile entre le programme et ses spectateur.rice.s<sup>1810</sup>. La résolution ne passe pas, ou plus du moins, depuis la fin des années 1990, par un « retour au même », mais plutôt par une réorganisation profonde des relations qui unissent les personnages les uns aux autres : l'homosexualité du personnage est, *a minima*, une donnée qui ne se laisse plus oublier et avec laquelle composer ; au mieux, dans les productions plus récentes, elle est le terreau de nouvelles intrigues amicales ou amoureuses. Enfin, à l'échelle plus large du paysage audiovisuel, la très grande diversité des scènes de coming out, diffusées sur différentes plateformes, dans différents genres sériels, et provenant de différentes époques<sup>1811</sup>, entraîne nécessairement des significations diverses,

---

<sup>1809</sup> MITTELL, *Television and the American Culture*, *op. cit.*, pp. 348-349.

<sup>1810</sup> MITTELL, *Television and American Culture*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>1811</sup> Je pense notamment aux significations conflictuelles qui peuvent survenir du fait de la diffusion, sur une même chaîne, de séries des années 1990 en syndication (de type *Friends*, *Will & Grace*) et de séries très

potentiellement contradictoires, qui révèlent la pluralité des approches et des idéologies et invitent les spectateur.rice.s à interroger leurs croyances sur les identités et les sexualités.

### *III. 2. Le travail de négociation idéologique : grands points d'achoppement et reflets des contradictions propres à une époque*

Les séries à ensemble, ou séries chorales, sont particulièrement propices au travail de négociation idéologique théorisé par Sinfield. Si l'on s'est beaucoup intéressé jusque-là aux discours du coming out en lui-même, c'est-à-dire aux différents énoncés par lesquels le personnage affirme son homosexualité, les discussions *autour* du coming out, en présence du personnage concerné ou non, sont l'occasion de confrontations entre différents personnages susceptibles de symboliser différents points de vue. Outre le fait qu'elle constitue un atout sur le plan dramaturgique, la confrontation, couplée au format des séries chorales, permet alors d'offrir aux spectateur.rice.s de multiples points d'identification dans la diégèse.

Dans les premières mises en scène de coming out, c'est essentiellement et en premier lieu sur la question de la moralité et de l'immoralité que se fixent les débats sur l'homosexualité, dans une perspective assimilationniste qu'on a déjà évoquée plus haut : il s'agit de démontrer que l'homosexualité n'est pas condamnable sur le plan moral, et qu'elle est donc socialement acceptable et assimilable à l'hétéronorme. Il est alors fréquent qu'au sein de la diégèse soit frontalement opposés des personnages homosexuels louables et bons face à des personnages homophobes dépeints comme acariâtres et intolérants : dans *All in the Family*, en 1971, c'est le personnage revêche et acrimonieux du patriarche, Archie, qui réagit négativement à l'annonce de l'homosexualité de son ami, un homme doux et sympathique. Dans *Dynasty*, en 1982, Steven affirme face à son père froid et calculateur que son amour pour Ted Dinard, son amant, était « moral » et « honorable » (« My love for him (...) was decent, and it was honorable. »). Cette affirmation a d'autant plus de force qu'elle creuse le contraste entre Steven et Blake, qui dans un accès de rage tue Ted durant la première saison, acte pour lequel il sera condamné à de la prison<sup>1812</sup>. Cette tendance à la confrontation directe disparaît progressivement des sitcoms et séries comiques : à la fin des années 1990, tout au plus, un.e proche (parent, ami.e) du personnage LGBTQ peut exprimer son incompréhension ou son inquiétude, rapidement pris en charge par la diégèse et dissolu à la fin de l'épisode (*Ellen*, *Roseanne*). Au tournant des années 2000, ne reste à l'écran que la peur sourde du personnage *queer* d'être rejeté des siens, peur qui ne se concrétise

---

contemporaines qui abordent l'homosexualité de leurs personnages et la question du coming out de manière diamétralement différentes.

<sup>1812</sup> « The Separation », S01E13, *Dynasty*, ABC, première diffusion le 23 mars 1981.

jamais réellement : dans la grande majorité des cas, l'annonce de l'homosexualité du personnage est accueillie de manière univoque, sans que la question de la morale ne soit travaillée dans la diégèse, et ce même dans des environnements supposément plus conservateurs (*Veronica's Closet*, *Happy Endings*, *Hart of Dixie*). Les séries dramatiques en revanche tendent à conserver, jusque dans les années 2010, une tonalité morale, *a fortiori* dans les *teen dramas* dans lesquels le passage à l'âge adulte est dépeint, avec force didactisme, comme un apprentissage éthique. On a déjà évoqué plus haut comment des séries à destination d'un public adolescent telles que *Dawson's Creek* ou *Pretty Little Liars* travaillent et interrogent la question de la moralité : toutes deux le font à travers une opposition entre personnage *queer* et personnage antagoniste intolérant (respectivement le père de Jack et la mère d'Emily).

Si dans les *teen dramas* et les sitcoms l'opposition entre les personnages justes et bons, qui acceptent l'homosexualité, et les personnages mauvais, qui la rejettent, tend au manichéisme, les séries dramatiques à destination d'un public adulte mettent quant à elles fréquemment en scène des confrontations de point de vue entre des personnages dont les opinions ou valeurs sont moins schématiquement opposées. Plusieurs séries des années 2000 choisissent par exemple d'aborder l'homosexualité – et la question de son acceptabilité – sous l'angle de la religion. En faisant se confronter les points de vue discordants de personnes qui partagent pourtant la même foi, les programmes complexifient alors les positionnements attendus et interrogent les contradictions apparentes dans le discours : l'Église promeut un message de tolérance envers son prochain, mais condamne fermement l'homosexualité. Dans *Six Feet Under*, l'homophobie motivée par la religion est matérialisée dans la figure de l'évêque de la paroisse, d'abord, dans l'épisode 5<sup>1813</sup>, puis dans celle de Walter (Frank Burney), ensuite, un membre du diaconat qui remet en question la place de David après que celui-ci a révélé son homosexualité<sup>1814</sup>. Cette condamnation traditionnelle de l'homosexualité par l'Église est cependant nuancée par la position des autres membres, qui défendent David face aux attaques de Walter, mais également par celle de Jack, le prêtre de l'église des Fisher, qui célèbre des unions homosexuelles lorsqu'il n'est pas dans l'exercice de ses fonctions. Enfin, le personnage de David lui-même est un homme d'église, dont les qualités morales ont été reconnues au point qu'il a été nommé diacre. Dans un sermon donné à sa propre congrégation, il condamne l'ignorance de Walter en rappelant aux paroissiens les principes de la foi chrétienne :

DAVID : "Let me never be ashamed." There's a concept. I've been ashamed my entire life. I grew up thinking I was unworthy in the eyes of God instead of trusting God not to be an ignorant, frightened bigot. Because of this, I've made myself crazy. I've put myself in danger, I've made a

---

<sup>1813</sup> « An Open Book », S01E05, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 1er juillet 2001.

<sup>1814</sup> « Knock Knock », S01E13, *Six Feet Under*, HBO, première diffusion le 19 août 2001.

lot of mistakes. Big mistakes. Which all could've been avoided if I'd just had faith. Faith that maybe God really is love, like we say.

La mise en scène, qui oppose en champ-contrechamp David, à l'autel, figure surplombante, et Walter, le visage furieux, dans le public, pose les deux camps qui s'affrontent ici au sein même de l'Église (littéralement, puisque la scène a lieu dans un lieu de culte) : elle affirme la possibilité de réconcilier foi chrétienne et homosexualité, voire même rappelle aux « bigots » (à la fois au sens français et au sens américain du terme), par métonymie, que l'un des principes centraux de toute religion est, justement, la tolérance et l'amour envers son prochain.

La question des institutions religieuses, présentées comme l'un des derniers bastions de l'homophobie dans l'Amérique blanche de classe moyenne, est également abordée dans *Dawson's Creek* via le personnage déjà brièvement mentionné de la grand-mère de Jennifer, Mrs Ryan (Mary Beth Peil). Alors que les rumeurs de l'homosexualité de Jack courent au lycée, le petit-ami de Jennifer, Tyson (Eddie Mills), s'appuie sur la Bible pour le condamner, et en appelle à Mrs Ryan, dont il suppose qu'elle partage ses idées, pour légitimer sa position<sup>1815</sup> :

TYSON : I think it's wrong. It's in the Bible. Hey, Mrs. Ryan, what's the chapter that condemns homosexuality as a sin?

MRS. RYAN : I believe it's in the book of Leviticus—

JENNIFER : Grams, stay out of this. Please, okay? I'm not going to let you two gang up on me, here. How can you have such a narrow view of being gay?

TYSON : How can your view be so narrowly liberal?

JENNIFER : Ty, you're no saint, you know that.

TYSON : I don't claim to be but one day, I'm going to have to answer to the Big Man and so will Jack. And if he's ready to take responsibility for his actions then he can do whatever he wants. I just think that his kind is damaging to the world at large.

JENNIFER : I cannot believe you! For you to suggest that somebody can just magically decide whether or not to be gay is insane!

TYSON : The facts don't lie, Jen! The gay movement has been nothing but medically and morally damaging to this country.

JENNIFER : What?!

MRS. RYAN, *soudainement* : I've tried to stay out of this, I have, but I can't, Jennifer.

JENNIFER : No, no! I am not going to let you guys "Moral Majority" me, here, I mean you don't even know all the facts!

MRS. RYAN : What I have to say isn't directed at you, Jen, what I have to say is for Tyson.

TYSON : All I'm saying is...

MRS RYAN : If Jack is gay, he does not need your judgement, young man. The Lord above will judge him, as he will all of us. What he needs from you, from me, from everyone else in this world is love and tolerance. If anything, that boy is feeling scared and alone and he will need the understanding of his fellow man to help him through this. Let's save judgement for someone much more experienced than you.

---

<sup>1815</sup> « To Be or Not to Be », S02E14, *Dawson's Creek*, The WB, première diffusion le 10 février 1999.

La scène, reproduite dans son intégralité ici, illustre bien la manière dont l'intrigue de coming out, par les réactions que celui-ci suscite dans la diégèse, permet d'interroger les idéologies dominantes qui circulent sur l'homosexualité. C'est non seulement l'affirmation par Tyson de l'amoralité de l'homosexualité (« it's wrong »), mais le bienfondé même d'émettre un jugement moral sur la question qui sont remis en cause, d'abord par le rappel de la propre immoralité de Tyson par Jennifer (« you're no saint »), puis, surtout, dans le retournement de situation soudain introduit par la réplique finale de la grand-mère de Jennifer. La conversation glisse progressivement du plan religieux vers le plan politique : Tyson reproche à Jennifer son « libéralisme » au sens de positionnement politique progressiste ; Jennifer, quant à elle, redoute l'alliance qu'elle suppose entre Tyson et sa grand-mère, désignée par l'expression « Moral Majority », qui renvoie à une célèbre organisation politique associée à la droite chrétienne et au parti républicain<sup>1816</sup>. Le refus de la grand-mère d'utiliser la religion comme un prétexte à l'intolérance met en exergue la violence de l'homophobie de Tyson, perceptible dans le discours (« his kind », « damaging to the world »). Ses affirmations approximatives sur la question du choix (« magically decide whether or not to be gay ») et surtout sur les dommages causés par l'homosexualité (« medically and morally damaging ») semblent être une référence à la crise du SIDA. Elles constituent, en 1999, une prise de position réactionnaire et sont mises en défaut par le discours de tolérance et d'ouverture d'esprit de la grand-mère, qui fait ici figure d'autorité (la mise en scène la montre surplombant Tyson, assis), alors qu'on aurait pourtant pu s'attendre à ce qu'elle soit plus conservatrice, du fait de son âge et du fait qu'elle est pratiquante, comme le montre sa connaissance de la Bible. Le rappel constant à l'inexpérience de Tyson (« young man », « let's save judgement for someone much more experienced than you ») se double d'un appel à l'empathie et à la fraternité (« fellow man ») écartant à la fois l'image du « péril homosexuel » et de l'image patriarcale évoquée par Tyson (« the Big Man »). Du fait de l'inscription de la scène dans le genre du *teen drama*, l'exercice d'interrogation de la morale chrétienne et de la norme reste didactique. Dans les séries visant un public adulte, la critique se fait plus ironique, comme dans la première saison de *Desperate Housewives*, lorsque Bree Van de Kamp (Marcia Cross) et son mari Rex (Steven Culp) invitent le révérend de leur paroisse à dîner après que leur fils Andrew leur a révélé son homosexualité quelques épisodes plus tôt. Andrew, peu sensible aux arguments du révérend, refuse son aide<sup>1817</sup> :

RÉVÉREND : And over the years, we've had 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.

<sup>1816</sup> L'organisation conservatrice s'oppose notamment à l'avortement, au divorce, aux droits LGBTQ, et aux projets de lois émanant des féministes tels que l'*Equal Rights Amendment*. Elle apporte son soutien à de grandes figures politiques conservatrices, à l'échelle locale (Jesse Helms en Caroline du Nord, Guy Farley en Virginie) mais surtout nationale : elle est notamment très active dans les élections successives de Ronald Reagan en 1980 et 1984, puis de George H. W. Bush, en 1988.

<sup>1817</sup> « Live Alone and Like It », S01E19, *Desperate Housewives*, ABC, première diffusion le 17 avril 2005.

(...)

ANDREW : Well, I appreciate your offer to help. I do. But I don't hate myself. So I'm good.

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.

Le Révérend lève les sourcils, amusé, jette un regard à chacun des parents, puis adopte un air résigné.

RÉVÉREND : Well if you ever do want to talk, my door is always open.

Contrairement à la scène de *Dawson's Creek* évoquée plus haut, le principal concerné, Andrew, est présent pour se défendre et affirmer son agentivité. La révélation de son homosexualité s'est néanmoins faite non pas par lui, mais par sa mère, comme en témoigne l'entrée en matière du révérend au début du dîner (« So your mother tells me you've started having some sexual desires for other boys »). En dépossédant Andrew de l'annonce, Bree met sans le savoir directement en péril le fonctionnement de la confession, qui repose sur l'aveu volontaire de celui qui la livre. Face aux poncifs proférés par le révérend, qui associe l'homosexualité à la haine de soi, la confusion ou la honte, Andrew se place en position d'autorité (« I don't hate myself », « I'm not confused »). Le révérend capitule alors, au grand désespoir de Bree. Face à l'absence de soutien du révérend et de son mari, elle se tourne vers Andrew et lance :

BREE : Your father is into S&M.

REX : Bree.

BREE : He makes me beat him with a riding crop, and I let him. It's no wonder you're perverted. Look who your parents are. (*Elle sort de table, immédiatement suivie par Rex*)

La réplique-confession, assenée dans un souci de vengeance, rapproche deux sexualités jugées « déviantes » : l'homosexualité d'une part, et les pratiques BDSM de l'autre (à raison, dans une certaine mesure, puisque ces dernières trouvent une place particulière dans les milieux *queer* radicaux<sup>1818</sup> ; on retrouve par ailleurs dès les années 1940 un lien entre identité *queer* et BDSM dans la communauté cuir gaie<sup>1819</sup>). Le secret de la vie sexuelle de Bree et Rex ainsi révélé interroge en retour les notions de normalité et d'anormalité : sous leurs apparences de couple conservateur et bien sous tous rapports, les Van De Kamp se livrent en réalité à une sexualité potentiellement plus *perverse*, pour reprendre les mots de Bree, que ne l'est l'expression de premiers désirs homoérotiques pas encore consommés par leur jeune fils Andrew. Dans sa thèse de doctorat consacrée à la série, Virginie Marcucci remarque la polysémie caractéristique du programme, qui permet d'aborder un même thème selon des prismes différents et donne l'impression d'une vision kaléidoscopique établissant un panorama complet des différentes attitudes qui peuvent être adoptées sur un sujet donné, au bénéfice d'un positionnement politique ambigu susceptible de satisfaire un large éventail de

---

<sup>1818</sup> Voir notamment RUBIN, Gayle, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984 ; BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit.

<sup>1819</sup> THOMPSON, Mark (dir.), *Leatherfolk: Radical Sex, People Politics and Practice*, Boston : Alyson Publications, 1992.

publics<sup>1820</sup>. Cette malléabilité idéologique est due au genre du programme, un *prime time soap opera* dont, comme le remarquait Ien Ang dans son ouvrage fondateur sur *Dallas* : « the serial form and the multiple plot structure (...) do not allow for clear-cut ideological positions and constructions<sup>1821</sup> ». L'ironie au cœur de la scène et les contradictions soulevées dans l'échange procèdent peut-être également du positionnement particulier du créateur de la série, Marc Cherry, lui-même aux prises avec une identité apparemment paradoxale d'homme gay républicain<sup>1822</sup>.

Un second point d'achoppement sur lequel reviennent régulièrement les intrigues de coming out des années 2000 concernant des personnages adultes est celui de la possibilité de vivre son homosexualité ouvertement sur son lieu de travail, qui recoupe en filigrane la question de la délimitation entre sphère privée et sphère publique. Les arcs mis en scène dans les séries suivent les évolutions sociétales et juridiques du pays sur la question. De fait, ils intègrent souvent à la diégèse les débats contemporains autour de la place de l'homosexualité dans la sphère publique, soit par la confrontation entre le personnage gay et son (potentiel) employeur (dans *Masters of Sex*, le Dr. Scully est renvoyé de la faculté de médecine par le doyen de l'université ; dans *ER*, Kelly Weaver est implicitement menacée de renvoi après que sa petite-amie Kim a été abusivement congédiée par un chef de service homophobe), soit par une référence plus directe à de grands textes de lois ou doctrines en vigueur dans le temps de la diégèse ou au moment de la diffusion : ainsi, *When We Rise* consacre en 2017 un épisode entier à la lutte des militant.e.s LGBTQ en Californie contre la proposition 6, soumise au référendum en novembre 1978, et qui visait à interdire aux homosexuel.le.s d'exercer les métiers de l'éducation ; *The L Word* situe l'intrigue de coming out de Tasha dans le cadre *Don't Ask Don't Tell*, encore en vigueur en 2007. Par contraste, l'homosexualité au travail semble être devenue un non-sujet sur le petit écran dès le début des années 2010 ; en témoigne notamment l'arc de coming out de Callie, dans *Grey's Anatomy*, qui vit en 2009 à l'hôpital une histoire d'amour pourtant interdite à Kerry Weaver quelques dix ans plus tôt. Les rares séries qui problématissent le rapport entre homosexualité et travail s'inscrivent, pour la plupart, dans une perspective rétrospective qui semble souligner les avancées sociales sur la question (on a évoqué les exemples de *When We Rise* et *Masters of Sex*, respectivement situées dans les années 1970 et 1960, mais on pourrait également mentionner les personnages placardisés, du fait d'un ancrage de la diégèse dans une époque révolue de *Mindhunter*<sup>1823</sup> ou de *Mad*

---

<sup>1820</sup> MARCUCCI, Virginie, *Desperate Housewives, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, thèse de doctorat dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 328.

<sup>1821</sup> ANG, Ien, *Watching Dallas, op. cit.*, p. 120.

<sup>1822</sup> Une contradiction réglée dans son appartenance aux *Log Cabin Republicans*, considérés comme moins conservateurs sur le plan social et favorables à l'égalité en droit entre hétérosexuels et homosexuels.

<sup>1823</sup> Wendy Carr (Anna Torv) est une universitaire dont on découvre qu'elle est lesbienne et dans le placard dans la deuxième saison de *Mindhunter* qui se déroule en 1977. *Mindhunter*, Netflix, saison 2, diffusion 2019.

*Men*<sup>1824</sup>). En réalité, la question du coming out au travail n'est pas abandonnée à la télévision américaine mais plutôt, précisée, re-travaillée selon les frontières mouvantes qui définissent les espaces où elle serait encore susceptible de poser problème, et notamment dans des milieux supposément plus machistes et moins tolérants que le reste de la société : dans la police (*Brooklyn Nine-Nine*), dans l'armée (*Scandal*), dans l'industrie du rap (*Empire*) ou encore dans les studios des *telenovelas* mexicaines (*Sense8*). Le coming out en fanfare de Darryl Whitefeather dans la salle de conférence de son cabinet d'avocat semble néanmoins signaler le début d'une nouvelle ère. La très récente série dramatique *The Morning Show* (Apple TV+, 2019-) construit en deuxième saison une intrigue de coming out (qui se solde plutôt, en réalité, par un *outing*) au travail pour l'un de ses personnages principaux, Bradley Jackson (Reese Witherspoon), co-animatrice de la célèbre matinale *The Morning Show*, qui entame en début de saison une relation lesbienne avec une ancienne journaliste de la chaîne, Laura Peterson<sup>1825</sup> (Julianna Margulies). Bradley convoite le rôle de modératrice d'un débat présidentiel à venir aux côtés d'Alex (Jennifer Aniston), sa co-animatrice, mais le directeur de la chaîne le lui refuse, au prétexte qu'il ne peut pas choisir deux femmes blanches hétérosexuelles, un panel criant par son absence de diversité, pour animer le débat. Alors que Bradley lui rapporte ses propos, Laura exprime son agacement face au refus manifeste de Bradley de faire son coming out, arguant que le geste lui garantirait le poste de modératrice<sup>1826</sup> :

LAURA : (...) I am amazed that you have it so easy and you make it so hard.

BRADLEY : I have it easy? What am I supposed to do, go into Stella's office and say, "I'm a gay bisexual type. I want the debate. Now"?

LAURA : We're talking about a situation where you being different can work to your advantage now. I kept my private life to myself because I had to. It was 1997, and it was painful. And it sucked. But I slowly, quietly tried to live a life that was more truthful. Not with the world, but with my inner circle. But people talk. They're fascinated by who's gay and who's not for some fucking reason. Next thing I know, YDA is handing me my walking papers.

BRADLEY : They fired you?

LAURA : Of course they did. Why would I have quit that job at... at that point in my career? I mean, it wasn't explicit. They didn't literally hand me a pink slip. But when you're not wanted, people find a way of letting you know. And, I don't know, I have to tell you there is something inside me that wants to resent you for not being grateful for this. I see someone who is walking the same path, honestly, a path I helped lay. And it's a little annoying, and I'm envious. That's it. I lost a job for being gay. You should embrace it. I mean, it's not like you would be lying.

Laura et Bradley n'appartiennent pas *stricto sensu* à deux générations différentes : elles sont toutes deux cinquantenaires, mais sont séparées par le fait que Laura est ouvertement lesbienne depuis la fin des années 1990, alors que Bradley, du fait notamment de ses origines sociales (la journaliste vient d'une famille modeste du Sud des États-Unis) ne découvre que plus tardivement sa bisexualité. Le

<sup>1824</sup> Bryan Batt incarne Salvatore Romano, un publicitaire gay cachant son homosexualité dans le New York des années 1960 dans les deux premières saisons de *Mad Men*. *Mad Men*, AMC, saisons 1 et 2, diffusion 2007.

<sup>1825</sup> « Laura », S02E03, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 1er octobre 2021.

<sup>1826</sup> « Kill the Fatted Calf », S02E04, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 8 octobre 2021.

dialogue oppose alors deux temporalités de la lutte LGBTQ : celle des années 1990, dans laquelle la révélation d'une sexualité dissidente était susceptible de mener à un licenciement, et celle des années 2020, dans laquelle l'identité *queer* serait, supposément, devenue un atout, dans un contexte de mise en avant stratégique et commerciale de la diversité. Finalement convaincue par les arguments de Laura, Bradley tente de faire valoir sa position auprès de la productrice de l'émission<sup>1827</sup> :

BRADLEY : (...) I think that I can offer a perspective that Alex doesn't and that Eric doesn't. And... this is just something I barely acknowledge about myself because, quite honestly, I just don't know how I feel about it. But I want to be truthful. Um... I'm... I'm... (*long pause*) from a Southern, conservative family. And... (*pause*) I think it would be more inclusive if I asked questions from, um, the background of a person who comes from a... c-conservative, Southern background, I mean, you know, questions they might ask.

*Ellipse. Bradley quitte sa loge en faisant non de la tête d'un air désabusé.*

La scène reproduit ici la dramaturgie du coming out, en créant une attente qui ne se concrétise finalement jamais. La confession de l'identité *queer* y est remplacée par celle de *southerner*, dans une substitution décevante (*anticlimactic*), puisque l'identité de *southerner* de Bradley est d'ores et déjà connue. Malgré le contexte privilégié qui lui est offert, Bradley ne parviendra donc pas à faire son coming out au travail – elle sera finalement *outée* par la presse deux épisodes plus tard<sup>1828</sup>.

On a souligné plus haut avec Mittell comment, dans les années 1990, alors même qu'on assiste à une véritable prolifération des intrigues de coming out à la télévision, l'opinion publique reste extrêmement partagée sur la question de l'homosexualité et des droits à accorder aux homosexuels : si dans l'univers fictionnel du *Morning Show*, une matinale progressiste ayant à cœur de recouvrir son image de marque après un scandale post-#MeToo, la bisexualité d'une animatrice peut s'avérer un outil de valorisation de l'image de la chaîne, dans le reste de l'Amérique, elle reste un point contentieux.

La récession à la télévision des arcs traitant de la placardisation ou du coming out au travail ne doit pas laisser oublier que, comme nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, les travailleur.euse.s LGBTQ restent jusqu'en 2020 très inégalement protégés en droit contre les discriminations LGBTphobes<sup>1829</sup>. On peut néanmoins imaginer que cette récession, toute fantasmée qu'elle soit, signale une évolution de l'opinion publique sur la question de la distinction privé/public procédant notamment de l'abrogation de la doctrine *Don't Ask Don't Tell* (2011) qui, bien que ne concernant juridiquement que l'armée, représentait culturellement l'idéologie majoritaire selon laquelle l'homosexualité était acceptable pourvu qu'elle reste confinée au domaine du privé. L'exploration

---

<sup>1827</sup> « Kill the Fatted Calf », S02E04, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 8 octobre 2021.

<sup>1828</sup> « A Private Person », S02E06, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 22 octobre 2021.

<sup>1829</sup> Une décision de la Cour Suprême du 15 juin 2020 proscrit les discriminations sur la base de l'orientation sexuelle ou de l'identité sexuelle. LIPTAK, Adam, « Landmark Ruling Protects L.G.B.T. Workers », *art. cit.*

dans *The Morning Show* d'une dynamique inverse, d'un « *Do Tell* » qui rapporterait aux personnes LGBTQ des avantages sur leurs homologues hétérosexuels, démontre un déplacement des questionnements autour de l'articulation homosexualité/travail, plutôt qu'une disparition stricte de la problématique. Elle trahit également en filigrane les angoisses des dominant.e.s (blancs, cisgenre, hétérosexuels) face à la menace d'un « remplacement » orchestré par les mouvements pour plus d'inclusion.

### *III. 3. Repolitisation des arcs de coming out et remobilisation militante : quelle stratégie face au backlash des années Trump ?*

En mettant en miroir les deux temporalités des coming out respectifs de Laura et de Bradley (1997-2020), *The Morning Show* vise à souligner les évolutions et les acquis du mouvement LGBTQ : si Laura s'irrite du refus de Bradley de faire son coming out, c'est qu'elle y voit une insulte, un manque criant de reconnaissance de la lutte qu'elle a aidé à mener. La position réflexive sur le militantisme LGBTQ que propose *The Morning Show* est caractéristique, à mon sens, des arcs de coming out proposés dans les séries de la seconde moitié des années 2010, marquées par un propos militant plus assumé. Les raisons en sont d'abord structurelles : ce retour réflexif sur les grandes avancées du mouvement LGBTQ apparaît comme absolument nécessaire pour justifier de la persistance paradoxale des intrigues de coming out dans une télévision qui se présente volontiers elle-même comme post-placard. L'exemple de *The Morning Show* en est l'illustration parfaite : c'est la comparaison avec une situation révolue qui justifie dans la série le déploiement d'un arc narratif de coming out sur trois épisodes, alors même que semble affirmée dans les dialogues des deux protagonistes la disparition du placard. Mais c'est également la conjoncture particulière qui permet d'expliquer le déploiement, dans la diégèse, d'un discours qui renvoie au militantisme. D'abord, 2019 marque le cinquantième anniversaire des émeutes de Stonewall et représente une occasion d'opérer un bilan, de jeter un regard sur le chemin parcouru depuis la naissance du mouvement LGBTQ : en témoignent notamment les nombreuses séries docu-fictionnelles (*When We Rise*, 2017) ou documentaires qui fleurissent sur les écrans à la fin des années 2010 et entendent retracer les avancées du mouvement LGBTQ, qu'il s'agisse des grandes luttes pour l'égalité (*Pride*, FX ; *Equal*, HBO Max) ou pour la visibilité (*Visible*, Apple TV+ ; *Visions of Us*, Netflix). Ensuite, la seconde moitié des années 2010 est marquée par un *backlash* violent à l'encontre des minorités racisées et LGBTQ, qui s'exprime, notamment, par l'arrivée au pouvoir de Donald Trump et la libération de discours de haine décomplexés sur les minorités raciales, sexuelles et de genre. On assiste donc paradoxalement à une phase de repli conservateur, de recul qui se manifeste dans les mots et dans les actes, au moment même où sont célébrés les progrès fulgurants du mouvement

LGBTQ en à peine cinquante ans de lutte<sup>1830</sup>. C'est de cette dynamique paradoxale que procède, à mon sens, un phénomène de re-politisation des intrigues de coming out télévisuelles, qui viennent réaffirmer la force militante du geste dans une Amérique qui menace de revenir sur les droits acquis durant les décennies précédentes. Les séries ultra-contemporaines, diffusées sous la présidence Trump ou post-Trump, portent les stigmates d'un accroissement des violences et réinscrivent les arcs de coming out qu'elles développent non seulement dans l'histoire des luttes LGBTQ (*When We Rise, Tales of the City*), mais aussi des luttes féministes (*The Morning Show* et *13 Reasons Why* résonnent de l'onde de choc du courant #MeToo) et antiracistes (*Dear White People, Master of None, This Is Us*), dans une perspective qui se veut intersectionnelle. L'homosexualité de la jeune Elena dans *One Day at a Time*, par exemple, est abordée à la fois sous le prisme de son engagement féministe, celui de son militantisme *queer*, et enfin celui de son identité cubaine. Elle incarne le personnage le plus politisé de la diégèse malgré son jeune âge, et semble traduire l'espoir d'une remobilisation militante de la jeunesse.

Du reste, l'émergence d'un propos militant dans la diégèse permet de traiter d'une forme de crise du militantisme, dont la scission entre mouvance intégrationniste et frange radicale *queer* a été rapportée au début de ce chapitre : il s'agit d'interroger la manière dont les stratégies propres à chaque mouvement peuvent, ou non, être combinées dans une optique de convergence des luttes. La fin des années 2010 signe l'aube d'une nouvelle ère militante, justifiée notamment par une prise en compte croissante des laissés-pour-compte du militantisme LGBT assimilationniste, et notamment les personnes *queer* racisé.e.s. Dans ce climat de re-mobilisation militante<sup>1831</sup>, il s'agit de réaffirmer ou au contraire d'interroger les idéologies dominantes au cœur d'un mouvement LGBTQ protéiforme, aux positionnements parfois paradoxaux, afin de définir de nouveaux objectifs et surtout de nouvelles stratégies politiques. Des séries telles que *Tales of the City* ou *Dear White People* permettent ainsi dans la diégèse, via la confrontation de différentes postures, de travailler les dissensus qui opposent

---

<sup>1830</sup> Dans l'ouvrage qu'elle consacre au *backlash* antiféministe de la fin des années 1980, Susan Faludi démontre que, loin d'être un évènement isolé, le *backlash* est consubstantiel au progrès : ce mouvement de repli réactionnaire se produit, historiquement, après chaque grande phase d'avancée des droits des femmes. Le *backlash* des années 2010 est de la même manière un indicateur autant qu'une conséquence des avancées des droits des minorités LGBTQ+. FALUDI, « Chapter 3: Backlashes Then and Now », in *Backlash, op. cit.* pp. 61-86.

<sup>1831</sup> Cette remobilisation est à mon sens particulièrement protéiforme : elle s'est manifestée, après la mort de George Floyd en 2020, par un réinvestissement de l'espace public lors de manifestations massives, mais aussi par la circulation via les réseaux sociaux de nombreux postes militants à visée éducative. Cette remobilisation relève donc à la fois d'un militantisme de terrain et d'un militantisme « médiatique » qui passe, comme a pu le faire le mouvement LGBT des années 1990, par une lutte pour une plus grande visibilité des acteurs du mouvement mais surtout de ses grands enjeux. Elle lie par ailleurs militantisme pour les droits des minorités raciales, militantisme féministe et militantisme *queer* puisque les fondatrices du mouvement Black Lives Matter sont trois femmes noires, dont deux s'identifient comme *queer*. Malgré cette ambition intersectionnelle, les médias invisibilisent souvent les femmes et les personnes *queer* victimes de violences, d'où l'émergence de slogans visant à rappeler l'existence des minorités de genre parmi les victimes, notamment « Say Her Name ».

approches identitaires, approches *queer* ou approches matérialistes de l'homosexualité et de la transidentité.

Le dialogue de *The Morning Show* qui oppose Laura à Bradley met en miroir d'une part l'approche identitaire, logiquement adoptée par Laura, qui a connu les luttes des années 1990, et de l'autre une approche plus postmoderne, fluide, des identités, représentée par Bradley, qui refuse d'adopter une étiquette, *a fortiori* dans un but politique<sup>1832</sup> :

BRADLEY : Isn't it sort of antiquated to try and nail this thing down so firmly? Isn't sexually fluid a... a thing?

LAURA : Is that what you're saying you are?

BRADLEY : No, I'm not saying I'm anything. I don't define every single thing I do.

LAURA : (...) But you don't seem to mind identifying yourself as a Southerner.

BRADLEY : What do you mean by that?

LAURA : I think you grew up in a part of the country that didn't accept people like me and possibly you. And I think that you are repressed, if you want my honest opinion.

Les arguments – ou les prétextes, selon la position que l'on adopte – avancés par Bradley pour justifier son refus de sortir du placard évoquent d'abord une forme de désuétude à la fois de l'approche identitaire et de l'acte de sa réclamation, mais sont bientôt mis en défaut par la réplique de Laura, qui voit plutôt dans ce refus du coming out le signe d'une homophobie internalisée. Les raisons invoquées par Bradley pour ne pas affirmer sa bisexualité évoquent tour à tour les avancées du mouvement LGBT et donc la caducité du coming out (« isn't it sort of antiquated? ») et une rhétorique homophobe (plus loin, elle affirme qu'elle souhaite simplement que cette information reste privée, secrète) qui réaffirme la nécessité du coming out et, de manière générale, la force de la parole, dans une série dont c'est justement le sujet central, puisqu'elle traite des problématiques #MeToo.

De la même manière, la série *Dear White People* confronte les discours issus des politiques identitaires et des politiques *queer* dans l'épisode consacré au coming out de Lionel<sup>1833</sup> dans une perspective intersectionnelle : à la question de l'affirmation politique d'une identité *queer* se mêle une réflexion sur la comptabilité ou non d'une telle entreprise avec d'autres marqueurs identitaires mais aussi avec d'autres engagements militants, ici anti-racistes. Sur le campus extrêmement politisé de Winchester, les questions raciales font l'objet d'affrontements violents entre les étudiant.e.s blanc.he.s et les étudiant.e.s racisé.e.s, et dans la situation initiale de l'épisode consacré à son coming out, Lionel est amené à « choisir son camp » entre ses camarades de lutte afro-américains et les autres personnes *queer* de l'université, qui, elles, sont toutes blanches. La série ouvre alors un espace spéculatif dans lequel sont discutées les différentes stratégies politiques et militantes, entre *identity politics*, desquelles relèvent aussi les étudiants afro-américains, et militantisme *queer*. La série navigue entre

---

<sup>1832</sup> « Kill the Fatted Calf », S02E04, *The Morning Show*, Apple TV+, première diffusion le 8 octobre 2021.

<sup>1833</sup> « Chapter II », S01E02, *Dear White People*, Netflix, première diffusion le 28 avril 2017.

les deux camps en rappelant la pertinence politique et militante d'une identité claire et commune à un groupe, tout en critiquant les hiérarchisations et les exclusions qu'elle opère (il est sous-entendu que Lionel ne peut pas être à la fois, et en tout cas pas à parts égales, noir et gay). La posture du tout-identitaire est également mise à distance via la figure de Silvio, le rédacteur en chef du journal de l'université, qui affirme la nécessité quasi vitale de se reconnaître dans des étiquettes dans une réplique satirique (« Labels keep people in Florida from drinking Windex »). Il invite Lionel à faire son coming out et à écrire des articles à charge depuis sa position située d'homme gay noir, de la même manière que Silvio mobilise son identité de « Mexican-Italian gay verse top otter pup » (littéralement gay actif-versatile entre le *bear* et le *twink*<sup>1834</sup>). La réplique, qui porte à sourire, tourne en ridicule une obsession trop marquée pour les étiquettes et les catégories abscones. Dans un premier temps, face aux injonctions rigides de ses amis noirs et de Silvio, Lionel adopte une posture plus *queer* en refusant catégoriquement de définir son identité. Il prend un temps ses distances avec ses camarades habituels et se rapproche alors d'autres étudiant.e.s *queer* du campus qui récusent, eux-aussi, l'approche identitaire. La série offre néanmoins rapidement une critique tout aussi acerbe de leur propre positionnement : d'abord, l'intégralité des étudiants se réclamant du *queer* sont blanc.he.s et ignorent tout des enjeux auxquels est confronté Lionel, allant jusqu'à toucher sa coupe afro, une invasion malvenue aux tonalités au mieux fétichistes, au pire franchement racistes. Du reste, on comprend au fil de l'épisode que plusieurs de ces étudiants *queer* cachent, derrière leur refus d'une étiquette fixe, leur peur de se dire gay ou lesbienne. La série offre donc un commentaire acerbe sur la posture *queer*, associée à la fois à un prétexte et à une position de privilège que ne peuvent finalement se permettre que les personnes blanches. En offrant une critique des deux approches majeures du militantisme LGBT et de ses manquements, la série dit la nécessité d'un renouveau militant dont la théorie (imbrication des théories existantes, invention d'une nouvelle théorie ?) et les moyens d'actions restent à penser. Au terme de l'épisode, Lionel parvient finalement à articuler sa position intersectionnelle via l'adoption d'une double étiquette. Au terme de l'épisode, Lionel demande à Troy, son colocataire, de lui couper les cheveux. Alors que le jeune homme lui raconte le fiasco de la soirée avec les étudiants en théâtre, Troy l'interrompt :

TROY : Hey, man, what are you, a one, two?  
LIONEL : I have no idea what that means.  
TROY : What, you don't know your setting, man? How short do you want it?  
LIONEL : I don't know.  
TROY : Well, you gotta know your setting.  
LIONEL : Ah, two.

---

<sup>1834</sup> Les termes *bear* et *twink* renvoient à des taxinomies propres à la communauté gay masculine. Un *bear*, littéralement « ours », désigne généralement un homme gay corpulent, à la pilosité faciale mais surtout corporelle exacerbée. Par contraste, le *twink* est le plus souvent un jeune homme (adolescent ou vingtenaire) à la silhouette frêle et imberbe.

TROY : So what did you do? Was the chick hot at least?

Troy quitte la pièce pour aller chercher son téléphone dans sa chambre. Lionel reste seul dans la salle de bain, il soupire. La caméra le montre de dos, puis de face. À travers la porte, il s'exclame :

LIONEL : Troy? I'm gay. I don't know why that's so hard for me to say. I've always known.

TROY *entre à nouveau dans la pièce*: Yo, what you say, my man?

LIONEL : Just I'm – I'm into guys.

TROY : Oh. Cool.

LIONEL : Yeah. Vaginas are, like, art in a museum. Beautiful to look at, but don't touch.

TROY : Yeah, well, agree to disagree. (*il fait tourner Lionel sur la chaise*) Now I gotta get these edges super crispy because you motherfuckers are picky as shit.

LIONEL, *en riant* : I'm not like that.

La conversation fait écho à la discussion de Lionel avec Silvio au début de l'épisode, dans lequel celui-ci lui affirmait la nécessité de connaître et revendiquer son identité (« you gotta know your setting »). Ici, l'identité noire remplace l'identité LGBTQ : c'est le réglage de la tondeuse qui définit quel « type d'homme », et plus précisément quel type d'homme noir, est Lionel. C'est dans le contexte de cette première affirmation identitaire (« Ah, two ») que Lionel trouve le courage d'affirmer qu'il est, tout à la fois, un homme noir et un homme gay.

L'ambivalence du propos de la série, qui emprunte à la fois au *queer* et à la tradition des politiques identitaires, tout en critiquant les deux, vient faire contrepoint à plusieurs décennies de représentations résolument ancrées dans une perspective identitaire assimilationniste. Elle fait écho à certains questionnements militants et académiques de ces deux dernières décennies autour des questions d'inclusivité et d'efficacité politique, et met en lumière les manquements de chaque approche (*queer theory*, approche identitaire mais également *Black Studies* et militantisme afro-américain pour qui l'homosexualité constitue longtemps un angle mort de la recherche<sup>1835</sup>). En ce sens, elle reflète à l'écran les travaux académiques développés autour de la notion de « quare<sup>1836</sup> », c'est-à-dire de *queer* noir, dans le champ des *Black Queer Studies*<sup>1837</sup>, sous-branche des études *queer* et des *Black Studies* s'intéressant spécifiquement aux identités de race et de sexe dans une perspective

---

<sup>1835</sup> JOHNSON, HENDERSON, « Introduction : Queering Black Studies/"Quaring" Queer Studies », *chap. cit.*

<sup>1836</sup> Le terme traduit la prononciation dialectique du terme *queer* par la grand-mère afro-américaine de E. Patrick Johnson. JOHNSON, E. Patrick, « "Quare" Studies, or (Almost) Everything I Know about Queer I Learned from My Grandmother », in JOHNSON, HENDERSON, *Black Queer Studies, op. cit.*

<sup>1837</sup> JOHNSON, HENDERSON, *Black Queer Studies, op. cit.* En France voir les travaux de Jean-Paul Rocchi : ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy : Les Presses Universitaires de Nancy, 2008 ; CRÉMIEUX, Anne, LEMOINE, Xavier et ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Understanding Blackness through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity*, New York : Palgrave Macmillan, 2013 ; MICHLIN, Monica, ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Black Intersectionalities. A Critique for the 21<sup>st</sup> Century*, Liverpool : Liverpool University Press, 2013.

intersectionnelle, développées à partir du début des années 2000 et dont la série est certainement héritière<sup>1838</sup>.

La série *Tales of the City* enfin, ancrée dans le milieu *queer* de San Francisco, explore des questionnements militants contemporains autour de la fluidité des identités et des enjeux d'autodétermination. Après que Jake lui a annoncé être transgenre, sa compagne, Margot, se confie à son amie Shawna (Elliot Page) sur les difficultés qu'elle rencontre dans sa propre identité<sup>1839</sup> :

MARGOT, *en soupirant* : I miss being a lesbian. I always dreamed I'd have a wife, and kids. We'd take road trips to Carmel. Get a pug from a little rescue. I didn't exactly love the idea of Jake transitioning, but ultimately it didn't matter because I love Jake, and I love being with Jake.

SHAWNA : But you're a lesbian.

MARGOT : Yeah.

SHAWNA : It's very 90s of you.

Alors que Margot aborde le deuil que représente pour elle la transition de Jake, la remarque de Shawna souligne avec humour la différence entre les années 1990, pendant lesquelles les politiques identitaires – et le besoin de se réclamer d'une étiquette claire – étaient l'approche majoritaire du mouvement de libération LGBT, et les années 2020 qui font la part belle aux approches *queer* en questionnant plus frontalement la construction du genre et la fixité des identités. Dans la série, le personnage de Margot est souvent associé à une forme de nostalgie pour une approche plus conservatrice de la sexualité : c'est ce que souligne Shawna dans sa référence aux années 1990, mais c'est également Margot elle-même qui plus tôt dans le même épisode se lamente d'être, selon elle, la seule personne du XXI<sup>e</sup> siècle qui croit encore en la monogamie. Elle incarne alors une posture romantique, à laquelle peut s'identifier une partie du public, face au personnage de Jake, qui représente quant à lui plus volontiers une posture plus contemporaine, un éclatement des catégories qui relève davantage de l'appréhension post-moderne et *queer* des sexualités. Le texte fait alors entrer en dialogue la théorie *queer* d'une part et les politiques identitaires de l'autre en reconnaissant la coexistence des deux modes d'identification et en refusant toute hiérarchisation entre les deux. C'est ce que souligne la suite de la conversation entre Shawna et Margot :

SHAWNA : I think you might still be a lesbian.

MARGOT : Jake says we're queer now.

SHAWNA : Well Jake can be queer. But you get to figure out what you are for yourself. He did.

La conclusion de Shawna à cet échange réaffirme le droit à l'autodétermination pour chacun.e, autant qu'il met en lumière l'opposition fondamentale entre Margot et Jake dans la manière de vivre leur

---

<sup>1838</sup> Dans leur introduction à l'ouvrage *Black Intersectionalities*, Monica Michlin et Jean-Paul Rocchi rappellent l'imbrication réciproque et nécessaire entre théorisations universitaires et mouvements sociaux, seule garante de la possibilité du changement social. MICHLIN, ROCCHI, *Black Intersectionalities*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1839</sup> « She Messy », S01E02, *Tales of the City*, Netflix, première diffusion le 7 juin 2019.

identité, à la fois individuelle et de couple. Margot s'inscrit ici en faux contre l'idée de faire un coming out *queer*, elle qui tient à son identité lesbienne. Elle sera donc amenée au long de la saison, et notamment après sa séparation de Jaken, à renouveler son coming out de lesbienne afin de réaffirmer son identité.

En posant la question des marqueurs identitaires, de leur pertinence et de leur fluidité, la série explore les incertitudes et les contradictions au cœur de ces questionnements, aux prises avec des réflexions militantes à la fois de longue date, et à la fois ultra-contemporaines, entre théorie *queer* et une approche plus identitaire du lesbianisme qui hérite en partie du féminisme matérialiste et est incarné par Wittig ou Rich. Dans un sens, la série illustre ces questionnements et les différents positionnements militants qui peuvent être adoptés sur la question de l'orientation sexuelle. Elle fait également écho aux récentes études consacrées aux processus d'identification des personnes transgenres : avec l'accroissement de la visibilité des personnes et problématiques trans, et un accès aux moyens de transitions qui, bien qu'encore très inégal, s'est néanmoins démocratisé, on a notamment vu arriver sur le devant de la scène des questionnements et débats autour de la question de l'autodétermination. D'un côté, certain.e.s personnes transmasculines réclament le droit de continuer à s'identifier en tant que lesbiennes, de l'autre, ce droit est discuté par une frange des militant.e.s lesbiennes qui voient dans l'affirmation « homme transgenre lesbienne » un oxymore irrésolvable et remettent de fait en question le droit à l'autodétermination. Les problématiques soulevées par les arcs narratifs de Jake et de Margot trouvent tous deux échos dans les études de psychologie et de sociologie menées sur le sujet des personnes trans : ainsi une étude réalisée par Stefan Rowniak et Catherine Chesla cherche à comprendre comment et pourquoi des hommes trans, qui avant leur transition se sont souvent identifiés comme lesbiennes, s'identifient comme hommes gays post-transition<sup>1840</sup>. De la même manière, la problématique rencontrée par Margot, qui s'interroge sur ce que la transition de Jake signifie pour sa propre identité sexuelle, reflète les résultats des recherches menées par exemple par Emily Joslin-Roher et Darrell Wheeler sur l'expérience des partenaires des hommes transgenres en cours de transition. Dans un article pour la revue *Archives of Sexual Behavior*, les participantes décrivent entre autres comment cette transition influe sur, voire remet en cause, leur propre sens de leur identité lesbienne<sup>1841</sup>. L'arc de Margot fait également écho à des écrits d'autrices lesbiennes ayant entamé une transition<sup>1842</sup> ou ayant vécu la transition de leur partenaire, et fait face à la nécessaire reconfiguration (ou confirmation) identitaire induite par cette

---

<sup>1840</sup> ROWNIAK, Stefan, CHESLA, Catherine, « Coming Out for a Third Time: Transmen, Sexual Orientation, and Identity », *Archives of Sexual Behavior*, vol. 42, 2013, pp. 449-461.

<sup>1841</sup> JOSLIN-ROHER, Emily, WHEELER, Darrell P., « Partners in Transition: The Transition Experience of Lesbian, Bisexual, and Queer Identified Partners of Transgender Men », *Journal of Gay and Lesbian Social Services*, vol. 21, n°1, Janvier 2009, pp. 30-48.

<sup>1842</sup> FEINBERG, Leslie, *Stone Butch Blues*, Ithaca, New York : Firebrand Books, 1993.

transition<sup>1843</sup>. Dans la série, les coming out en cascade de Jake permettent également de s'interroger sur une essentialisation des identités : la fluidité de genre et d'orientation sexuelle apprivoisée puis revendiquée par Jake – qui martèle par ailleurs que le genre est une construction sociale – montre bien comment l'identité, loin d'être innée, fixe et immuable, est au contraire sujette à variation. Au-delà des questions identitaires, le cas de Jake pose la question de l'existence d'une essence du désir : si après sa transition, l'attrance que Jake éprouvait pour les femmes se mue en désir dirigé vers les hommes, est-ce à dire que ce qui sous-tend l'homosexualité n'est pas tant l'attrance pour un genre précis (masculin ou féminin) que l'attrance pour le même genre que le sien ? Cet arc narratif autour de la sexualité de Jake met en lumière l'aspect au moins en partie construit du désir – c'est aussi peut-être parce qu'il est *queer* et qu'il ressent le besoin de continuer à être perçu comme tel que Jake réassigne son désir vers les hommes une fois sa transition achevée.

Face aux reproches adressés par chaque camp à l'autre (les approches identitaires seraient trop essentialistes et assimilationnistes<sup>1844</sup>, les approches *queer* seraient trop nébuleuses, peu susceptibles de rassembler<sup>1845</sup> et donc de mener à une action politique collective concrète<sup>1846</sup> ; les deux camps s'accusant par ailleurs réciproquement d'être aveugles aux rapports de domination de race et de classe et aux inégalités profondes au sein de la communauté LGBTQ<sup>1847</sup>) émergent dans la littérature et dans l'activisme de terrain, dès la fin des années 2000, des tentatives de combinaison, d'articulation de différentes approches, pourtant déjà présentes en germe chez les premier.e.s théoricien.ne.s *queer*. Dans *The Tolerance Trap*, Walters rappelle elle-même la porosité des frontières entre tenants d'une approche *queer* et défenseurs de l'approche identitaire dans les années 1990 : elle rapporte par exemple que, dans les rangs des tenants d'une approche constructiviste *queer*, nombreux.ses étaient celles et ceux qui accordaient crédit, du moins en partie, à la thèse d'une origine biologique et génétique de l'homosexualité, en combinaison avec d'autres facteurs<sup>1848</sup>. Dans un article publié en

---

<sup>1843</sup> NELSON, Maggie, *The Argonauts*, Minneapolis : Graywolf Press, 2015.

<sup>1844</sup> LOVAAS, Karen E., ELIA, John P., YEP, Gust A. (dir.), *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrains*, New York, Routledge, 2013.

<sup>1845</sup> NOYÉ, Sophie, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *Contretemps*, mis en ligne le 17 avril 2014, consulté le 26 janvier 2022. URL : <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>.

<sup>1846</sup> Gayatri Spivak défend notamment l'adoption d'un « essentialisme stratégique » qui viserait à neutraliser les différences entre les membres d'un groupe dans le but de faire front commun dans la lutte pour la reconnaissance des droits. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Subaltern Studies: Deconstructing Historiography », in GUHA Ranajit et SPIVAK Gayatri Chakravorty (dir.), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Oxford : Oxford University Press, 1988.

<sup>1847</sup> Pour les points aveugles des politiques identitaires voir DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality*, op. cit., p. xviii ; DUGGAN, Lisa, « Making It Perfectly Queer », *Socialist Review*, vol. 22, n°1, 1992, pp. 11-31 ; pour une dénonciation des impensés raciaux de la théorie *queer* voir JOHNSON, HENDERSON, « Introduction : Queering Black Studies/"Quaring" Queer Studies », chap. cit.

<sup>1848</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap*, op. cit., p. 87.

2006, les théoriciens en communication Lovaas, Elia et Yep s'intéressent au « terrain contesté » des études LGBTQ et des études *queer* : ils entendent explorer les apports et les limites de chaque approche afin de penser une possible réconciliation – un projet poursuivi dans le livre qu'ils éditent en 2013 intitulé *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrains*<sup>1849</sup>. Florence Tamagne dresse le même constat lorsqu'elle déclare dans un article paru en 2006<sup>1850</sup> :

(...) les vieilles oppositions, essentialistes contre constructionnistes, apparaissent largement dépassées, et certains débats mériteraient d'être reposés, dans la perspective d'une confrontation fructueuse entre *LGBT studies* et *queer studies*.

L'avènement au pouvoir de Trump, la libération de discours de haine décomplexés, et les crispations contemporaines autour de la notion de communautarisme semblent révéler l'échec des politiques identitaires, dont le défaut a peut-être aussi été, comme semble le suggérer Richard Dyer, de rassembler sous une même bannière (portée par l'acronyme « LGBT ») des populations dont les conditions matérielles d'existence varient trop grandement pour être amalgamées derrière un même front de revendications<sup>1851</sup>. À l'extrême inverse, celles et ceux qui se réclament du *queer* voient leur pensée condamnée pour son ultra-relativisme, et son absence de prise en compte des rapports sociaux fondant l'oppression. Une troisième voie pourrait émerger dans une orientation nouvelle de la théorie *queer* prenant en compte les apports du féminisme matérialiste. Développé en France à la fin des années 1970 notamment par Christine Delphy, Nicole Claude-Matthieu et Colette Guillaumin, le féminisme matérialiste reste longtemps muet, si ce n'est réticent, sur la question de l'homosexualité. Les dissensus au sein du mouvement autour de la question du lesbianisme radical, amènent notamment Monique Wittig, l'une des pionnières du féminisme matérialiste, à quitter la France pour les États-Unis au début des années 1980<sup>1852</sup>. Elle y développe plus avant sa critique de l'hétérosexualité comme régime politique dans *La Pensée straight*<sup>1853</sup>, qui reprend les théorisations de Delphy et Guillaumin sur le mode de production domestique et le sexage. Les écrits de Wittig influencent notamment Judith Butler, qui s'appuie sur sa pensée dans *Gender Trouble*, l'un des ouvrages fondateurs de la théorie *queer*. Si l'on oppose souvent pensée matérialiste et pensée *queer*, il apparaît pourtant des similarités théoriques frappantes entre les deux courants, notamment dans le refus catégorique d'une perspective essentialiste, et dans un objectif politique visant à l'abolition des catégories de genre. En France, après une première condamnation du *queer* par les féministes

---

<sup>1849</sup> LOVAAS, ELIA, YEP, *LGBT Studies and Queer Theory*, op. cit.

<sup>1850</sup> TAMAGNE, Florence, « Histoire des homosexualités en Europe : un état des lieux », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 53, n°4, 2006, pp. 24-25.

<sup>1851</sup> DYER, Richard, « Préface » dans CERVILLE, Maxime, REES-ROBERTS, Nick, *Homo Exoticus. Race, classe et critique queer*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 6.

<sup>1852</sup> Voir notamment les travaux de Ilana Etoit et sa thèse soutenue en 2018 sur la politisation du lesbianisme dans les courants féministes des années 1970. ETOIT, Ilana, *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French Nation (1970-1981)*, sous la direction de Clare Hemmings, London School of Economics, 2018.

<sup>1853</sup> WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, op. cit.

matérialistes<sup>1854</sup>, de nombreux travaux récents tentent de repenser l’articulation de ces deux théories<sup>1855</sup> : notamment chez Maxime Cervulle<sup>1856</sup>, Elsa Dorlin<sup>1857</sup>, Natacha Chetcuti<sup>1858</sup> ou Sophie Noyé<sup>1859</sup>. Dans un article qui vise à étudier de potentielles pistes de réconciliation entre les deux courants, Sophie Noyé<sup>1860</sup> évoque par ailleurs l’apparition d’un « "tournant économique" ou "matérialiste" » dans les études *queer* anglo-saxonnes dans les années 2000, tournant qui se manifeste par une attention accrue accordée aux inégalités raciales au sein du mouvement LGBTQ d’une part<sup>1861</sup>, et une critique du néolibéralisme et de l’effet du capitalisme sur les catégorisations sexuelles de l’autre part<sup>1862</sup>. En 2012, Lisa Duggan et Richard Kim soulignent par exemple un écart croissant entre d’une part les gays et lesbiennes réclamant le mariage, l’accession au marché, au service militaire, et d’autre part les tenants d’une approche *queer* qui dénoncent les inégalités liées au marché néolibéral et à la l’institutionnalisation de la famille<sup>1863</sup>, dans une perspective que l’on pourrait donc rapprocher du courant matérialiste.

C’est dans ce contexte de crispations multiples et protéiformes – retour de bâton conservateur d’un côté, luttes entre approches assimilationnistes et franges radicales de l’autre – que s’inscrivent les scènes de coming out de la fin des années 2010, qui doivent nécessairement composer avec un paysage politique extrêmement polarisé. En découlent des prises de position plus fortes que par le passé, un propos potentiellement moins consensuel et résolument plus progressiste : il s’agit, via les

---

<sup>1854</sup> DELPHY, Christine, « Genre et race : des systèmes sociaux comparables » intervention au 6e Congrès International des Recherches Féministes Francophones, Université de Lausanne, 2012, consulté le 1<sup>er</sup> février 2022. URL vidéo : <http://www3.unil.ch/wpmu/rff2012/programme-complet/programme-par-type/conferences/> ; MATHIEU, Nicole-Claude, « Dérive du genre/stabilité des sexes », in CHETCUTI, Natacha, MICHARD, Claire (dir.), *Lesbianisme et féminisme, Histoires politiques*, Paris : L’Harmattan, 2003, pp. 291-311.

<sup>1855</sup> Voir notamment la récente conférence « Pour un matérialisme queer » donnée lors du quatrième colloque « Penser l’émancipation », avec les interventions de Gianfranco Rebutini et de Maxime Cervulle et Isabelle Clair, Université Paris 8 Saint-Denis, 2017, consulté le 1<sup>er</sup> février 2022. URL vidéo : <https://www.r22.fr/antennes/penser-emancipation/penser-l-emancipation-iv-2017/pour-un-materialisme-queer>.

<sup>1856</sup> CERVULLE, Maxime et REES-ROBERT, Nick, « Matérialisme queer », in *Homo exoticus : race classe et critique queer*, Paris : Armand Colin, 2010.

<sup>1857</sup> DORLIN, Elsa, « Le Queer est un matérialisme », *art. cit.*, pp. 47- 58.

<sup>1858</sup> CHETCUTI, Natacha, « De la critique de la catégorisation de sexe à la déconstruction des genres : une approche « matérialiste postmoderne » est-elle possible ? », intervention lors du 5e congrès international de l’association française de sociologie, du 2 au 5 septembre 2013, Nantes, consulté le 1<sup>er</sup> février 2022. URL : <http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/3655/genre-et-dominaton>.

<sup>1859</sup> NOYÉ, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *art. cit.*, NOYÉ, Sophie et REBUCINI, Gianfranco, « Queer as Materialism », *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, 2021.

<sup>1860</sup> NOYÉ, Sophie, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *art. cit.*

<sup>1861</sup> ENG, David, HABELSTRAM, Judith, MUNOZ, José Esteban, « What’s queer about queer studies now? », *Social Text*, vol.23, n°3-4, 2005.

<sup>1862</sup> DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality*, *op. cit.*, SEARS, Alan, « Queer Anti-Capitalism: What’s Left of Lesbian and Gay Liberation », *Science & Society*, vol. 69, n°1, 2005, pp. 92–112; SEARS, Alan, « A Queer View of Capitalism in Crisis », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 16, n°3, 2010, pp. 476-478.

<sup>1863</sup> DUGGAN, Lisa, KIM, Richard, « Preface », A New Queer Agenda, *The Scholar & Feminist Online*, vol. 10, n°1-2, 2011/2012, URL : <http://sfonline.barnard.edu/a-new-queer-agenda/preface/>.

objets culturels, via les « histoires de lignes de faille », de s'interroger sur l'efficacité politique d'une stratégie ou d'une autre pour faire face à la menace conservatrice incarnée par la présidence Trump. Ce nouveau contexte, qui nécessite une remobilisation de discours militants, rentre directement en conflit avec la tradition dépolitisante et individualiste de l'arc du coming out tel qu'il a longtemps été exécuté au petit écran. Dans un tel contexte, il est difficile, pour ne pas dire impossible, pour des séries ultra-contemporaines de ne pas réfléchir à la dimension militante du coming out et de se positionner plus directement sur les grandes questions sociétales – c'est ce que révèle de manière métaréflexive la série *The Morning Show*, dans laquelle la production de l'émission d'informations matinales se voit forcée, pour la survie du programme, d'adopter un ton plus politique. Cette réflexivité est aussi perceptible dans l'incorporation d'un vocabulaire à la fois résolument plus théorique et plus militant, et dont les producteur.ice.s supposent donc qu'il est compréhensible par les publics, dans les dialogues (dans la sitcom *Abby's*<sup>1864</sup>, la protagoniste éponyme s'explique de ne pas avoir révélé sa bisexualité plus tôt : « I grew up Cuban in a white neighborhood, and on top of that I'm bi: I've learned not to fan the flames of that intersectional fire<sup>1865</sup> »), mais aussi dans le titre des épisodes : ainsi l'épisode de *Jane the Virgin* dans lequel son petit-ami lui fait son coming out bisexuel est-il intitulé « Jane the Heteronormative<sup>1866</sup> ». Ce vocable savant, utilisé avec malice et une certaine ironie dans les deux cas, renvoie néanmoins à une politisation croissante de la question sexuelle à la télévision américaine, qui relève, aux yeux de certains, d'une injonction. C'est ce que dénonce la jeune Casey (Brigette Lundy-Paine), de la sitcom *Atypical* (Netflix, 2017-2021) dans l'épisode qui la voit préparer puis faire son coming out. Alors qu'elle discute avec une amie de son frère aîné, elle-même bisexuelle et militante, Casey se lamente<sup>1867</sup> :

CASEY : I just don't know how I'm supposed to be loud, and bold, and political about something if I don't even know how to talk about it yet. I mean, is there something wrong with me because I don't know exactly who I am?

La remobilisation militante et politique des identités sexuelles (et raciales, et de genre) dans la deuxième moitié des années 2010 transforme en retour le trope du coming out, longtemps instrument de libération d'un soi authentique toute conditionnée à une politique de respectabilité. Dans la scène de *Dear White People* évoquée plus haut, après que Troy a quitté la salle de bain, Lionel se regarde longuement dans le miroir, comme s'il y voyait un nouveau reflet, transformé par l'acte du coming out et de l'affirmation identitaire. Au contraire des scènes au miroir évoquées plus haut, toutes placées *avant* le coming out, la scène dit ici le caractère performatif, profondément transformateur, de

<sup>1864</sup> *Abby's*, NBC, 2019.

<sup>1865</sup> « Free Alcohol Day », S01E03, *Abby's*, NBC, première diffusion le 11 avril 2019.

<sup>1866</sup> « Chapter Sixty-Nine : Jane the Heteronormative », S04E05, *Jane the Virgin*, The CW, première diffusion le 10 novembre 2017.

<sup>1867</sup> « Magical Bird #2 », S04E08, *Atypical*, Netflix, première diffusion le 9 juillet 2021.

l'énoncé « I'm gay »<sup>1868</sup>. La réflexion sur la performativité du coming out se double ici d'une réinscription de la sexualité au cœur du processus du coming out : la scène finale de l'épisode, qui suit immédiatement celle du coming out, montre Lionel en train de se masturber jusqu'à l'orgasme, une performance jusque-là restée malheureuse, pour prolonger les termes d'Austin<sup>1869</sup>, et dont la réussite est semble-t-il rendue possible par la libération que permet le coming out à la fois de la honte mais surtout de l'imaginaire érotique de Lionel. Dans de nombreuses séries contemporaines, le désir *queer* est au cœur du processus de coming out, soit qu'il lui fasse suite (c'est par exemple le cas de *Riverdale*, dans lequel Kevin et Moose célèbrent le coming out de ce dernier à son père en faisant l'amour pour la première fois<sup>1870</sup>), soit au contraire qu'il en soit le catalyseur : dans *One Day at a Time*, ce sont les recherches de la jeune Elena sur un site pornographique qui l'amènent à faire son coming out à sa mère. Dans la série animée *Big Mouth*, Jay prend conscience de sa bisexualité à partir de ses habitudes onaniques. Dans le *reboot* de *Gossip Girl* (HBO Max, 2021-) enfin, c'est le désir d'Aki (Evan Mock) pour son ami Max (Thomas Doherty), dont l'érotisme est figuré à l'écran par le regard d'Aki sur le corps nu de Max, un *queer gaze* absent de la plupart des représentations télévisuelles, qui amène le jeune homme à affirmer sa bisexualité. Cette résurgence de la sexualité et du désir homosexuel, après une phase de déssexualisation de l'homosexualité, dans les intrigues contemporaines de coming out est un autre marqueur de la re-politisation du trope : elle exprime une entreprise de renégociation des conditions d'acceptabilité des sexualités et identités dissidentes<sup>1871</sup>.

#### III. 4. Pour qui le coming out est-il encore politique ? Glissements épistémologiques et recul du trope

Si Walters ou Seidman affirment que le coming out connaît un recul en tant que « récit principal » (*master narrative*) de l'expérience LGBTQ<sup>1872</sup>, il me semble que sa persistance à la télévision indique qu'il continue au contraire à être un lieu de négociations idéologiques puissant, permettant d'élargir progressivement le spectre des interrogations. Dans la dernière décennie ont notamment émergé sur le petit écran des questionnements nouveaux autour de l'intersection entre l'identité *queer* et

<sup>1868</sup> Un énoncé performatif est un énoncé dont la visée ne serait pas simplement affirmative (dire que quelque chose est vrai ou faux, phrase à valeur descriptive etc.) mais un énoncé qui accomplit quelque chose, comme par exemple le mariage, dans lequel le fait qu'un prêtre prononce les mots « Je vous déclare mari et femme » performe l'identité des conjoints en tant que mari et femme. Une énonciation performative nécessite souvent, en plus du discours prononcé, un contexte précis d'énonciation pour accomplir sa valeur performative. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire [How to do things with words]*, trad. Gilles Lane, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

<sup>1869</sup> On dit qu'une énonciation est « malheureuse » lorsqu'elle ne parvient pas à « faire ce qu'elle était destinée à faire ». LANE, Gilles, « Introduction », in AUSTIN, *Quand dire, c'est faire, op. cit.*, p. 25.

<sup>1870</sup> « Chapter Forty-Seven: Bizarrodale », S03E12, *Riverdale*, The CW, première diffusion le 6 février 2019.

<sup>1871</sup> ROCCHI, *Dissidence et identités plurielles, op. cit.*

<sup>1872</sup> WALTERS, *The Tolerance Trap, op. cit.*, p. 28 ; SEIDMAN, *Beyond the Closet, op. cit.*, p. 59.

positionnements de race, classe et genre qui réactualisent le trope et réaffirment la nécessité de renégocier, à l'aune de ces nouveaux éléments, les idéologies dominantes sur les questions d'orientation et d'identité sexuelle.

En réalité, si recul il y a, il ne concerne encore qu'une minorité blanche, masculine et gay : dans sa thèse de doctorat, Sébastien Mignot étudie la récession du trope du coming out au profit de nouveaux schémas narratifs<sup>1873</sup>, mais sa thèse ne concerne, en son cœur, que la représentation des hommes cisgenres gays et blancs. Il y consacre néanmoins une partie à la résurgence de la métaphore du placard et se positionne, lui aussi, contre l'idée d'une télévision post-placard, et ce même pour les hommes gays blancs : il n'y a pas pour ainsi dire disparition absolue du placard, mais plutôt déplacement des secrets qu'il abrite. D'un point de vue diachronique, on assiste, certes, à une récession des intrigues de coming out littéral pour les hommes cisgenre, gays, blancs et adultes : les rares contre-exemples de la dernière décennie (Mikey dans *Unbreakable Kimmy Schmidt* en 2016, Mickey dans *Shameless* en 2015) concernent souvent des personnages issus de milieux populaires et/ou de familles immigrées dans lesquelles l'homosexualité entre en contradiction directe avec la masculinité hégémonique de classe.

Cette récession du trope pour certaines catégories de population suit autant qu'elle signale l'évolution des mœurs et des mentalités : au vu des évolutions sociales, politiques et culturelles de la dernière décennie, on peut ainsi anticiper une quasi-disparition des intrigues de coming out pour les lesbiennes cisgenre et blanches dans les prochaines années. De nombreux programmes contemporains font déjà l'économie de l'arc traditionnel du coming out pour ces femmes : on peut citer par exemple *Wynona Earp*, déjà évoquée, *The Good Fight* (CBS All Access, 2017-), ou encore *Station 19* (ABC, 2018-), qui présentent toutes des relations lesbiennes sans que l'identité des personnages ne soit jamais problématisée à travers un processus de découverte, révélation, et acceptation de l'homosexualité. Pour les personnages transgenres en revanche, le coming out reste, à de rares exceptions près (dans les séries homosociales comme *Pose*, *Work in Progress* ou *The L Word: Generation Q*), la seule intrigue proposée dans les productions *mainstream* : on a déjà évoqué les exemples de *Transparent*, de *Faking It*, ou encore de *The Chilling Adventures of Sabrina*.

Les personnages racisés constituent quant à eux les nouveaux acteurs principaux des intrigues de coming out contemporaines et ce quel que soit leur genre et leur âge, après des décennies d'invisibilité. Même si l'on pourrait lire, cyniquement, un certain opportunisme des producteurs ou diffuseurs dans cet engouement relativement soudain pour les intrigues de coming out de personnages racisés, il faut surtout voir derrière cette évolution à l'écran le signe tangible d'une évolution

---

<sup>1873</sup> MIGNOT, Sébastien, *Identités télévisuelles post-placard*, op. cit.

démographique à l'œuvre dans les coulisses. On a évoqué plus haut la question du manque de diversité dans les *writers' rooms* et ses conséquences sur les récits diffusés à l'écran ; on peut supposer que cette visibilité nouvelle est consubstantielle de l'arrivée, dans les instances productives, de profils plus variés susceptibles de raconter leur(s) histoire(s), de la même manière que Ryan Murphy, Alan Ball ou Kevin Williamson ont cherché à raconter la leur et les leurs dans la décennie 2000. Ainsi l'intrigue de coming out de Jamal dans *Empire* est-elle librement inspirée de la relation conflictuelle du *showrunner* de la série, le cinéaste africain-américain et gay Lee Daniels, avec son propre père<sup>1874</sup>. Certaines scènes de la série font directement écho au vécu de Daniels : dans une interview pour *Out Magazine* précédant de plusieurs années la sortie de la série, le scénariste raconte ainsi la fois où, alors qu'il était encore enfant, son père l'a jeté dans une poubelle après l'avoir surpris avec les talons rouges de sa mère aux pieds<sup>1875</sup> – une scène que l'on retrouve telle quelle dans le huitième épisode de la première saison<sup>1876</sup>. Justin Simien, le *showrunner* de *Dear White People*, dans lequel le jeune Lionel fait son coming out à ses camarades militants afro-américains, est également un africain-américain gay : c'est à travers son avatar, Lionel, qu'on appréhende l'identité *queer* noire et les problématiques spécifiques que cette position intersectionnelle soulève<sup>1877</sup>. De manière similaire, l'épisode « Thanksgiving » de *Master of None*<sup>1878</sup>, dans lequel Denise fait son coming out à sa famille, est écrit par son interprète, Lena Waithe, qui s'inspire de sa propre expérience de femme noire *queer* pour raconter l'histoire de Denise<sup>1879</sup>. Dans un épisode de podcast, la scénariste explique la genèse de l'épisode : alors que l'équipe de scénaristes réfléchit à la deuxième saison, il apparaît clairement qu'un épisode doit être dédié au personnage de Denise, très appréciée des fans dans la première saison. Ce n'est pas Waithe elle-même qui pense à l'arc de coming out, mais Alan Yang, l'un des producteurs de la série, qui lui demande de lui raconter son coming out à sa propre famille. Fascinés par son récit, Yang et Anzari, le second producteur, décident immédiatement de demander à Waithe de l'adapter à l'écran. Elle raconte :

For me, I got to really talk about what it was like to come out as a black person who comes from a family that believes that black people should be well-behaved, shouldn't make too much noise and shouldn't ruffle feathers.

<sup>1874</sup> KIMBLE, Lindsay, « Empire's Homophobic Story Line Was Ripped From Co-Creator Lee Daniels' Own Childhood », *US Weekly* [En ligne], mis en ligne le 26 février 2015, consulté le 13 janvier 2022. URL : <https://www.usmagazine.com/entertainment/news/empires-homophobic-story-line-inspired-by-co-creator-lee-daniels-2015262/>.

<sup>1875</sup> « Out100: Lee Daniels », *Out* [En ligne], mis en ligne le 23 novembre 2013, consulté le 13 janvier 2022. URL : <https://www.out.com/out-exclusives/out100-2013/2013/11/13/out100-lee-daniels>.

<sup>1876</sup> « The Lyon's Roar », S01E08, *Empire*, FOX, première diffusion le 25 février 2015.

<sup>1877</sup> OSENLUND, R. Kurt, « Dear White People's Gay Black Prophet Justin Simien Looks Forward », *Out* [En ligne], mis en ligne le 4 mai 2018, consulté le 13 janvier 2022. URL : <https://www.out.com/out-exclusives/2018/5/04/dear-white-peoples-gay-black-prophet-justin-simien-looks-forward>.

<sup>1878</sup> « Thanksgiving », S02E08, *Master of None*, Netflix, première diffusion le 12 mai 2017.

<sup>1879</sup> PATRICK, Dan (host), WAITHE, Lena, « Lena Waithe on the Thanksgiving Episode of "Master of None" », *That Scene with Dan Patrick*, mis en ligne le 9 février 2021, consulté le 13 janvier 2022.

Dans l'anecdote que rapporte ici Waithe, l'injonction au silence (« shouldn't make too much noise ») entre directement en contradiction avec l'injonction que représente le coming out de prendre la parole, voire de « faire du bruit », si l'on reprend l'un des plus célèbres slogans des luttes LGBTQ, « loud and proud ». C'est parce que cette contradiction existe encore et fait sens pour certaines populations élevées dans l'idée de la respectabilité indispensable à l'intégration que le coming out reste un acte politique méritant d'être représenté, repensé, réappréhendé.

L'épisode, salué par la critique, vaut à Lena Waithe d'être la première femme afro-américaine à remporter un *Emmy Award* dans la catégorie « Outstanding Writing for a Comedy Series » en 2017<sup>1880</sup>. Dans un entretien accordé à *Entertainment Weekly* après sa victoire, elle explique ses liens avec d'autres scénaristes, réalisateur.rice.s ou acteur.rice.s *queer* et/ou issus de la diversité (dont Justin Simien, avec lequel elle a travaillé à la production du film *Dear White People*, dont est tirée la série, Donald Glover, ou encore Issa Rae, à l'origine de la série *Insecure* diffusée sur HBO entre 2016 et 2021), un petit groupe qu'elle surnomme affectueusement « la résurgence » et qui symboliserait une renaissance du *storytelling* hollywoodien : « I like to call us the resurgence. It's more than a moment. We're here, we're going to stay here, and we're always going to be here<sup>1881</sup> ». Il est difficile de ne pas entendre dans ces paroles l'écho lointain du slogan « we're here, we're queer, get used to it » popularisé dans les années 1990 par les activistes de Queer Nation. Dans cette version réactualisée, le « nous » qui annonce et affirme sa présence n'est plus seulement *queer* : il est aussi racisé, essentiellement noir ou latino, et l'histoire complexe que recouvrent ces identités à l'intersection de plusieurs oppressions est encore à écrire, notamment via les séries télévisées. La première étape de l'entreprise de visibilisation que sous-entend l'affirmation « we're here » reste, à la télévision, pour ces « nouveaux arrivants », l'intrigue de coming out, passage semble-t-il obligatoire d'une politique de la visibilité.

Par contraste, certaines minorités restent encore à ce jour absentes des intrigues de coming out télévisuels. Seule *Love, Victor*, à ce jour, aborde la question du coming out pour un personnage secondaire musulman, Rahim<sup>1882</sup> (Anthony Keyvan). La sitcom *The War at Home*, quant à elle, est la seule à proposer un personnage *queer* iranien à travers le coming out du jeune Khaleel Nazeeh "Kenny" Al-Bahir (Rami Malek) à la famille (blanche) de son meilleur ami<sup>1883</sup>, puis à ses parents, qui le

---

<sup>1880</sup> LITTLETON, Cynthia, « Lena Waithe Makes Emmy History as First Black Woman to Win for Comedy Writing », *Variety* [En ligne], mis en ligne le 17 septembre 2017, consulté le 13 janvier 2022. URL : <https://variety.com/2017/tv/news/lena-waithe-wins-emmy-black-woman-comedy-writing-1202562040/>.

<sup>1881</sup> LAWRENCE, Derek, « Master of None's Lena Waithe isn't done making history, *Entertainment Weekly* [En ligne], mis en ligne le 24 octobre 2017, consulté le 13 janvier 2022. URL : <https://ew.com/tv/2017/10/24/lena-waithe-emmy-win-the-chi/>.

<sup>1882</sup> « Sincerely, Rahim », S02E06, *Love, Victor*, Hulu, première diffusion le 11 juin 2021.

<sup>1883</sup> « Out & In », S02E11, *The War at Home*, FOX, première diffusion le 4 janvier 2007.

mettent à la porte<sup>1884</sup>. De même, on dénombre une seule intrigue de coming out *queer* pour un personnage asiatique dans notre corpus : celui de Courtney, fille adoptive de deux pères blancs, dans la série *13 Reasons Why*<sup>1885</sup>. Cette absence reflète bien entendu un manque de représentation global des populations musulmanes et asiatiques à la télévision, qui découle très certainement, à nouveau, d'une absence de diversité dans les instances de production.

L'arrivée de nouveaux profils dans les salles d'écriture ne se limite pas à la seule identité raciale : ainsi l'auteur.rice de *Transparent*, Joey Soloway, s'identifie comme non-binaire, et s'inspire, pour raconter le coming out et la transition de Maura, de sa propre histoire familiale. Dans une interview pour le *Hollywood Reporter*, iel se souvient :

A couple of years ago, my father came out as transgender to me (...) For most of the phone call, I said, "I love you, I'm proud of you, you're so brave." And pretty much in the same instant I was like, "This is going to be my show"<sup>1886</sup>.

La série *Sense8*, qui développe une longue intrigue de coming out pour Lito, acteur célèbre, est écrite et produite par les sœurs Wachowski, qui ont-elles-mêmes dû faire l'expérience d'un coming out public – voire forcé, sous la menace de la presse, pour Lilly<sup>1887</sup> – ayant transitionné après l'immense succès de la trilogie *Matrix* (1999, 2003) qui les avait fait connaître sous leur *deadname*. C'est également Lilly Wachowski qui produit la série *Work in Progress*, qui propose justement une réflexion éthique sur le secret à travers la question du *deadname*, et qui en réalise certains épisodes.

L'émergence d'un propos plus politique, militant, est du reste facilité par les transformations technologiques et économiques du médium : selon la sociologue Violaine Roussel, le modèle économique des plateformes numériques, qui repose sur une fragmentation plus importante des publics, offre aux créateur.rice.s de séries et de films des conditions favorables à l'émergence de « projets qui auparavant auraient semblé trop engagés, controversés, trop explicitement civiques ou politiques<sup>1888</sup> ». Au contraire, avance-t-elle, ces caractéristiques autrefois décriées leur permettent aujourd'hui de se distinguer dans la masse de projets qui voient le jour dans le paysage télévisuel en

---

<sup>1884</sup> « Put on a Happy Face », S02E12, *The War at Home*, FOX, première diffusion le 11 janvier 2007.

<sup>1885</sup> « Two Girls Kissing », S02E02, *13 Reasons Why*, Netflix, première diffusion le 18 mai 2018.

<sup>1886</sup> WILSON HUNT, Stacey, « 'Transparent' Boss Reveals the Moment She Decided to Make a Show About a Transgender Parent », *The Hollywood Reporter* [En ligne], mis en ligne le 17 décembre 2014, consulté le 13 janvier 2021. URL : <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/transparent-boss-reveals-moment-she-758426/>.

<sup>1887</sup> DESSEM, Matthew, « *Matrix* Filmmaker Lilly Wachowski Comes Out as Transgender Under Pressure From Tabloid », *Slate* [En ligne], mis en ligne le 8 mars 2016, consulté le 13 janvier 2021. URL : <https://slate.com/culture/2016/03/daily-mail-pressures-matrix-director-lilly-wachowski-into-coming-out-as-transgender.html>.

<sup>1888</sup> ROUSSEL, Violaine, « Introduction », dans ROUSSEL, Violaine (dir.), *Art et contestation aux Etats-Unis*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. La Vie des idées, 2019. p. 19.

retenant l'attention d'un public de niche<sup>1889</sup>. Le journaliste et critique télévision James Poniewozik estime ainsi qu'une série comme *Dear White People*, produite et diffusée par Netflix, n'aurait jamais pu voir le jour quelques dix ans plus tôt sur les chaînes traditionnelles<sup>1890</sup>.

Pour sortir de l'aporie que représente la célébration ou la condamnation des arcs de coming out télévisuels, voire de l'acte du coming out tout court, j'ai choisi d'appréhender ces intrigues comme des « récits *ligne de faille* » permettant de pointer du doigt les contradictions internes à nos appréhensions des sexualités, et d'ouvrir un espace spéculatif dans lequel ces contradictions idéologiques sont susceptibles d'être négociées, discutées, voire même, ne serait-ce que ponctuellement, résolues. Plutôt que de ne voir le coming out que comme une répétition stérile du même, il s'agit au contraire de montrer comment sa persistance indique que le travail de négociation idéologique autour des identités et des orientations sexuelles est encore en cours. Loin de se limiter à la question de l'homosexualité ou à la transidentité, le coming out interroge aussi, en retour, l'hétérosexualité et l'identité cisgenre. Par métonymie, il questionne nos perceptions de toute identité qui déroge à la norme, et remet en cause, de fait, la norme elle-même : en interrogeant la place de la marge (assimilation ou scission ?), on interroge nécessairement celle du centre, non sans causer des inquiétudes du côté des dominant.e.s. En ce sens, le trope du coming out fonctionne à la fois comme un lieu de négociation à l'échelle individuelle (par le processus d'identification, toute personne *queer* peut, par procuration, se retrouver dans un ou plusieurs personnages donnés et négocier, à travers lui ou elle, ses propres questionnements sur son genre, sur son orientation sexuelle) et à l'échelle collective, sociale, dans des États-Unis contemporains tendus entre la célébration d'un multiculturalisme qui accueille et célèbre, en théorie, la différence, et la persistance des violences homophobes et raciales évoquée dans le premier chapitre. Entre ces deux niveaux (individuel, social) existent des échelles intermédiaires : notamment celle communautaire, militante, de la population LGBTQ dans son ensemble, traversée elle-même par des dissensus profonds accentués par l'accès d'une certaine partie de la population à des droits encore largement refusés à d'autre (l'expérience d'une femme trans noire sans-papiers a donc peu à voir, aujourd'hui, avec celle d'un homme gay blanc de classe moyenne). De ces différences de statut résultent, à nouveau, des désaccords et des scissions sur le plan politique : contre une vision de l'Amérique post-gay et de la télévision comme post-placard par les membres les plus privilégiés de la communauté LGBTQ, la persistance des scènes de coming out dit à quel point, pour certaines populations du moins, l'homosexualité reste une expérience de

---

<sup>1889</sup> *Ibid.*

<sup>1890</sup> POITTE, Isabelle, SOENEN, Marie-Hélène, « La série anti-Trump la plus efficace est celle qu'il a produite lui-même sur Twitter et Fox News », *Télérama*, 30 novembre 2020.

l'altérité, de la clandestinité, que seul le coming out permet de rendre visible, dicible, tangible. Pour Eric Fassin, est « politisé » ce qui est « constitué en question<sup>1891</sup> ». L'appréhension du coming out comme un « récit *ligne de faille* » qui n'a de cesse, dans ses multiples réinventions et adaptations, de ré-interroger ce qui paraît au premier abord relever de l'évidence (la catégorisation nette des sexualités entre homosexualité et hétérosexualité, et toutes les oppositions binaires qui en découlent) permet à mon sens de repenser la charge politique à la fois de l'acte et de ses mises en scène télévisuelles.

---

<sup>1891</sup> FASSIN, Éric, *Le sexe politique, Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 18.

## Conclusion

En janvier 2022, un groupe de députés Républicains de l'État de Floride propose à l'examen un projet de loi visant à interdire l'évocation ou la discussion de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle dans les écoles. Cette loi, surnommée « Don't Say Gay<sup>1892</sup> » par ses opposants et fermement condamnée par les activistes LGBTQ pour les dégâts qu'elle est susceptible de causer pour les jeunes LGBTQ<sup>1893</sup>, est adoptée par le Sénat en mars 2022<sup>1894</sup>. Le cas de la Floride est loin d'être isolé : à ce jour, en avril 2022, près de 20 États supplémentaires<sup>1895</sup> ont proposé au vote ou adopté leur propre version de ces législations « Don't Say Gay<sup>1896</sup> », qui prévoient par exemple de faire retirer des rayons des bibliothèques publiques tous les ouvrages abordant les questions d'homosexualité ou de transidentité (Oklahoma), d'obliger les enseignant.e.s à solliciter l'autorisation des parents d'élèves avant de parler d'orientation sexuelle en classe (Indiana) voire de les contraindre à alerter les parents dont les enfants aborderaient spontanément la question de l'identité de genre, risquant de fait d'*outer* des enfants à des familles intolérantes et donc, de les mettre en danger (Arizona). Ces mesures récentes s'inscrivent dans un contexte plus vaste d'attaques répétées des législateurs américains contre les droits des femmes (droit à l'avortement) et des crispations autour des sujets enseignés dans les écoles, dans les lycées mais aussi dans les universités, comme en témoignent les tentatives d'interdictions de l'enseignement de la *critical race theory*<sup>1897</sup>, visant à mettre au jour le caractère systémique des discriminations, et qui, selon ses opposants, infiltrerait jusqu'aux manuels de

---

<sup>1892</sup> GOLDSTEIN, Dana, « Opponents Call It the “Don't Say Gay” Bill. Here's What It Says », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 18 mars 2022, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2022/03/18/us/dont-say-gay-bill-florida.html>.

<sup>1893</sup> LARKINS, Will, « Florida's “Don't Say Gay” Bill Will Hurt Teens Like Me », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 12 mars 2022, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2022/03/12/opinion/florida-dont-say-gay-bill.html>.

<sup>1894</sup> MAZZEI, Patricia, « DeSantis Signs Florida Bill That Opponents Call “Don't Say Gay” », *The New York Times* [En ligne], mis en ligne le 28 mars 2022, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://www.nytimes.com/2022/03/28/us/desantis-florida-dont-say-gay-bill.html>.

<sup>1895</sup> LAVIETES, Matt, « Florida's not alone — 19 other states eye LGBTQ school bills », *NBC News* [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2022, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://www.nbcnews.com/nbc-out/out-politics-and-policy/floridas-not-alone-19-states-eye-lgbtq-school-bills-rcna23304>.

<sup>1896</sup> « “Don't say gay”: Sex education fuels US culture wars », *France24* [En ligne], mis en ligne le 9 février 2022, consulté le 19 avril 2022. URL : <https://www.france24.com/en/live-news/20220209-don-t-say-gay-sex-education-fuels-us-culture-wars>.

<sup>1897</sup> LE BARS, Stéphanie, « La “critical race theory”, nouvel avatar de la guerre culturelle aux États-Unis », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 2 juillet 2021, consulté le 19 avril 2022. URL : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/02/la-crt-ou-critical-race-theory-nouvel-avatar-de-la-guerre-culturelle-aux-etats-unis\\_6086634\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/02/la-crt-ou-critical-race-theory-nouvel-avatar-de-la-guerre-culturelle-aux-etats-unis_6086634_3232.html).

mathématiques<sup>1898</sup>. Cette nouvelle bataille dans la guerre culturelle que se livrent conservateurs et progressistes depuis les années 1960 interroge la pertinence du préfixe « post » dans les concepts pourtant galvaudés « post-féministe », « post-racial » ou « post-gay ». Face à des lois qui entendent contraindre les minorités LGBTQ au silence, et les renvoyer de fait au placard, le coming out, énoncé par excellence par lequel une personne se dit « gay », regagne de sa force dissidente et politique. Ce que démontrent ces attaques et tentatives de censures institutionnelles contre la mise en mots de l'homosexualité, c'est que l'acte de parole « compte », qu'il a une force politique et performative, sans quoi on ne chercherait pas à l'interdire. Dans ce contexte, et pour reprendre les mots de David Roche<sup>1899</sup> :

[W]e find ourselves endlessly repeating that words do matter, that they still matter, because they make things matter: they mean something; they often have several meanings depending on context; they confer meaning upon things; they hierarchize explicitly or implicitly; they fashion matter (bodies, objects); in short, they fashion the real.

Dans le processus de coming out, comme l'évoque Sedgwick<sup>1900</sup> reprenant Foucault, les silences comptent tout autant que les mots : ils sont d'ailleurs eux-même des « actes de parole<sup>1901</sup> ». Les représentations audiovisuelles, parce qu'elles permettent, mieux que l'écrit, de rendre leur saillance aux silences (dans les pauses et les hésitations des dialogues, dans les choix d'habillage sonore), sont particulièrement à même d'illustrer la complexe imbrication des actes de parole et des actes de silence qui alternativement permettent ou empêchent le processus du coming out. Dans le pilote de *Dopesick*, par exemple, le silence que garde la jeune Betsy face aux quolibets homophobes lancés par ses collègues contre une femme ouvertement lesbienne lui permet d'abord de protéger le secret de sa propre homosexualité<sup>1902</sup>. Pourtant, à la fin du même épisode, lorsque Betsy se confie à son médecin de famille, le progressiste Dr. Finnick, son silence manifeste ce qu'elle n'ose formuler vraiment<sup>1903</sup> :

BETSY : I can't lose my job, I gotta make enough money to get out of here.

FINNICK : What are you talking about?

BETSY, *soupire* : I never told no one this before [*sic*].

FINNICK : Bets, I delivered you. You can tell me anything.

BETSY : I'm um... I'm uh...

FINNICK : Bets. I know. I know.

*Elle hoche la tête, les larmes aux yeux.*

---

<sup>1898</sup> LAUGHLAND, Oliver, « Florida rejects 54 math textbooks over “prohibited topics” including critical race theory », *The Guardian* [En ligne], mis en ligne le 17 avril 2022, consulté le 20 avril 2022. URL : <https://www.theguardian.com/us-news/2022/apr/17/florida-rejects-math-textbooks-critical-race-theory>.

<sup>1899</sup> ROCHE, David, « Terms that Matter: Naming and Labelling in English-Speaking Cinema, Introduction », in ROCHE, David, BAILLIN, Jean-François Baillon (dir.), « Terms that Matter: Naming and Labelling in English-Speaking Cinema », *Film Journal*, vol. 4, 2017, p. 1. URL: <http://filmjournal.org/fj4-introduction>.

<sup>1900</sup> SEDGWICK, *Epistemology of the closet*, op. cit., p. 3.

<sup>1901</sup> « the speech act of a silence », *Ibid.*

<sup>1902</sup> « First Bottle », S01E01, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

<sup>1903</sup> *Ibid.*

BETSY : And I can't stay here no more. I gotta be myself. If I can make enough money underground, then I can go live somewhere where I can just be me.

Si la jeune fille ne prononce pas ici le mot « gay », ce premier coming out n'est pas tant « avorté » (puisque le sens du silence de Betsy est compris par son interlocuteur) que collaboratif : incapable de prononcer le mot, Betsy laisse au Dr. Finnick le soin de compléter l'énoncé manquant. Son hochement de tête, ainsi que la reprise du dialogue dans lequel elle évoque un besoin d'authenticité confirme le « diagnostic » du docteur Finnick, le seul à avoir su lire l'homosexualité de la jeune fille dans son silence, au sein d'une communauté conservatrice et homophobe qui rend difficile toute verbalisation de l'homosexualité. Ainsi, dans le même épisode de la série, le silence de Betsy joue tour à tour le rôle d'inhibiteur (il permet le maintien des parois du placard) et de révélateur.

Mais le silence peut également être celui, assourdissant, de ceux qui refusent d'entendre les mots qui sont prononcés. Dans le deuxième épisode de la série, Betsy trouve enfin le courage d'avouer son homosexualité à sa mère<sup>1904</sup> :

BETSY : Hey Mom.

MÈRE : Yes, dear?

BETSY : I think there's something we should talk about.

MÈRE : Okay.

BETSY : Uh... This may be hard for you to hear but uh... I like girls.

*La mère continue à coudre sans relever les yeux de son ouvrage.*

BETSY : I always have. Not just as friends. And I know, I know Dad is gonna be really upset but... maybe you could talk to him and tell him that nothing's different, I'm – I'm still the same person. I promise I am, just... I can't live like this anymore. I just wanna be myself.

*Longue pause. La mère relève enfin la tête de son ouvrage.*

MÈRE : I'm sorry dear. Did you say something to me?

BETSY *fait non de la tête* : No. (*Elle se lève et quitte le salon*)

En feignant de ne pas avoir entendu les mots prononcés par sa fille, pourtant assise à côté d'elle dans le salon familial, la mère refuse de reconnaître la valeur des mots qui sont dits, refuse de fait de leur accorder le statut de réalité. Si, au contraire du premier épisode, l'énoncé « I like girls » est bien prononcé ici, il reste un énoncé « malheureux », au sens où l'entendait Austin, car il ne parvient pas à atteindre son but. Dans cette scène, la mère réduit à néant la tentative de sa fille de mettre des mots sur son identité, et révèle que, sans l'écoute d'un interlocuteur susceptible de valider l'énoncé, le coming out reste inopérant. La violence symbolique de la scène<sup>1905</sup>, qui refuse à l'énoncé sa force performative, montre à nouveau, dans la tentative d'étouffement qu'elle opère, qu'en matière d'identité sexuelle, les mots, tout autant que les silences, « comptent ». En naviguant entre les silences

<sup>1904</sup> « Breakthrough Pain », S01E02, *Dopesick*, Hulu, première diffusion le 13 octobre 2021.

<sup>1905</sup> C'est aussi à cette violence symbolique que fait référence le titre de l'épisode, « Breakthrough Pain ». S'il renvoie littéralement au thème principal de la série, qui traite de la crise des opioïde aux États-Unis, on peut également y voir un jeu de mot sur la douleur de la jeune fille lesbienne qui par son coming out perce le mur du silence, mais pas pour autant celui du déni parental.

et les mots, la série complexifie la dialectique apparemment simple propre au coming out (l'information est soit cachée, soit connue) et qui se retrouve dans toutes les oppositions binaires afférentes. Elle trouble ainsi la limite entre silence et verbalisation, entre dissimulation et révélation, entre secret et aveu, entre placardisation et sortie du placard, et montre les complexes reconfigurations des termes et des relations entre ces termes qui se jouent dans l'exercice du coming out. C'est dans cette complexité que réside l'attrait sans cesse réaffirmé du coming out pour la télévision américaine et pour ses publics.

Si la métaphore du placard et la pratique du coming out semblent aujourd'hui évidentes à notre compréhension et à notre délimitation des identités sexuelles, il était essentiel à la démonstration de commencer par un rappel de la genèse de ces concepts afin de démontrer leur caractère construit et, donc, de justifier le travail de dévoilement idéologique opéré tout au long de la thèse. Si les métaphores de la dissimulation et de la double vie, parmi lesquelles celle du placard, ont naturalisé l'idée d'une séparation stricte entre homosexualité et hétérosexualité, les travaux des historien.ne.s du début du XX<sup>e</sup> siècle démontrent que la catégorisation des identités sexuelles selon le genre du partenaire procède d'un phénomène relativement récent, qui ne se stabilise véritablement qu'à partir des années 1930. C'est de cette érection en « identité » que découle la pratique du coming out, par laquelle on entend d'abord une entrée dans le monde homosexuel, mais dont le sens évolue rapidement pour désigner, à partir des années 1950, l'annonce de son « identité » homosexuelle à ses ami.e.s, sa famille ou ses collègues. Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte de persécutions croissantes à l'encontre des individus qui affichent des identités de genre et orientations sexuelles dissidentes, émergent des mouvements hétérogènes de luttes pour les droits LGBTQ qui s'emparent du coming out comme d'un acte militant. Dans la lignée du slogan féministe affirmant que « l'intime est politique », le coming out, dévoilement de l'intime central à l'expérience LGBTQ, devient une arme politique. L'enjeu du coming out, tel qu'il est instrumentalisé dès la fin des années 1970, est avant tout un enjeu de visibilité : il s'agit de montrer à l'Amérique que chacun connaît, peut-être sans le savoir, une personne gay ou lesbienne, d'« humaniser » les populations *queer* contre la diabolisation qu'opèrent les discours politiques et médiatiques, de montrer, en somme, que les personnes *queer* sont des Américain.e.s comme les autres afin de légitimer leurs revendications d'égalité politique et juridique. Cette stratégie de visibilité passe notamment par une politique des représentations : en introduisant dans le salon familial, via le petit écran, des personnages gays affables et aimables, la télévision contribue à la dédiabolisation de l'homosexualité et à l'évolution des mentalités sur les questions LGBTQ.

Alors que certain.e.s commentateur.rice.s célèbrent dès les années 1990 la disparition du placard et l'avènement d'une Amérique post-gay, dans laquelle l'homophobie qui caractérisait les décennies précédentes ne serait qu'un lointain souvenir, la réalité qui se dessine sous nos yeux – et que nous avons tenté de retracer dans le premier chapitre – est tout autre. Si les luttes LGBTQ gagnent bel et bien du terrain sous l'impulsion du militantisme *grassroots* des années 1970 et 1980, puis sous les présidences de Clinton et d'Obama, les *backlashs* et attaques sous George W. Bush, puis sous Trump font peser sur les personnes LGBTQ la menace constante d'un retour en arrière. Sur le plan social, bien que l'on s'accorde à reconnaître l'évolution fulgurante des mentalités sur les questions LGBTQ, les violences et discriminations à l'égard des personnes LGBTQ sont toujours bien présentes, légitimées par l'institutionnalisation de discours de haine décomplexés sur les minorités. Se dessinent alors deux Amériques : l'une post-gay, fantasmée, vision soutenue par des représentations médiatiques post-placard ; l'autre toujours aux prises avec les violences LGBTphobes qui s'exercent notamment, mais pas exclusivement, à l'encontre de franges davantage minorisées et stigmatisées (personnes racisées, personnes transgenres...).

La télévision, par les représentations qu'elle propose, permet de prendre le pouls des attitudes homophobes ou *gay-friendly* de la société états-unienne, mais contribue également à l'occasion à construire et consolider le fantasme d'une Amérique désormais débarrassée de l'homophobie, et dans laquelle le coming out ne serait donc plus nécessaire. Dans les années 1970 et 1980, dans un contexte où l'homosexualité est encore taboue, l'arc narratif est le plus souvent cantonné à des *guest stars* disparaissant de la diégèse sans laisser de traces une fois le coming out performé – la fugacité des représentations trahit alors le malaise collectif face à la question de l'homosexualité. Si les luttes LGBTQ gagnent progressivement du terrain dans les années 1990, le coming out d'Ellen Morgan en 1997 représente toujours une prise de risques considérable pour la chaîne ABC qui diffuse la sitcom *Ellen*. Les retombées de ce coming out de grande envergure sont, de manière paradigmatique, ambivalentes : d'un côté, le programme, jusque-là en perte d'audience, connaît un regain d'intérêt sans précédent grâce à une stratégie publicitaire savamment orchestrée par la chaîne, qui annonce le coming out à venir dès le début de la quatrième saison et joue avec les attentes des spectateur.rice.s pendant les 21 épisodes qui précèdent ce moment paroxystique. De l'autre, le succès occasionné par le coming out retentissant s'avère de courte durée, et à l'annulation subséquente de la série après sa cinquième saison s'ajoutent les sanctions de l'industrie à l'encontre d'Ellen DeGeneres, l'interprète d'Ellen Morgan, mais aussi de Laura Dern, qui incarne le premier béguin lesbien d'Ellen : les deux actrices rapporteront que dans la foulée, les portes des studios leur ont été fermées pendant plusieurs années.

La frilosité de la télévision américaine à porter à l'écran des intrigues LGBTQ post-*Ellen* ne dure néanmoins qu'un temps. Dans un contexte d'émergence d'un marché gay lucratif d'une part, et de dérèglementation des médias de l'autre, les contenus LGBTQ deviennent un atout marketing. À l'aube des années 2000, tandis qu'émergent sur les chaînes du câble de nouvelles représentations plus osées (*Queer as Folk*, *The L Word*), le coming out reprend ses droits au petit écran : il devient l'arc narratif incontournable de la représentation LGBTQ, qu'il s'illustre dans les sitcoms, dans lesquelles il constitue souvent un ressort comique de choix grâce aux quiproquos qu'il permet, dans les *teen dramas*, où le récit se confond avec celui du *coming of age*, ou dans séries dramatiques, qui sont l'occasion d'explorations plus approfondies du placard. C'est à ce moment que l'intrigue de coming out se cristallise à la télévision américaine. Elle constituera longtemps un rite de passage obligatoire pour les personnages LGBTQ, qui, s'ils ne disparaissent plus des écrans une fois le coming out effectué, restent souvent réduits à ce seul arc narratif.

À la fin des années 2000, on voit néanmoins se développer de plus en plus de séries dans lesquelles l'homosexualité du personnage, connue d'emblée des publics comme des autres personnages de la diégèse, n'est jamais problématisée dans une intrigue de coming out. Si ces récits, que Ron Becker nomme « post-placard », se multiplient sur le petit écran dans les années 2010, le phénomène semble néanmoins se limiter longtemps aux seuls hommes gays blancs adultes et cisgenres, de sorte qu'on trouve encore, dans la décennie 2010-2020, un nombre important d'arcs narratifs de coming out à la télévision américaine, dans un contexte d'explosion des représentations LGBTQ à la télévision. Face à l'émergence des intrigues post-placard, le coming out peut alors revêtir un caractère désuet, inoffensif. Pourtant, en 2021, le refus de Disney+ de diffuser *Love, Victor*, initialement prévue pour la plateforme, témoigne encore d'une certaine inquiétude des instances de production quant à une série qui prendrait pour objet le coming out<sup>1906</sup>.

Il peut sembler paradoxal, de prime abord, de voir subsister en nombre les intrigues de coming out, moment fondateur mais aussi premiers balbutiements de l'identité LGBTQ, sur un médium qui a vu considérablement s'accroître la représentation LGBTQ au cours des trente dernières années. Si l'homosexualité sort du placard dans les années 2000 après une longue phase d'invisibilisation, il semblerait que la télévision n'ait pas pour autant dépassé, à l'heure de l'écriture, la phase du coming out. Cela ne signifie pas pour autant que les représentations n'évoluent pas : si l'homosexualité des hommes blancs de classe moyenne n'est plus problématisée dans des intrigues de coming out, on voit toujours sortir du placard des femmes lesbiennes, dont le coming out fixe l'identité *queer, a contrario*

---

<sup>1906</sup> MENDELSON, Scott, « Why “Love Victor” Is Airing on Hulu Instead of Disney+ », *Forbes* [En ligne], mis en ligne le 25 février 2020, consulté le 20 avril 2022. URL : <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2020/02/25/why-love-simon-spin-off-love-victor-is-airing-on-hulu-instead-of-disney-plus/>.

des représentations fétichisantes du lesbianisme de *sweeps*, mais aussi des pré-adolescent.e.s, des personnages racisés, des personnes âgées, asexuelles, transgenres ou non-binaires : ces nouveaux arcs narratifs de coming out reflètent alors à la fois les évolutions démographiques d'une télévision de plus en plus diverse et inclusive, et les transformations de la communauté LGBTQ elle-même, au sein de laquelle émergent de nouvelles catégories identitaires encore méconnues du grand public.

La concomitance de séries post-placard et de séries encore aux prises avec le paradigme du placard – voire la co-présence, dans une seule et même série, de personnages post-placard et de personnages amenés à faire leur coming out – créent de fait un régime contradictoire de représentations dans lequel on affirme tout à la fois la caducité de l'exercice de coming out et son absolue nécessité. Cette tension est constitutive du traitement du coming out à la télévision : à la fois attendu, convenu et incontournable, à la fois paroxystique et ordinaire, à la fois émancipateur et relevant d'une injonction à avouer sa différence, le coming out est un acte ambivalent, et c'est justement cette ambivalence qui permet à la télévision de continuer à faire usage du trope tout en affirmant, dans des intrigues post-placard, qu'il est dépassé.

Bien sûr, le paradoxe au cœur de la représentation télévisuelle du coming out nécessite, afin de légitimer le retour constant du trope, quelques ajustements. Dans ses itérations les plus contemporaines, il est justifié par son inscription dans des groupes sociaux longtemps invisibilisés à la télévision américaine. Il permet alors de révéler qu'une large partie de la population doit encore faire face à l'homophobie de sa communauté (religieuse, ethnique, de classe). Étendu aux personnes racisées, à des personnages issus de classe populaire ou de familles conservatrices et religieuses, le coming out réactualisé dévoile de nouveaux lieux de luttes, de nouvelles contraintes, de nouvelles injonctions contradictoires. En retour, cette diversité nouvelle des identités *queer* représentées permet de mieux rendre compte de la spécificité des expériences individuelles, mais aussi de tendre un miroir plus fidèle à un public télévisuel qui sinon ne s'y reconnaîtrait pas. Néanmoins, en circonscrivant l'homophobie à des franges spécifiques de la population (communautés racisées, classes populaires), ces programmes obscurcissent souvent le caractère systémique et institutionnel des violences LGBTQphobes. De la même manière, si l'on trouve encore à l'écran des arcs narratifs de coming out de personnes blanches, riches et cisgenres, les séries qui les mettent en scène relèguent le plus souvent la sortie du placard au domaine de la parodie ou à des espaces-temps dont on marque la différence avec la société actuelle (dans des séries *vintage*, historiques ou dystopiques). Ainsi, bien qu'ils mettent en scène les difficultés inhérentes au coming out, ces programmes contribuent à construire et entretenir l'image d'une Amérique largement post-gay, flattant au passage les publics sériels pour leur progressisme et leur tolérance. Dans ces séries, les intrigues de coming out constituent en retour un gage d'authenticité : les difficultés que rencontrent un.e adolescent.e à

avouer son homosexualité à sa famille à la fin des années 1980 (*The Carrie Diaries*, *Stranger Things*, *Everything Sucks...*) rendent ainsi plus crédible l'ancrage de la diégèse dans une période révolue, dont l'homophobie serait en partie constitutive. À l'opposé, la placardisation forcée des personnages de *The Handmaid's Tale* annonce dans notre présent le retour de bâton conservateur, poussé à son paroxysme dans la théocratie patriarcale de Gilead. Les récentes lois « Don't Say Gay », de même que les attaques menées ces dernières années contre les droits des femmes à l'IVG, invitent de manière urgente les spectateur.rice.s du programme à interroger la distance entre la fiction et la réalité contemporaine.

La malléabilité du concept de coming out permet par ailleurs à la télévision de réactualiser le trope à l'envi. Concept vivant, métaphore puissante, le coming out ne se limite en effet pas à la seule révélation de l'homosexualité mais permet, bien au contraire, de renvoyer à tout secret ayant trait à l'identité et susceptible d'être honteux. S'il est majoritairement utilisé dans des scènes d'affirmation d'une identité *queer*, le mécanisme narratif permet également d'aborder des secrets propres à une époque ou à une communauté. Ainsi les scènes de révélation d'un statut séropositif reposent sur une dialectique similaire à celle du coming out et soit rejouent soit redoublent le coming out gay. Par leur caractère didactique, ces scènes rappellent au public d'aujourd'hui le risque toujours bien présent de la contamination, mais témoignent également des évolutions quant aux perceptions et aux traitements de la séropositivité et du SIDA, par contraste avec les premières représentations du VIH dans les années 1980 et 1990. Sur une problématique plus contemporaine, on retrouve également le fonctionnement du coming out dans des séries post-#MeToo qui mettent l'accent sur la libération de la parole des victimes et sur l'*empowerment* que permet l'affirmation individuelle et collective d'un statut autrefois jugé honteux : par la prise de parole, la honte change de camp.

Les possibilités de mises en scène à la fois littérales (coming out LGBTQ) et métaphoriques (coming out séropositif, coming out de survivant, coming out d'alien ou de tueuse de vampire) mènent de fait à une véritable prolifération du mécanisme narratif sur le petit écran. Aux échos intertextuels des coming out intradiégétiques s'ajoutent à l'occasion des coming out extra-diégétiques lorsque le coming out d'un.e acteur.rice vient redoubler (ou légitimer) celui de son personnage. Cette « sérialité intertextuelle » du coming out permet en retour d'appréhender le concept dans toute sa complexité et dans ses paradoxes : il serait ainsi malaisé d'arrêter de manière définitive les significations que les publics tirent des représentations du coming out télévisuel, à la fois du fait de la diversité (de ton, de secrets dévoilés, de modalités d'affirmation identitaire) des scènes et arcs de coming out et du fait de la diversité des interprétations possibles que les publics sont susceptibles d'en faire. Ainsi, si d'aucuns voient dans le coming out un trope réducteur et éculé, on peut au contraire en proposer des lectures *camp*, *queer*, dévoyées : de la même manière que pour Butler le *drag* déjoue autant qu'il ne les joue

les normes et codes de genre qu'il imite, les coming out sériels sont, eux aussi, susceptibles tout à la fois de renforcer la séparation stricte des identités homo/hétérosexuel et de la dévoiler comme une construction sociale aisément détournable.

De fait, nous nous sommes efforcés de ne pas chercher à lisser les paradoxes au cœur du traitement télévisuel du coming out mais plutôt d'explorer les significations contradictoires qui émergent de ces représentations ambivalentes et qui affleurent dans les dialogues, les choix de mise en scène et les performances d'acteur.rice.s. Dans les séries comiques, le trope est d'abord utilisé pour la connivence qu'il permet de créer avec le public par le renvoi à la métaphore partagée – souvent prise au pied de la lettre – du placard. Par son aspect schématique, il rassure quant la démarcation nette entre personnages homosexuels et hétérosexuels. Enfin, sa force pédagogique est d'éduquer en douceur le public hétérosexuel aux problématiques LGBTQ. Pourtant, parce que le coming out constitue souvent un retournement de situation qui ébranle les convictions initiales du public intra ou extra-diégétique, il met en doute l'affirmation selon laquelle l'homosexualité d'un personnage est toujours lisible et montre au contraire que personne n'a pu la détecter, hormis les autres personnages *queer* de la diégèse, qui apparaissent, en réalité, comme les plus fin.e.s lecteur.rice.s des identités sexuelles. En même temps qu'il affirme la fixité des identités, le coming out de série comique introduit donc dans ce format répondant à des règles rigoureuses un « trouble dans le genre » que la diégèse ne peut jamais entièrement absorber.

Les séries dramatiques offrent quant à elles un travail plus en profondeur des enjeux du placard : la focalisation sur le seul coming out, moment de basculement de l'intrigue, est abandonnée au profit d'une exploration de l'espace du placard, de la protection que ce dernier est susceptible d'offrir mais aussi de la porosité de cet espace, de ses limites, et de l'expérience paranoïaque de celui qui l'habite. De nombreuses séries illustrent la dialectique se jouant entre l'obsessionnelle « volonté de savoir » des personnages hétérosexuels (et du public sériel, puisque la « volonté de savoir » est constitutive de l'intérêt des publics pour la forme sérielle) et l'émergence d'une épistémologie *queer* qui se révèle dans la négociation de l'espace liminal du placard et dans les silences que seuls d'autres *queers* sont susceptibles de lire. Elles révèlent également le placard comme un espace de production, dont les parois sont susceptibles d'abriter l'éclosion d'un désir et d'une sensualité homoérotique à l'abri de la sanction sociale.

Qu'il soit représenté furtivement ou exploré longuement, littéralement ou métaphoriquement, humoristiquement ou gravement, le placard représente toujours un défi pour celui ou celle qui cherche à l'exposer. Il est à la fois absolument nécessaire – puisqu'on ne peut faire de coming *out* sans endroit d'où sortir – et ontologiquement impossible à montrer à l'écran – puisque montrer

l'expérience de celui ou celle qui l'habite, c'est déjà le compromettre. Pour représenter l'irreprésentable, pour dire l'indicible, les scénaristes et réalisateur.trice.s doivent alors user de stratégies variées pour contourner la difficulté représentationnelle de cet espace qui s'oppose au besoin de lisibilité des identités. Les représentations du placard sont complexes, parfois contradictoires, paradoxales : elles expriment bien la difficulté à conceptualiser l'expérience du placard, à la fois espace omniprésent et espace impalpable (« a non-place (...) and an every-place<sup>1907</sup> »), à la fois processus et évènement, lieu et temps. De cette nature protéiforme, matricielle, du placard, émergent des possibilités narratives prolifiques : le secret de l'identité *queer* entre alors en résonance, voire en réseau, avec les secrets des autres personnages, voire avec un secret central moteur de la diégèse. La tension entre dissimulation et révélation inhérente à la métaphore du placard devient alors le sujet du récit lui-même : nombres de séries à énigmes s'appuient de fait sur une « écriture du placard » qui dissimule derrière un placard plus ou moins opaque la clé de leurs mystères. Si certaines mobilisent encore les identités *queer* en redoublant (*Pretty Little Liars*, *Six Feet Under*) ou en déplaçant (*Batwoman*) le secret que le placard protège, d'autres vont jusqu'à s'affranchir de tout personnage ou allusion à une identité LGBTQ pour dissimuler derrière des *ersatz* de portes du placard (une bouche de ventilation pour *Dexter*, une trappe pour *Lost*) le secret central à la narration, démontrant que la métaphore du placard reste opérante et que le récit du coming out, loin de disparaître des écrans, s'étend et se dissémine jusque dans les séries n'ayant, en apparence, rien de *queer*.

L'élargissement télévisuel du trope de coming out au-delà de la seule identité *queer* recoupe une évolution sémantique bien réelle. On retrouve désormais fréquemment la locution « coming out » associée à toutes sortes d'identités ayant peu à voir avec les questions LGBTQ – en témoignent par exemple ces grands titres de la presse française de ces derniers mois, recensés par Lauriane Nicol, à la tête de la newsletter et du compte Twitter de pop culture lesbienne *Lesbien Raisonnable*<sup>1908</sup> :

Renseignement. Un Ex-mercenaire de la surveillance fait son « coming out » (*Libération*)

Frédéric Beigbeider : « Je fais mon outing de mec heureux » (*Nouvel Obs*)

Zineb El Rhazaoui, la grande explication (Partie I) : « Oui, c'est un coming out macroniste ! » (*Marianne*)

Maître Fabrice Di Vizio : « J'ai fait mon coming out ! Je suis officiellement complotiste (...) » (*L'Actu Dissidente*)

Plutôt que de voir dans la multiplication des coming out sériels la conséquence d'un élargissement du concept dans la société civile, on peut à l'inverse avancer que la télévision, par son usage quasi

---

<sup>1907</sup> CHAMBERS, « Telepistemology of the Closet », *chap. cit.*, p. 40.

<sup>1908</sup> <https://lesbienraisonnable.com/>.

systematique du trope pour traiter de toute identité dissidente, a pu jouer un rôle majeur non seulement dans la fondation du coming out comme évènement charnière d'une existence *queer*, mais aussi dans la dissémination du concept dans la culture populaire et le langage courant, et dans sa dispersion vers d'autres secrets jugés honteux. La télévision, et plus particulièrement les fictions télévisuelles sérielles, sont particulièrement à même de représenter l'expérience du coming out dans toute sa complexité : le développement de l'intrigue sur le temps long et la focalisation multiple, dans le cas des séries chorales, permettent d'interroger l'apparente linéarité du processus et d'en révéler les sinuosités d'une manière impossible au cinéma. Mais si les séries recourent massivement au coming out dès lors qu'il est question d'homosexualité, c'est également que le trope répond à des contraintes dramaturgiques, formelles et institutionnelles inhérentes à la fois au médium télévisuel et au format sériel. Du point de vue dramaturgique, le coming out, plus que d'autres récits *queer*, constitue une péripétie qui introduit un bouleversement de taille dans la situation initiale et reconfigure la narration. Du point de vue narratologique, parce qu'il introduit du suspense quant à la réaction de ceux qui le reçoivent, mais qu'il doit aussi être souvent répété ou amendé, le coming out se situe à l'intersection de logiques feuilletonnantes et épisodiques : il constitue donc un mécanisme narratif de choix pour maintenir la tension constitutive de la complexité des formats sériels contemporains. D'un point de vue idéologique et commercial enfin, la focalisation sur le dévoilement identitaire que constitue le coming out autorise la télévision à adopter une posture progressiste sur les sujets LGBTQ tout en ne prenant pas le risque de s'aliéner une partie de son audience en représentant un érotisme ou une sexualité *queer*.

Si les critiques *queer* de la télévision déplorent pour beaucoup un enfermement des personnages LGBTQ dans des intrigues de coming out qu'ils ou elles jugent rébarbatives et dépolitisées, les intrigues post-placard ne remportent pas nécessairement davantage leur adhésion : d'une part, ces récits trop idéalistes contribuent à obscurcir la réalité des violences LGBTQphobes qui ont encore cours aujourd'hui aux États-Unis ; de l'autre, ils s'inscrivent dans leur grande majorité dans une veine assimilationniste contraire aux ambitions de remise en question radicale de la norme portée par la mouvance *queer*. Dans ce contexte de condamnation des récits post-placard comme des récits de coming out, les études *queer* télévisuelles se détournent, pour la plupart, des programmes qui mettent en scène des personnages ou des problématiques LGBTQ au profit d'une étude de la *queerness* du médium ou de la temporalité sérielle. Il me semble pourtant que la persistance des arcs narratifs de coming out dans une télévision qui se veut de plus en plus inclusive et s'affirme progressivement comme post-placard constitue un paradoxe qui ne doit pas être ignoré ou écarté trop rapidement. Comme on l'a démontré, les arcs de coming out sont loin de constituer dans le paysage audiovisuel de rares exceptions à la norme. Leur subsistance sur les écrans, ainsi que l'engouement des publics *queer*

pour ces arcs narratifs, révèlent au contraire que quelque chose continue de se jouer dans ces intrigues jugées éculées. En appréhendant les coming out comme des « récits de ligne de faille », comme des sites de négociation idéologique, des scènes-laboratoires qui, grâce à la malléabilité et aux réactualisations du concept, permettent à la société américaine de continuer à interroger les grandes oppositions binaires qui caractérisent notre compréhension moderne des sexualités et des identités, on peut parvenir à saisir les raisons de la persistance du coming out sur les écrans. Les mises en scène du placard et du coming out, qu'il est toujours possible d'amender, de préciser, de déplacer, constituent alors des terrains d'exploration des contradictions inhérentes à notre appréhension binaire des sexualités, des moments d'interrogation de la pertinence et de la fixité des catégories identitaires.

Si je me suis efforcée tout au long de ce travail d'intégrer à l'analyse des exemples ultra-contemporains à mesure que de nouvelles séries et de nouveaux arcs narratifs de coming out voyaient le jour, la question du coming out – ou au contraire de son absence – pourrait très certainement continuer à être explorée dans les années à venir. Il semble peu probable, au vu des qualités narratologiques, dramaturgiques et idéologiques du trope, et de la capacité de la télévision à en renouveler la scénarisation, d'assister à une disparition des arcs narratifs de coming out dans les séries américaines. Sans doute s'agira-t-il plutôt d'étudier les glissements significatifs du trope susceptibles de refléter l'évolution des discours contemporains, militants ou non, sur l'homosexualité et sur la transidentité.

L'exemple des *reboots*, *remakes* et *spinoffs* semble particulièrement intéressant sur ce point. La multiplication, ces dernières années, des *reboot* de séries à succès des années 1990 et 2000 constitue un terrain d'exploration en pleine expansion, au croisement des études sérielles, des études de genre et des études *queer*. En effet, si le coming out disparaît de certains *remakes* (c'est le cas de *Dynasty*), les personnages *queer*, eux, s'y multiplient. Ainsi la vogue tend à intégrer dans des séries autrefois exclusivement hétérosexuelles des personnages *queer* comme c'est le cas par exemple dans *One Day at a Time*. Lorsqu'au contraire ils sont adaptés de séries originales dans lesquelles un personnage gay était déjà présent, les *reboots* transposent souvent l'identité sexuelle qui posait problème lors de la diffusion de la série initiale en une identité moins acceptée aujourd'hui : le *reboot* de *Party of Five* (Freeform, 2020 ; série originale FOX, 1994-2000) remplace par exemple le personnage gay blanc d'Elliot (Christopher Gorham), qui avait fait son coming out en quatrième saison<sup>1909</sup>, par celui de Lucia (Emily Tosta), adolescente latino-américaine qui se découvre lesbienne pendant la première saison. Les *reboots* et les *spinoffs* de séries homosociales trouvent également le moyen d'introduire davantage

---

<sup>1909</sup> « Here and Now », S04E15, *Party of Five*, FOX, première diffusion le 28 janvier 1998.

de *queer* et de remises en cause des normes dans la diégèse, en bousculant les certitudes des spectateur.rice.s quant aux identités de chacun : *Tales of the City* ou *The L Word: Generation Q* intègrent par exemple à leur casting choral des personnages transgenres qui explorent leur sexualité à l'aune de leur transition et témoignent donc doublement de la non-fixité des orientations et des identités sexuelles, tandis que dans *The L Word: Generation Q*, Alice est amenée à renouer avec sa bisexualité lorsqu'elle tombe amoureuse d'un homme après plus de vingt ans de relations lesbiennes. Une dernière modalité contemporaine d'introduction du *queer* dans les *reboots* constitue à *queeriser* des personnages dont les programmes originaux avaient pourtant toujours affirmé l'hétérosexualité (*And Just Like That*). Si l'introduction de cette *queerness* ne passe pas nécessairement par le coming out dans la diégèse, elle constitue toujours, pour nous, spectateur.rice.s, une forme de sortie du placard qui nous invite à relire le programme original à l'aune de ces nouvelles informations.

Dans la plupart de ces séries (*And Just Like That*, *One Day at a Time*, *Charmed*<sup>1910</sup>, *The L Word: Generation Q*, *Party of Five*, *Gossip Girl*<sup>1911</sup>), l'introduction de personnages et de problématiques *queer* s'inscrit dans un mouvement général vers plus d'inclusivité, qui passe aussi par l'intégration à la diégèse (parfois maladroitement ou de manière superficielle) de personnages racisés dans des castings autrefois exclusivement blancs. Qu'ils adoptent une posture réellement intersectionnelle ou qu'ils relèvent plutôt d'une forme de *tokenism*, ces *reboots* affichent leur ambition de porter un propos davantage politique et militant que les séries originelles, qui se gardaient bien de se positionner ouvertement comme féministes, anti-racistes ou *queer*. En intégrant à la diégèse un propos politique absent de la série originale (le premier épisode du *reboot* de *Charmed*, marquée par l'onde de choc #MeToo, s'ouvre par exemple sur la mise à pied d'un professeur d'université accusé d'agression sexuelle et qui se révèle être un démon<sup>1912</sup>) ou en réactualisant une posture militante restée implicite (*Sex and the City*), ou lacunaire (*The L Word*) dans les séries mères, les créateur.rice.s de ces *reboots* et *remakes* justifient l'existence même de ces programmes. Si, de l'avis des théoricien.ne.s *queer*, les intrigues post-placard comme les intrigues de coming out sont dépolitisantes et tiennent du *pinkwashing*, ces réactualisations contemporaines mettant en scène des personnages *queer* (post-placard ou non) invitent au contraire à s'interroger sur les attentes des publics télévisuels, notamment ceux considérés comme minoritaires, pour un propos plus politique dans un contexte de réveil des consciences et de remobilisation militante (Black Lives Matter, #MeToo, Time's Up, We Say Gay) – demande qui passe notamment par la sphère médiatique et par les récits sériels, présents et à venir.

---

<sup>1910</sup> The CW, 2018- , série originale The WB, 1998-2006.

<sup>1911</sup> HBO Max, 2021-.

<sup>1912</sup> « Pilot », S01E01, *Charmed*, The CW, première diffusion le 14 octobre 2018.



## Sources citées

### Corpus Primaire

#### ***13 Reasons Why, Netflix (2017-2020)***

- « Tape 4, Side B », S01E08.
- « Two Girls Kissing », S02E02.
- « Bye », S02E13.
- « The Good Person Is Indistinguishable from the Bad », S03E03.
- « Angry, Young and Man », S03E04.
- « And Then the Hurricane Hit », S03E12.
- « College Tour », S04E02.
- « Valentine's Day », S04E03.
- « Prom », S04E09.

#### ***90210, The CW (2008-2013)***

- « They're Playing Her Song », S03E09.
- « Best Lei'd Plans », S03E10.
- « Holiday Madness », S03E11.
- « All About a Boy », S03E14.

#### ***Abby's, NBC (2019)***

- « Free Alcohol Day », S01E03.

#### ***Ally McBeal, FOX (1997-2002)***

- « Pursuit of Loneliness », S03E13.
- « Girls' Night Out », S04E02.

#### ***American Crime Story, FX (2016-)***

- « Don't Ask Don't Tell », S02E05.

#### ***Atypical, Netflix (2017-2021)***

- « Magical Bird #2 », S04E08.

#### ***Beverly Hills, 90210, FOX (1990-2000)***

- « I'm Back Because », S09E08.

#### ***Brooklyn Nine-Nine, FOX ; NBC (2013-2018 ; 2019-2021)***

- « Game Night », S05E10.
- « The Crime Scene », S06E06.

#### ***Brothers and Sisters, ABC (2006-2011)***

- « 36 Hours », S02EP07.
- « Moral Hazard », S02E15.

#### ***Buffy the Vampire Slayer, WB ; UPN (1997-2001 ; 2001-2003)***

- « Phases », S02E15.
- « Becoming, Part 1 », S02E21.

« Becoming, Part 2 », S02E22.  
« Anne », S03E01.  
« New Moon Rising », S04E19.

***Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015-2019)**

« Josh is Going to Hawaii! », S01E14.  
« Nathaniel and I Are Just Friends! », S03E11.

***Dawson's Creek*, The WB (1998-2003)**

« To Be or Not to Be », S02E14.  
« That Is the Question », S02E15.

***Dear White People*, Netflix (2017-2021)**

« Chapter II », S01E02.

***Deputy*, FOX (2020)**

« 10-8 Search and Rescue », S01E07.  
« Entitlements », S01E09.

***Desperate Housewives*, ABC (2003-2012)**

« Live Alone and Like It », S01E19.

***Dopesick*, Hulu (2021).**

« First Bottle », S01E01.  
« Breakthrough Pain », S01E02.  
« The 5th Vital Sign », S01E03.

***Ellen*, ABC (1994-1998)**

« Give Me Equity or Give Me Death », S04E01.  
« Splitsville, Man », S04E03.  
« The Pregnancy Test », S04E09.  
« The Puppy Episode », S04EP22 et S04EP23.  
« Hello Muddah, Hello Faddah », S04EP24.  
« Moving On », S04EP25.  
« Guys or Dolls », S05E01.

***Empire*, FOX (2015-2020)**

« Pilot », S01E01.  
« The Outspoken King », S01E02.  
« The Lyon's Roar », S01E08.  
« Die But Once », S01E11.

***ER*, NBC (1994-2009)**

« Rescue Me », S07E07.  
« A Walk in the Woods », S07E14.  
« Survival of the Fittest », S07E17.  
« Rampage », S07E22.  
« Four Corners », S08E01.  
« A River in Egypt », S08E12.  
« Just As I Am », S11E14.

***Everything Sucks*, Netflix (2018)**

- « Maybe You're Gonna Be the One That Saves Me », S01E02.
- « Romeo and Juliet in Space », S01E04.

***Faking It, MTV (2014-2016)***

- « Pilot », S01E01.
- « Homecoming Out », S01E02.
- « We Shall Overcompensate », S01E03.
- « Faking Up is Hard to Do », S01E07.
- « Burnt Toast », S01E08.
- « The Morning Aftermath », S02E01.
- « You Can't Handle the Truth or Dare », S02E02.
- « Lying Kings and Drama Queens », S02E04.
- « Date Expectations », S02E07.
- « Busted », S02E10.
- « Future Tense », S02E13.
- « Faking It... Again », S02E16.
- « Untitled », S03E08.

***Fresh Off the Boat, ABC (2015-2020)***

- « B as in Best Friends », S04E01.
- « A League of Her Own », S04E06.

***Girls, HBO (2012-2017)***

- « Tad & Loreen & Avi & Shanaz », S04E08.
- « Daddy Issues », S04E09.

***Glee, FOX (2009-2015)***

- « Peggys », S01E04.
- « Mash Up », S01E20.
- « Never Been Kissed », S02E06.
- « The Substitute », S02E07.
- « Furt », S02E08.
- « Prom Queen », S02E20.
- « Pot o' Gold », S03E04.
- « The First Time », S03E05.
- « I Kissed a Girl », S03E07.
- « Heart », S03E13.
- « On My Way », S03E14.
- « Loser Like Me », S06E01.
- « Jagged Little Tapestry », S06E03.
- « Transitioning », S06E07.

***Good Girls, NBC (2018-2021)***

- « Thelma and Louise », S02E08.

***Gossip Girl, The CW (2007-2012)***

- « Pilot », S01E01.
- « All About my Brother », S01E16.

***Grace and Frankie, Netflix (2015-2022)***

- « The End », S01E01.
- « The Credit Cards », S01E02.

**Greek, ABC Family (2007-2011)**

« Hazed and Confused », S01E02.

**Grey's Anatomy, ABC (2005-)**

« Sweet Surrender », S05E20.

« Invasion », S06E05.

**Happy Endings, ABC (2011-2013)**

« Mein Coming Out », S01E04.

**Hart of Dixie, The CW (2011-2015)**

« Second Chance », S03E22.

« Kablang », S04E01.

**Homicide: Life on the Street, NBC (1993-1999)**

« Secrets », S06EP20.

« Just an Old Fashioned Love Song », S07E03.

**How to Get Away with Murder, ABC (2014-2020)**

« It's Time to Move On », S02E01.

« She's Dying », S02E02.

« I Want You to Die », S02E07.

« We Can Find Him », S05E06.

**It's Always Sunny in Philadelphia, FX : FXX (2005-2012 ; 2013-)**

« Mac Finds His Pride », S13E10.

**Jane the Virgin, The CW (2014-2019)**

« Chapter Sixty-Nine : Jane the Heteronormative », S04E05.

« Chapter Seventy-Eight », S04E14.

**Less Than Perfect, ABC (2002-2006)**

« Claude's Alternative Thanksgiving », S02E09.

**Little Fires Everywhere, Hulu (2020)**

« Picture Perfect », S01E07.

**Love, Victor, Hulu (2020-)**

« Welcome to Creekwood », S01E01.

« The Truth Hurts », S01E04.

« Sweet Sixteen », S01E05.

« Creekwood Nights », S01E06.

« What Happens in Willacoochee », S01E07.

« Boy's Trip », S01E08.

« Who the Hell is B? », S01E09.

« Spring Fling », S01E10.

« Perfect Summer Bubble », S02E01.

« Day One, Take Two », S02E02.

« There's No Gay in Team », S02E03.

« The Sex Cabin », S02E04.

« Sincerely, Rahim », S02E06.

« The Morning After », S02E08.

***Master of None, Netflix (2015-2021)***

« Thanksgiving », S02E08.

***Masters of Sex, Showtime (2013-2016)***

« All Together Now », S01E07.

« Manhigh », S01E12.

« Surrogates », S03E08.

« Through a Glass, Darkly », S03E10.

« Full Ten Count », S03E12.

« Coats or Keys », S04E04.

« Family Only », S04E06.

« In To Me You See », S04E07.

***Noah's Arc, Logo (2005-2006)***

« My One Temptation », S01E01.

« Don't Make Me Over », S01E04.

***One Day at a Time, Netflix ; Pop (2017-2019 ; 2020)***

« Hold, Please », S01E07.

« One Lie at a Time », S01E08.

« Sex Talk », S01E10.

« Pride and Prejudice », S01E11.

« Quinces », S01E13.

***One Tree Hill, The WB (2003-2006), The CW (2006-2012)***

« I Will Dare », S02E05.

« Don't Take Me for Granted », S02E10.

« The Heart Brings You Back », S02E11.

« Unopened Letter to the World », S02E15.

« Something I Can Never Have », S02E17.

« The Lonesome Road », S02E18.

***Orange Is the New Black, Netflix (2013-2019)***

« I Wasn't Ready », S01E01.

***Party of Five, FOX (1994-2000)***

« Here and Now », S04E15.

***Pose, FX (2018-2021)***

« Pilot », S01E01.

« The Fever », S01E04.

« Acting Up », S02E01.

« Love's In Need of Love Today », S02E06.

« Blow », S02E07.

***Pretty Little Liars (ABC Family, Freeform, 2010-2017)***

« The Jenna Thing », S01E02.

« Reality Bites Me », S01E05.

« The Perfect Storm », S01E09.

« Keep Your Friends Close », S01E10.

« Moments Later », S01E11.

***Queer as Folk*, Showtime (2000-2005)**

« Premiere », S01E01.

« Proposals of Two Kinds », S04E13.

***Riverdale*, The CW (2017-)**

« Chapter Nineteen: Death Proof », S02E06.

« Chapter Thirty: The Noose Tightens », S02E17.

« Chapter Forty-Seven: Bizarrodale », S03E12.

***Scandal*, ABC (2012-2018)**

« Sweet Baby », S01E01.

***Sense8*, Netflix (2015-2018)**

« W.W.N. Double D? », S01E07.

« Who Am I », S02E01.

« Isolated Above, Connected Below », S02E06.

***Sex and the City*, HBO (1998-2004)**

« Bay of Married Pigs », S01E03.

« Boy, Girl, Boy, Girl », S03E04.

« What's Sex Got to Do with It? », S04E04.

« Ghost Town », S04E05.

***Shameless*, Showtime (2011-2021)**

« Emily », S04E11.

***Six Feet Under*, HBO (2001-2005)**

« Pilot », S01E01.

« Familia », S01E04.

« An Open Book », S01E05.

« A Private Life », S01E12.

« Knock Knock », S01E13.

***South of Nowhere*, The N (2005-2008)**

« Come Out, Come Out, Wherever You Are », S02E07.

***Stranger Things*, Netflix (2016-)**

« Chapter Seven: The Bite », S03E07.

***Supergirl*, CBS, The CW (2015-2021)**

« Pilot », S01E01.

« Livewire », S01E05.

« Changing », S02E06.

« Medusa », S02E08.

« Luthors », S02E12.

« Fallout », S04E02.

« Suspicious Minds », S04E10.

« Blood Memory », S04E11.

« American Dreamer », S04E19.

***Tales of the City, Netflix (2019)***

- « Coming Home », S01E01.
- « She Messy », S01E02.
- « The Price of Oil », S01E04.
- « Three of Cups », S01E10.

***The Carrie Diaries, The CW (2013-2014)***

- « Kiss Yesterday Goodbye », S01E13.
- « The Second Time Around », S02E08.

***The Chilling Adventures of Sabrina, Netflix (2018-2020)***

- « Chapter Twelve: The Epiphany », S02E01.
- « Chapter Fourteen: Lupercalia », S02E03.

***The Drew Carey Show, ABC (1995-2004)***

- « A Very Special Drew », S05E26.

***The Morning Show, Apple TV+ (2019-)***

- « Laura », S02E03.
- « Kill the Fatted Calf », S02E04.
- « A Private Person », S02E06.

***The Office, NBC (2005-2013)***

- « Gay Witch Hunt », S03E01.

***The Fosters, ABC Family/Freeform (2013-2018)***

- « More than Words », S03E04.

***The L Word, Showtime (2004-2008)***

- « Pilot », S01E01.
- « Lawfully », S01E05.
- « L'ennui », S01E07.
- « Listen Up », S01E08.
- « Luck, New Time », S01E09.
- « Looking Back », S01E11.
- « Lead, Follow, or Get Our of the Way », S03E09.
- « Lesson Number One », S04E07.
- « Lay Down the Law », S05E08.

***The Politician, Netflix (2019-)***

- « New York State of Mind », S02E01.
- « Conscious Unthroupling », S02E02.

***The Practice, ABC (1997-2004)***

- « The Civil Right », S02E13.

***The Real O'Neals, ABC (2016-2017)***

- « Pilot », S01E01.

***The War at Home, FOX (2005-2007)***

- « Gaza Strip », S02E08.
- « Out & In », S02E11.

« Put on a Happy Face », S02E12.

***The Wilds*, Amazon Prime Video (2020-)**

« Day Sixteen », S01E08.

« Day Twenty-Three », S01E10.

***This Is Us*, NBC (2016-)**

« Six Thanksgiving », S03E08.

« The Beginning is the End is the Beginning », S03E09.

« Her », S03E18.

« Unhinged », S04E03.

***Transparent*, Amazon Prime Video (2014-2019)**

« Pilot », S01E01.

« The Letting Go », S01E02.

***Ugly Betty*, ABC (2006-2010)**

« Don't Ask, Don't Tell », S01E18.

***Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix (2015-2019)**

« Kimmy Goes to Her Happy Place », S02E10.

***UnREAL*, Lifetime ; Hulu (2015-2017 ; 2017-2018)**

« Truth », S01E05.

« Fly », S01E06.

***UnREAL: The Faith Diaries*, Lifetime Web (2016)**

« The Faith Diaries: Week One », S01E01.

« The Faith Diaries: Week Ten », S01E10.

***VEEP*, HBO (2012-2019)**

« C\*\*ntgate », S05E06.

« Congressional Ball », S05E07.

***Veronica's Closet*, NBC (1997-2000)**

« Veronica Helps Josh Out », S03E17.

« Veronica Sets Josh Up », S03E18.

***When We Rise*, ABC (2017).**

« Part I », S01E01.

« Part II », S01E02

« Part IV », S01E04.

***Will & Grace*, NBC (1998-2006)**

« Homo for the Holidays », S02E07.

« Lows in the Mid-Eighties », S03E08 et S03E09.

***Work in Progress*, Showtime (2019-)**

« 180 Almonds », S01E01.

« 176, 172, 171 », S01E02.

« 162 », S01E03.

« 66, 65, 64, 62 », S01E05.

« 15, 14 (pt. 1) », S01E06.  
« 3, 2, 1 », S01E08.

***You, Me, Her*, Audience Network (2016-2020)**

« Like Riding a Vagina Bike », S02E02.  
« Freaky Little Love Poodles », S02E08.

Corpus Secondaire

Épisodes de séries :

***All in the Family*, CBS (1971-1979)**

« Judging Books by Covers », S01E05.  
« Archie the Hero », S06E04.  
« Cousin Liz », S08E02.  
« Edith's Crisis of Faith: Part 1 », S08E13

***Ally McBeal*, FOX (1997-2002)**

« Buried Pleasure », S03E02.

***Batwoman*, The CW (2019-)**

« Pilot », S01E01.  
« Who Are You? », S01E03.  
« How Queer Everything Is Today! », S01E10.

***Beverly Hills, 90210*, FOX (1990-2000)**

« A Competitive Edge », S03E09.

***Big Mouth*, Netflix (2017-)**

« Rankings », S03E08.  
« The Funeral », S04E08.  
« What Are You Gonna Do? », S04E10.

***BoJack Horseman*, Netflix (2014-2020)**

« That Went Well », S03E12.  
« Hooray! Todd Episode! », S04E03.

***Buffy the Vampire Slayer*, WB ; UPN (1997-2003)**

« Seeing Red », S06E19.

***Charmed*, The CW (2018-)**

« Pilot », S01E01.

***Dawson's Creek*, The WB (1998-2003)**

« True Love », S03EP23.

***Dexter*, Showtime (2006-2013)**

« Left Turn Ahead », S02E11.  
« Are You...? », S07E01.

***Dynasty, ABC (1981-1989)***

« Oil », S01E01.

« The Separation », S01E13.

***Friends, NBC (1994-2004)***

« The Pilot », S01E01.

« The One With Phoebe's Husband », S02E04.

« The One with Rachel's Big Kiss », S07EP20.

***Hill Street Blues, NBC (1981-1987)***

« Look Homeward Ninja », S06E20.

***It's A Sin, Channel 4 (2021)***

« Episode 5 », S01E05.

***Law & Order: Special Victims Unit, NBC (1999-)***

« Hardwired », S11E05.

***Law & Order, NBC (1990-)***

« Ain't No Love », S15E13.

***Mad Men, AMC (2007-2015)***

« The Hobo Code », S01E08.

« The Gold Violin », S0207.

« Out of Town », S03E01.

« Wee Small Hours », S03E09.

***Midnight Caller, NBC (1988-1991)***

« After It Happened », S01E03

***Mindhunter, Netflix (2017-)***

« Episode 4 », S02E04.

***My So-Called Life, ABC (1994-1995)***

« In Dreams Begin Responsibilities », S01E19.

***Once and Again, ABC (1999-2002)***

« The Gay-Straight Alliance », S03E14.

« Chance of a Lifetime », S03E19.

***Roseanne, CBS (1988-1997)***

« Ladies' Choice », S05E08.

« Home is Where the Afghan Is », S09E10.

***Riverdale, The CW (2017-)***

« Chapter One: The River's Edge », S01E01.

« Chapter Forty: The Great Escape », S03E05.

***Seinfeld, NBC (1989-1998)***

« The Outing », S04E17.

***Thirtysomething*, ABC (1987-1991)**

« Strangers », S03E06.

***The 100*, CW (2014-2020)**

« Thirteen », S03E07.

***The Jeffersons*, CBS (1975-1985)**

« Once a Friend », S04E03.

***The Handmaid's Tale*, Hulu (2017-)**

« Late », S01E03.

***The Love Boat*, ABC (1977-1987)**

« Frat Brothers Forever », S08E14.

Films :

***Alex Strangelove* (Craig Johnson, 2018)**

***But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999)**

***Happiest Season* (Cléa DuVall, 2020)**

***In & Out* (Frank Oz, 1997)**

***Love, Simon* (Greg Berlanti, 2017)**



## Bibliographie

<i>Références générales : théorie, philosophie et sociologie</i> .....	555
<i>Contexte culturel, social, politique, historique et économique du mouvement pour les droits LGBTQ</i> .....	557
<i>Coming out</i> .....	560
<i>Études culturelles</i> .....	562
<i>Études de genre et études queer</i> .....	564
<i>Études filmiques</i> .....	568
<i>Études télévisuelles et sérielles</i> .....	569
<i>Séries et études LGBT/Queer</i> .....	574
<i>Articles de presse</i> .....	578
<i>Références additionnelles</i> .....	586



Références générales : théorie, philosophie et sociologie.

ALLPORT, Gordon W., *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday, 1954.

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État », initialement paru in *La Pensée*, n°151, juin 1970, republié in ALTHUSSER, Louis, *Positions* (1964-1975), Paris : Les Éditions sociales, 1976.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire [How to do things with words]*, trad. Gilles Lane, Paris : Editions du Seuil, 1970.

BACQUÉ, Marie-Hélène, et BIEWENER, Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris : La Découverte, 2013.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.

BEARD, George, *Sexual Neurasthenia*, New York : E.B. Treat, 1884.

BIASI Pierre-Marc, « Théorie de l'Intertextualité », *Encyclopædia Universalis*.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Librairie Droz, 1972.

----- *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

----- *La Domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 2002 (1998).

BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven ; Londres : Yale University Press, 1995 (1976).

CLAM, Jean, *L'Intime : genèse, régimes, nouages*, Paris : Ganse-Arts et Lettres, 2007.

CHEVALIER, Jean (dir.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, 1969.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, *l'expérience vécue*, Paris : Gallimard, 1976 (1949).

DUBY, George, ARIES, Philippe, *Histoire de la vie privée*, Paris : Seuil, 1985.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris : Grasset, 1985.

----- *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset, 1993.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 (1939).

----- *La société des individus*, Paris : Fayard, 1994.

ELLIS, Colin Derek, « Male Rape – The Silent Victims », *Collegian*, vol. 9, n° 4, 2002.

ELLIS, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 2, *Sexual inversion*, Philadelphia, F.A. Davis Co., 1901-1928.

FAIRCLOUGH, Norman, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Londres ; New York : Longman, 1995.

FELMAN, Shoshana et LAUB, Dori, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York : Routledge, 1992.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984.  
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>.

----- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

----- *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres : Vintage, 2001 (1966).

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

----- *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GOFFMAN, Erving, *Stigma, The Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall Inc., 1963.

GUILLAUMIN, Colette, « L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel », *Collection IDERIC*, vol. 2, n°1, 1972. [https://www.persee.fr/doc/ierii\\_1764-8319\\_1972\\_mon\\_2\\_1](https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1972_mon_2_1).

HUNTER, James Davison, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, New York : Basic Books, 1991.

JAVAI, Aliraza, « The Unknown Victims: Hegemonic Masculinity, Masculinities, and Male Sexual Victimization », *Sociological Research Online*, vol. 22, n°1, février 2017.

KINSEY, Alfred, POMEROY, Wardell, MARTIN, Clyde, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, Londres : W. B. Saunders Company, 1948.

KINSEY, Alfred, POMEROY, Wardell, MARTIN, Clyde, GEBHARD, Paul, *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphie ; Londres : W.B. Saunders Company, 1953.

KRAFFT-EBING, Richard Von, *Psychopathia Sexualis*, Munich : Matthes & Seitz, 1993 (1886).

KRISTEVA, Julia, « Problème de la structuration du texte » dans *Théories d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris : Éditions du Seuil, 1968.

----- *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1969.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Revue française de psychanalyse*, octobre 1949. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473>.

LANE, Gilles, « Introduction », in AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire [How to do things with words]*, trad. Gilles Lane, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

LAURENT, Sylvie, *Poor white trash. La pauvreté odieuse du Blanc américain*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2011.

MARX, Karl et ENGELS, Frederick, *The German Ideology*, Part 1, New York : International Publishers, 1947 (1845-46).

MAY, Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York : Basic Books, 1998.

ONO, Kent, A, « Postracism: A Theory of the "Post-" as Political Strategy », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 34.

PARDAILHÉ-GALABRUN, Annick, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

PRAHLAD, Anand (dir.), *African American Folklore: An Encyclopedia for Students*, Santa Barbara : Greenwood, ABC-CLIO, 2016.

RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2013.

SCHÜTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1994.

SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, Harmondsworth : Penguin Books, 1967 (1596-1599).

WALFIELD, Scott M., « "Men Cannot Be Raped": Correlates of Male Rape Myth Acceptance », *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 36, n°13-14, 2018.

WESTPHAL, « Contrary Sexual Feeling », *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, vol. 2, Berlin, 1870.

Contexte culturel, social, politique, historique et économique du mouvement pour les droits LGBTQ.

ABRAMOWITZ, Alan, « Terrorism, Gay Marriage, and Incumbency: Explaining the Republican Victory in the 2004 Presidential Election », *The Forum*, vol. 2, n°4, 2004.

BERNSTEIN, Mary, « Celebration and Suppression: The Strategic Uses of Identity by the Lesbian and Gay Movement », *American Journal of Sociology*, 1997, vol. 103, n° 3.

BÉRUBÉ, Allan, *Coming Out under Fire: The History of Gay Men and Women in World War II*, New York : Macmillan, 1990.

BURDEN, Barry, « An Alternative Account of the 2004 Presidential Election », *The Forum*, vol. 2, n°4, 2004.

CHASIN, Alexandra, *Selling Out. The Gay And Lesbian Movement Goes To Market*, New York: Palgrave. 2000.

CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*, New York : Basic Books, 1994.

CLENDINEN, Dudley et NAGOURNEY, Adam, *Out for Good: The Struggle to Build a Gay Rights Movement in America*, New York : Simon and Schuster, 1999.

D'EMILIO, John, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

----- *Making Trouble, Essays on Gay History, Politics, and the University*, New York : Routledge, 1992

D'EMILIO, John, et FREEDMAN, Estelle B, *Intimate Matters: a History of Sexuality in America*, Chicago : University of Chicago Press, 1988.

DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston : Beacon Press, 2003.

ESKERIDGE, William N. Jr., *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

ETOIT, Ilana, *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French Nation (1970-1981)*, sous la direction de Clare Hemmings, London School of Economics, 2018.

EPSTEIN, Steven, « Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism », *Socialist Review*, 1987, vol. 17, n° 3-4.

FADERMAN, Lillian, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth Century America*, New York : Columbia University Press, 1991.

FASSIN, Éric, « Homosexualité et mariage aux États-Unis : Histoire d'une polémique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 125, décembre 1998, pp. 63-73. [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1998\\_num\\_125\\_1\\_3275](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1998_num_125_1_3275).

FOURNIER, Michèle, « Le outing : une forme de délation ciblant les homosexuels », dans BRODEUR, Jean-Paul et JOBARD, Fabien (dir.), *Citoyens et Délateurs. La délation peut-elle être civique*, Paris : Autrement, 2005, pp. 130-137.

GARRETSON, Jeremiah J., *The Path to Gay Rights: How Activism and Coming Out Changed Public Opinion*, New York : New York University Press, 2018.

GHAZIANI, Amin, « Post-Gay Collective Identity Construction », *Social Problems*, vol. 58, n°1, février 2011.

GLUCKMAN, Amy, *Homoconomics*, New York: Routledge, 1997.

GERSTMANN, Evan, *Same-Sex Marriage and the Constitution*, 3ème édition, New York : Cambridge University Press, 2017 (2003).

GUITTAR, Nicholas A., *Coming Out: The New Dynamics*, Boulder, Colorado : First Forum Press, 2014.

HERBITTER, Cara, LEVITT, Heidi M., « Butch-Femme », GOLDBERG, Abbie E. (dir.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*, Los Angeles : Sage Reference, 2016..

HULL, Kathleen E., *Same-Sex Marriage. The Cultural Politics of Love and Law*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2006.

HUMPHREYS, Laud, *Out of the Closets: The Sociology of Homosexual Liberation*, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1972.

JAY, Karla, et YOUNG, Allen (dir.), *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*, New York : New York University Press, 1992 (1972).

JEFFREYS, Sheila, *The Spinster and her Enemies. Feminism and Sexuality 1880-1930*, Londres: Pandora, 1985.

JONHSON, David K, *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago : University of Chicago Press, 2009.

JOSLIN-ROHER, Emily, WHEELER, Darrell P., « Partners in Transition: The Transition Experience of Lesbian, Bisexual, and Queer Identified Partners of Transgender Men », *Journal of Gay and Lesbian Social Services*, vol. 21, n° 1, Janvier 2009.

KANN, Laura, OLSEN, Emily, MCMANUS, Tim, et al., « Sexual Identity, Sex of Sexual Contacts, and Health-Related Behaviors Among Students in Grades 9–12 — United States and Selected Sites, 2015 », *MMWR, Surveillance Summaries*, vol. 65, n°9, 2016.

KATZ, Jonathan Ned, « The Invention of Heterosexuality », *Socialist Review* 21, n°1, février 1990.

---- *The Invention of Heterosexuality*, New York : Plume Book, 1996.

KITSUSE, John, « Coming-Out All Over: Deviants and the Politics of Social Problems », *Social Problems*, vol. 28, n°1, 1980.

KOEDT, Anne (dir.), *Notes from the Second Year. Women's Liberation in 1970*, New York : Radical Feminism, 1970.

LEWIS, Gregory B., « Same-Sex Marriage and the 2004 Presidential Election », *PS: Political Science & Politics*, vol. 38, 2005.

- MARCHE, Guillaume, *La Militance LGBT aux États-Unis : sexualité et subjectivité*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017.
- MARCHE, Guillaume, et SERVEL Antoine, « La présidence Trump et les questions LGBTQ. Entre postures symboliques et implications structurelles », *IdeAs. Idées d'Amérique*, n°12, Automne/Hiver 2018. <http://journals.openedition.org/ideas/4363>.
- MCINTOSH Mary, « The Homosexual Role », *Social Problems* n°16, 1968.
- MERRILL, Sarah M., STIEF, Matthew C. et SAVIN-WILLIAMS, Ritch, C, « LGBTQ Umbrella », dans GOLDBERG, Abbie E. (dir.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*, Los Angeles : Sage Reference, 2016.
- OLSON, Laura, R., CAGE, Wendy et HARRISON, James T., « Religion and Public Opinion about Same-Sex Marriage », *Social Science Quarterly*, vol. 87, n°2, juin 2006.
- PAGE, Susan, « Americans Less Tolerant on Gay Issues », *USA Today*, 29 juillet 2003.
- PARROTT-SCHEFFER, Chelsey, « Matthew Shepard », *Encyclopaedia Britannica*, 25 décembre 2019. <https://www.britannica.com/biography/Matthew-Shepard>.
- PINELLO, Daniel, R., *America's Struggle for Same-Sex Marriage*, New York : Cambridge University Press, 2006.
- PLUMMER, Kenneth (dir.), *The Making of the Modern Homosexual*, Londres : Hutchinson, 1981
- ROSCOE, Will, *Radically Gay: Gay Liberation in the Words of its Founder*, Boston : Beacon Press, 1997.
- ROTRAMEL, Ariella R, « U.S. Presidents and LGBT Policy: Leadership, Civil Rights, and Morality Claims, 1977–2015 », dans MARTIN, Janet M, et BORRELLI, MaryAnne (dir.), *The Gendered Executive, A Comparative Analysis of Presidents, Prime Ministers, and Chief Executives*, Philadelphia, Pennsylvania : Temple University Press, 2016.
- SAVIN-WILLIAMS, Ritch C., *The New Gay Teenager*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2005.
- SCHULMAN, Sarah, *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987-1993*, New York : Farrar, Straus & Giroux, 2021.
- SEARS, James T., *Behind the Mask of the Mattachine: The Hal Call Chronicles and the Early Movement for Homosexual Emancipation*, New York : Harrington Park Press, 2006.
- SEIDMAN, Steven, *Beyond the Closet*, New York ; Londres : Routledge, 2002.
- SERVEL, Antoine, *Politiques identitaires LGBTQ et capitalisme : histoires croisées du marché gay et de l'activisme aux États-Unis*, thèse de doctorat dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2016.
- SMITH, Daniel A., DESANTIS, Matthew, KASSEL, Jason, « Same-Sex Marriage Ballot Measures and the 2004 Presidential Election », *State and Local Government Review*, vol. 38, n°2, 2006.
- SMITH-ROSENBERG Caroll, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1985.
- SOLOMON, Marc, *Winning Marriage. The Inside Story of How Same-Sex Couples Took On the Politicians and Pundits – and Won*, Lebanon, New Hampshire : ForeEdge, 2015 (2014).
- THOMPSON, Mark (dir.), *Leatherfolk: Radical Sex, People Politics and Practice*, Boston : Alyson Publications, 1992.

VAID, Urvashi, *Virtual Equality the Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation*, New York : Doubleday, 1995.

WEEKS, Jeffrey, *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths, and Modern Sexualities*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1985

----- *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Londres, New York : Quartet Books, 1991 (1977).

----- *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, Londres ; New York : Routledge, 1989.

WIEVIORKA, Michel, « Préface », dans MARCHE, Guillaume, *La Militance LGBT aux États-Unis : sexualité et subjectivité*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2017.

Coming out.

« Allemagne : une centaine de catholiques LGBT+ font leur coming out et dénoncent la « discrimination et l'exclusion » qu'ils subissent au sein de l'Eglise », *Le Monde* , 24 janvier 2022. [https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/24/allemande-une-centaine-de-catholiques-lgbt-font-leur-coming-out-et-denoncent-la-discrimination-et-l-exclusion-qu-ils-subissent-au-sein-de-l-eglise\\_6110740\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/24/allemande-une-centaine-de-catholiques-lgbt-font-leur-coming-out-et-denoncent-la-discrimination-et-l-exclusion-qu-ils-subissent-au-sein-de-l-eglise_6110740_3210.html).

« BD Wong on "cheap" Law & Order coming out », *Attitude* , 6 mars 2019. <https://attitude.co.uk/article/bd-wong-says-it-felt-cheap-when-his-law-order-svu-character-came-out/20446/>.

« coming out », *Larousse*. [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coming\\_out/10910059](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coming_out/10910059).

« Coming Out. Des personnes LGBTQI+ de toute l'Europe racontent leur coming out pour Levi's », *Têtu*, 11 octobre 2021. <https://tetu.com/2021/10/11/coming-out-day-journee-internationale-recits-toute-europe-campagne-levis/>.

« Coming-Out Story », *TV Tropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ComingOutStory>.

« Dans "Faut qu'on parle", six grands sportifs font leur coming out », *Huffington Post* , 20 juin 2021. [https://www.huffingtonpost.fr/entry/dans-faut-quon-parle-six-grands-sportifs-font-leur-coming-out\\_fr\\_60ce7b98e4b02e04e28d362d](https://www.huffingtonpost.fr/entry/dans-faut-quon-parle-six-grands-sportifs-font-leur-coming-out_fr_60ce7b98e4b02e04e28d362d).

« Tegan and Sara call Ellen Page "Incredibly Brave" for Coming Out », *CBC.ca* , 27 mars 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=H6ii7f-RkNk&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=H6ii7f-RkNk&feature=emb_title).

« Your Ultimate Coming Out Guide » publié par l'association *It Gets Better* à l'occasion du *National Coming Out Day* 2021. « It's National Coming Out Day », *ItGetsBetter.org*, 11 octobre 2021. <https://itgetsbetter.org/blog/national-coming-out-day-2021/>.

ALEXANDER, Jonathan et LOSH Elizabeth, « A Youtube's of One's Own? "Coming Out" Videos as Rhetorical Action », dans PULLEN, Christopher et COOPER Margaret (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York : Routledge, 2010.

ALLEN, Samantha, « Coming Out on TikTok is Chaotic, Weird, Hilarious and Heartwarming », *Them* , 11 octobre 2019. <https://www.them.us/story/coming-out-on-tiktok>.

CAREY, Benedict, « Straight, Gay or Lying? Bisexuality Revisited », *The New York Times* , 5 juillet 2005. <https://www.nytimes.com/2005/07/05/health/straight-gay-or-lying-bisexuality-revisited.html>.

FERNANDEZ, Raquel, PARSA, Sahar, VIARENGO, Martina, « Coming Out in America: AIDS, Politics, and Cultural Change », *NBER Working Paper*, n°25697, mars 2019. [https://www.nber.org/system/files/working\\_papers/w25697/w25697.pdf](https://www.nber.org/system/files/working_papers/w25697/w25697.pdf).

FONT, Elodie, MAUREL, Carole (illustration), *Coming In*, Paris : Payot, 2021.

FONT, Elodie, « Coming In », *Arte*, 17 mai 2017. <https://www.arteradio.com/son/61658766/coming>.

FRANGEUL, Frédéric, « Ce "coming out" qui secoue le foot allemand », *Europe1* , 8 janvier 2014. <https://www.europe1.fr/sport/Ce-coming-out-qui-secoue-le-foot-allemand-610388>.

GOLDFARB, Elise, LAYANI, Julia (host), *Coming Out*, Spotify, 2020-2021.

GUITTAR, Nicholas A., *Coming Out: The New Dynamics*, Boulder, Colorado : First Forum Press, Lynne Rienner Publishers, Inc., 2014.

GUSTINES, George Gene, « Superman Comes Out, as DC Comics Ushers In a New Man of Steel », *The New York Times* , 11 octobre 2021. <https://www.nytimes.com/2021/10/11/arts/superman-comes-out.html>.

HALL, Joseph, *The Works of Joseph Hall*, Oxford, D.A. Talboys, 1837-1839, cité dans STEWART, Alan, « The Early Modern Closet Discovered », *Representations*, n° 50, printemps 1995.

HOUEIX, Roman, « Homophobie : le football allemand du côté de celles/ceux qui font leur coming out », *France24* , 17 février 2021. <https://www.france24.com/fr/sports/20210217-lutte-contre-l-homophobie-le-football-allemand-du-c%C3%B4t%C3%A9-de-elles-et-ceux-qui-font-leur-coming-out>.

Natalie, « Autostraddle March Madness – Best Coming Out: Classic », *Autostraddle* , 25 mars 2019. <https://www.autostraddle.com/march-madness-best-coming-out-classics-region/>.

HUNT LAZERSON, Barbara, « In and Out of the Closet », *American Speech*, vol. 56, n°4, hiver 1981.

KLEMENT, Kristine, « Coming Out Narratives: Lesbian », in NELSON, Emmanuel S., *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States*, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford : ABC-CLIO, 2009.

LOVELOCK, Michael, « “Is every YouTuber going to make a coming out video eventually?”: YouTube celebrity video bloggers and lesbian and gay identity », *Celebrity Studies*, vol. 8, n°1, 2017.

MONAGHAN, Whitney, « “It’s all in a days work for a 15 year old gay virgin”. Coming out and Coming of age in Teen Television », *Colloquy 19*, 2010.

---- « *Glee*: coming out on U.S. teen television », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* , n°54, automne 2012. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/Monaghan-Glee/>.

PAGE, Baptiste (host), *Le Nez DEHORS*, 2021.

PARROT, Denis, *Coming Out*, 2019.

PIEPENBURG, Eric, « Colton Underwood Comes Out and Comes Clean », *The New York Times* , 29 novembre 2021. <https://www.nytimes.com/2021/11/29/arts/television/colton-underwood-netflix.html?smid=em-share>.

QUES, Florian, « Football : le joueur pro australien Josh Cavallo fait son coming out gay », *Têtu* , 27 octobre 2021. [https://tetu.com/2021/10/27/football-josh-cavallo-joueur-foot-australie-fait-son-coming-out-gay/?mc\\_cid=fba8a4534d&mc\\_eid=f78cc87b04](https://tetu.com/2021/10/27/football-josh-cavallo-joueur-foot-australie-fait-son-coming-out-gay/?mc_cid=fba8a4534d&mc_eid=f78cc87b04).

ROWNIAK, Stefan, CHESLA, Catherine, « Coming Out for a Third Time: Transmen, Sexual Orientation, and Identity », *Archives of Sexual Behavior*, vol. 42, 2013.

SAGUY, Abigail, STAMBOLIS-RUSTORFER, Michael, « How to Describe It? Why the Term “Coming-Out” Means Different Things in the US and France », *Sociological Forum*, vol. 29, n°4, 2014.

SAXEY, Esther, *Homoplot: the Coming-Out Story and Gay Lesbian and Bisexual identity*, New York : Peter Lang, 2008.

SILVERMAN, Riley, « A look back at Alex Danvers’ Coming Out on *Supergirl* », *Syfy Wire* , 9 octobre 2017. <https://www.syfy.com/syfywire/a-look-back-at-alex-danvers-coming-out-on-supergirl>.

TOWERS, Andrea, « What one “Supergirl” story arc taught me about coming out », *Mashable* , 26 janvier 2017. <https://mashable.com/article/supergirl-alex-danvers-lesbian-coming-out-maggie-sawyer>.

WALLACE, David L., « The Trope of the Closet », in ALEXANDER, Jonathan, RHODES, Jacqueline, (dir.), *Sexual Rhetorics: Methods, Identities, Publics*, New York : Routledge, 2016.

WEXELBAUM, Rachel, « Coming Out Narratives, Gay Males », in NELSON, Emmanuel S., *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States*, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford : ABC-CLIO, 2009.

WILSON, Lena, « Alex Danvers, Coming Out & *Supergirl*’s Quiet Revolution », *Screenrant* , 28 novembre 2016. <https://screenrant.com/supergirl-alex-lesbian-coming-out-maggie/>.

WUEST, Bryan, « Stories like Mine: Coming Out Videos and Queer Identities on YouTube », dans PULLEN, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Culture*, Londres : Palgrave MacMillan, 2014.

#### Études culturelles.

BELTRAN, Mary, « What’s at Stake in Claims of “Post-Racial” Media? », *Flow*, 3 juin 2010. <https://www.flowjournal.org/2010/06/whats-at-stake-in-claims-of-post-racial-media/>.

BOURSE, Christelle, NEVEU, Léa, SAMPAIO, Theane, « Fanfictions slashes : quels publics, pratiques et représentations ? », « Les appropriations sociales du numérique : de la lecture à l’écran », *Hypothèses*, 10 décembre 2016. <https://lectecri.hypotheses.org/63>.

BUSSE, Kristina, LOTHIAN, Alexis, « A History of Slash Sexualities: Debating Queer Sex, Gay Politics and Media Fan Cultures », In SMITH, Clarissa, ATTWOOD, Feona, MCNAIR, Brian (dir.), *Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, Londres : Routledge, 2018.

CERVILLE, Maxime, QUEMENER, Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2018 (2015).

CERVILLE, Maxime et REES-ROBERT, Nick, « Matérialisme queer », in *Homo exoticus : race classe et critique queer*, Paris : Armand Colin, 2010.

CRÉMIEUX, Anne, LEMOINE, Xavier et ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Understanding Blackness through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity*, New York : Palgrave Macmillan, 2013.

CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2003.

DUGGAN, Jennifer, « Revising Hegemonic Masculinity: Homosexuality, Masculinity, and Youth-Authoring Harry Potter Fanfiction », *Bookbird*, vol. 55, n°2, 2017.

---- « Who Writes Harry Potter Fan Fiction? Passionate Detachment, “Zooming Out,” and Fan Fiction Paratexts on AO3 », *Transformative Works and Cultures*, vol. 33, 2020. <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1863/2599>.

----- « “Worlds... [of] Contingent Possibilities”: Genderqueer and Trans Adolescents Reading Fanfictions », *Television and New Media*.  
<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/15274764211016305>

DRISCOLL Catherine, « One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance », in HELLEKSON, Karen, BUSSE, Kristina (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson : McFarland, 2006.

DYER, Richard, « Préface » dans CERVULLE, Maxime, REES-ROBERTS, Nick, *Homo Exoticus. Race, classe et critique queer*, Paris : Armand Colin, 2010.

FRANÇOIS, Sébastien, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, vol. 1, n° 153, 2009.

HALL, Stuart, « Codage/Décodage », in *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 68, 1994 (1973), traduit de l’anglais par Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini.

JENKINS, Henry, « Fandom, Negotiation, and Participatory Culture » in BOOTH, Paul (dir.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken, New Jersey : Wiley Blackwell, 2018.

MAIGRET, Éric, « Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires. Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies », *Questions de communication*, vol. 24, 2013.

MICHLIN, Monica, ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Black Intersectionalities. A Critique for the 21<sup>st</sup> Century*, Liverpool : Liverpool University Press, 2013.

MORLEY, David, *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londres ; Routledge, 1992.

ROCCHI, Jean-Paul (dir.), *Dissidence et identités plurielles*, Nancy : Les Presses Universitaires de Nancy, 2008.

ROUSSEL, Violaine, « Introduction », dans ROUSSEL, Violaine (dir.), *Art et contestation aux Etats-Unis*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. La Vie des idées, 2019.

RUSSO, Julie, « Textual Orientation: Female Fandom Online », in CARTER, Cynthia, STEINER, Linda, MCLAUGHLIN, Lisa (dir.), *Routledge Companion to Media and Gender*, Londres : Routledge, 2013.

SINFIELD, Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford : Clarendon, 1992.

----- *Cultural Politics – Queer Readings*, Second Edition, Londres ; New York : Routledge, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Subaltern Studies: Deconstructing Historiography », in GUHA Ranajit et SPIVAK Gayatri Chakravorty (dir.), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Oxford : Oxford University Press, 1988.

TOSENBERGER, Catherine, « Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction », *Children’s Literature*, n° 36, 2008.

TURNER, Graeme, *British Cultural Studies: An Introduction*, 2<sup>e</sup> édition, New York ; Londres : Routledge, 1990.

----- *Understanding Celebrity*, Londres ; New York : Sage Publishing, 2014 (2004).

VAN DAMME, Stéphane, « Comprendre les Cultural Studies : une approche d’histoire des savoirs », *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, vol. 5, n°51-4bis, 2004, pp. 48-58.

WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*, Londres : Chatto and Windus, 1958.

----- *The Long Revolution*, Londres : Chatto and Windus, 1961.

Études de genre et études *queer*.

Conférence « Pour un matérialisme queer » donnée lors du quatrième colloque « Penser l'émancipation », avec les interventions de Gianfranco Rebutini et de Maxime Cervulle et Isabelle Clair, Université Paris 8 Saint-Denis, 2017. <https://www.r22.fr/antennes/penser-emancipation/penser-l-emancipation-iv-2017/pour-un-materialisme-queer>.

BEAL, Frances M., « Double Jeopardy: To Be Black and Female », in *Meridians: feminism, race, transnationalism*, vol. 8, n°2, 2008, pp. 166-176.

BEAUBATIE, Emmanuel, « Trans' » dans RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris : La Découverte, 2016, pp. 640-648.

BETTCHEER, Talia Mae, « Trapped in the Wrong Theory: Rethinking Trans Oppression and Resistance », *Signs*, vol. 39, n°2, 2014.

BOURCIER, Sam, *Queer Zones*, vol. 1 *Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Éditions Amsterdam, 2011.

BOVENSCHEN, Silvia, « Is There a Feminine Aesthetic? » traduction Beth Weckmueller, in *New German Critique*, n° 10, Hiver 1977.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1999 (1990).

----- « Imitation and Gender Insubordination », in FUSS, Diana (dir.), *Inside/Out*, New York : Routledge, 1991.

----- *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York : Routledge, 1997.

----- « Changer de sujet : la resignification radicale », in *Humain, Inhumain. Le travail critique des normes* (traduit par Christine Vivier et Jérôme Vidal). Paris : Éditions Amsterdam, 2005

BREY, Iris, *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris : Éditions de l'Olivier, 2020.

CASTRO, Thérèse, « Cinéma : féminin masculin, les pièges du regard », *Nonfiction*, 22 avril 2020. <https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm>.

CHETCUTI, Natacha, « De la critique de la catégorisation de sexe à la déconstruction des genres : une approche « matérialiste postmoderne » est-elle possible ? », intervention lors du 5e congrès international de l'association française de sociologie, du 2 au 5 septembre 2013. <http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/3655/genre-et-dominaton>.

CLETO, Fabio, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 1999.

CRENSHAW, Kimberle, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

----- « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences*, vol. 3, n°2, 1991.

DELPHY, Christine, « Genre et race : des systèmes sociaux comparables » intervention au 6e Congrès International des Recherches Féministes Francophones, Université de Lausanne, 2012. <http://www3.unil.ch/wpmu/rff2012/programme-complet/programme-par-type/conferences/>.

DINSHAW, Carolyn, EDELMAN, Lee, FERGUSON, Roderick A., FRECCERO, Carla, FREEMAN, Elizabeth, HALBERSTAM, Jack, JAGOSE, Annamarie, NEALON, Christopher, NGUYEN Tan Hoang, « Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion », in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Juin 2007, vol. 13, n°2-3, pp. 177–195.

DORLIN, Elsa, « Le Queer est un matérialisme », in *Collectif, Femmes, genre, féminisme*, Éditions Syllepse, Les cahiers de critique communiste, 2007.

DUGGAN, Lisa, « Making It Perfectly Queer », *Socialist Review*, vol. 22, n°1, 1992.

DUGGAN, Lisa, KIM Richard, « Preface », A New Queer Agenda, *The Scholar & Feminist Online*, vol. 10, n°1-2, 2011/2012. <http://sfoonline.barnard.edu/a-new-queer-agenda/preface/>.

DYER, Richard, « Judy Garland and gay men », in DYER, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, New York : St. Martin's Press, 1986.

---- « It's Being So Camp as Keeps Us Coming », in DYER, Richard, *The Culture of Queers*, Londres : Routledge, 2002.

EDELMAN, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Londres : Duke University Press, 2004.

EMIG, Rainer, « Queer Humor: Gay Comedy between Camp and Diversity », in CHIARO, Delia, BACCOLINI, Raffaella (dir.), *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, New York : Routledge, 2014.

ENG, David, HABELSTRAM, Judith, MUNOZ, José Esteban, « What's queer about queer studies now? », *Social Text*, vol.23, n° 3-4, 2005.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Flammarion, 2012.

FALUDI, Susan, *Backlash: The Undeclared War Against Women*, New York : Crown Publishing Group, 1991.

FASSIN, Éric, *Le sexe politique, Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

FUSS, Diana (dir.), *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Londres : Psychology Press, 1991.

GAY, Amandine, « Préface », dans bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, traduit de l'anglais par Olga Potot, Paris : Editions Cambourakis, 2015.

GONZALES, Olga L., « Le mythe du mauvais corps », *La vie des idées*, 4 mars 2019. <https://laviedesidees.fr/Le-mythe-du-mauvais-corps.html>.

HALBERSTAM, Jack, *Female Masculinity*, Durham ; Londres : Duke University Press, 1998.

---- *In A Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, : New York University Press, 2005

---- *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston : Beacon Press, 2012.

HALPERIN, David, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. New York ; Londres : Routledge, 1990.

- *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford : Oxford University Press, 1995.
- « The Normalization of Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 45, 2003.
- HANSON, Ellis (dir.) *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham : Duke University Press, 1999.
- HARITAWORN, Jin, LIN, Chin-Ju, KLESSE, Christian, « Poly/logue: A Critical Introduction to Polyamory », *Sexualities*, vol. 9, n°5, Décembre 2006.
- HOFFMAN, Russell, « Friendship Trouble: An Examination of the Gay Best Friend in American Consumer Culture », *gnovis : a journal of communication, culture and technology*, vol. 12, 21 novembre 2011. <http://gnovisjournal.org/2011/11/21/russell-hoffman-journal/>.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, Melbourne : Melbourne University Press, 1996.
- JOHNSON, E. Patrick, « "Quare" Studies, or (Almost) Everything I Know about Queer I Learned from My Grandmother », in JOHNSON, E. Patrick, HENDERSON, Mae G. (dir.), *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, Durham : Duke University Press, 2005.
- JOHNSON, E. Patrick, HENDERSON, Mae G., « Introduction : Queering Black Studies/"Quaring" Queer Studies », in JOHNSON, E. Patrick, HENDERSON, Mae G. (dir.), *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, Durham : Duke University Press, 2005.
- KLESSE, « Polyamory and its "Others": Contesting the Terms of Non-Monogamy », *Sexualities*, vol. 9, n°5, Décembre 2006.
- KOPELSON, Karen, « Dis/integrating the Gay/Queer Binary: "Reconstructing Identity Politics" for a Performative Pedagogy », *College English*, vol. 65, n°1, septembre 2002.
- LEFEVRE-BERTHELOT Anaïs, *Écoutez voir. Revisiter le genre par les voix des femmes dans les séries télévisées américaines contemporaines*, thèse de doctorat, dirigée par Divina Frau-Meigs, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2015.
- LE TALEC, Jean-Yves, « Le camp : apparence et résistance » in LE TALEC (dir.), *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris : La Découverte, 2008.
- LOVAAS, Karen E., ELIA, John P., YEP, Gust A., « Shifting Ground(s): Surveying the Contested Terrain of LGBTQ Studies and Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 52 n° 1/2, 2006.
- *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrains*, New York, Routledge, 2013.
- MARCUCCI, Virginie, *Desperate Housewives, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, thèse de doctorat dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2010.
- MATHIEU, Nicole-Claude, « Dérive du genre/stabilité des sexes », in CHETCUTI, Natacha, MICHARD, Claire (dir.), *Lesbianisme et féminisme, Histoires politiques*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- MAYNE, Judith, « Feminist Film Theory and Criticism », *Signs*, vol. 11, n°1, automne 1985.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasures and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°2, août 1975.
- « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse*, Londres : Palgrave Macmillan, 1989 (1981).
- NOYÉ, Sophie, « Pour un féminisme matérialiste et queer », *Contretemps*, 17 avril 2014. <https://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>.

- NOYÉ, Sophie et REBUCINI, Gianfranco, « Queer as Materialism », *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, 2021.
- PUAR, Jasbir, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, 10 Year Anniversary Edition, Durham ; Londres : Duke University Press, 2017 (2007).
- RICH, Adrienne, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 5, n°4, 1980.
- ROOF, Judith, *Come As You Are: Sexuality and Narrative*, New York : Columbia University Press, 1996.
- RUBIN, Gayle, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984.
- ROSEZELLE, Pat, « Sister », dans WEISS, Penny A. et FRIEDMAN, Marylin (dir.), *Feminism and Community*, Philadelphie : Temple University Press, 1995.
- SEARS, Alan, « Queer Anti-Capitalism: What's Left of Lesbian and Gay Liberation », *Science & Society*, vol. 69, n° 1, 2005, pp. 92–112.
- « A Queer View of Capitalism in Crisis », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 16, n° 3, 2010, pp. 476-478
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California, 1990.
- « Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You », dans SEDGWICK, Eve K. (dir.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham : Duke University Press, 1997.
- *Épistémologie du placard*, traduit de l'américain et préfacé par Maxime CERVULLE, Paris : Editions Amsterdam, 2008.
- SONTAG, Susan, « Notes on "Camp" » (1964), in SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres : Picador, 2001 (1966).
- TAMAGNE, Florence, « Histoire des homosexualités en Europe : un état des lieux », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 53, n°4, 2006.
- TASKER, Yvonne et NEGRA, Diane, *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham : Duke University Press, 2007.
- THRASHER Jessica, « *I'm hoping to be your uterus for the next nine months*»: mothers and motherhoods in the sitcom *Friends* (NBC 1994-2004), thèse de doctorat dirigée par Sarah Hatchuel, Georges-Claude Guilbert et Sylvaine Bataille, Université le Havre Normandie, 2020.
- VAN LEER, David, « The Beast of the Closet: Homosociality and the Pathology of Manhood », *Critical Inquiry*, vol. 15, n°3, 1989.
- VERGES Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris : Editions de la Fabrique, 2019.
- WAGG, Stephen (dir.), *Because I Tell a Joke or Two : Comedy, Politics and Social Difference*, Londres : Routledge, 1998.
- WARNER Michael, « Introduction: Fear of a Queer Planet », *Social Text*, n°29, 1991.
- *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2000.
- WEEKS, Jeffrey, *The Languages of Sexuality*, Londres : Routledge, 2011.
- « Queer(y)ing the Modern Homosexual », *Journal of British Studies*, vol. 51, n°3, 2012.

WITTIG, Monique, « La pensée *straight* », *Questions Féministes*, n°7, février 1980, pp. 49-53.

## Études filmiques

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres : British Film Institute, 1997.

ARROYO, José, « Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema' », in BRISTOW, Joseph, WILSON, Angela R. (dir.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Londres : Lawrence and Wishart, 1993.

BRONSKI, Michael, « Positive Images & the Coming Out Film: The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema », *Cineaste*, vol. 26, n°1, 2000.

CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris : CNRS Éditions, 2005.

DOHERTY, Thomas, *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York : Columbia University Press, 1999.

DYER, Richard (dir.), *Gays and Film*, Londres : British Film Institute, 1977.

----- « Seen to be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *Studies in Visual Communication*, printemps 1983.

KAISER, Ronald, "Problems of Docudrama-Legal and Otherwise", *European Broadcast Union Review*, vol. 31, n°4, 1980.

LANGFORD, Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

NEALE, Steve, *Genre*, Londres : British Film Institute, 1980.

RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Londres : Duke University Press, 2013.

ROCHE, David, « Exprimer l'intime dans *The Fountain* de Darren Aronofsky », dans SCHMITT-PITIOT, Isabelle, ROCHE, David (dir.), *De l'intime dans le cinéma anglophone*, Condé-sur-Noireau : Éditions Charles Corlet, 2015.

----- « Terms that Matter: Naming and Labelling in English-Speaking Cinema, Introduction », in ROCHE, David, BAILLIN, Jean-François Baillon (dir.), « Terms that Matter: Naming and Labelling in English-Speaking Cinema », *Film Journal*, vol. 4, 2017, p. 1. URL: <http://filmjournal.org/fj4-introduction>.

ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig, *Faking It: Mock Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 2001

RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York : Harper and Row, 1987 (1981).

SCHMITT-PITIOT, Isabelle, ROCHE, David, « Préambule. De loin en proche : l'intime au cinéma, l'intime du cinéma », dans SCHMITT-PITIOT, Isabelle, ROCHE, David (dir.), *De l'intime dans le cinéma anglophone*, Condé-sur-Noireau : Éditions Charles Corlet, 2015.

VIEIRA, Mark, A., *In Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York : Harry N. Abrams, 1999.

WHITE, Patricia, *unInvited : Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington : Indiana University Press, 1999.

## Études télévisuelles et sérielles

« Sérialités », *Belphegor*, n°14, 2016. <https://journals.openedition.org/belphegor/647>.

ACHOUCHE, Mehdi, « Le « reboot », hyper-remake contemporain » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, Donna et MANIEZ, Claire (dir.), *Bis Repetita Placent ? Remake et technologie dans le cinéma et les séries télévisées anglophones*, *Revue du CEMRA*, Université de de Grenoble, décembre 2015. <https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/4-achouche.pdf>.

----- « TV Remakes, Revivals, Updates and Continuations: Making Sense of the Reboot on Television » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, Donna et MANIEZ, Claire (dir.), *Remake, Genre and Gender in English-Speaking Films and TV Series*, *Représentations*, revue du CEMRA, Université de Grenoble, janvier 2017. [https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/3-achouche\\_le\\_reboot\\_hyper\\_remake\\_def.pdf](https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/3-achouche_le_reboot_hyper_remake_def.pdf).

ADORNO, Theodor W., « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, vol. 9, N°44-45, 1990.

ALLEN, Robert C., *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill, North Carolina : University of North Carolina Press, 2010 (1987).

ALLRATH, Gaby, et Marion GYMNIICH (dir.), *Narrative Strategies in Television Series*, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres : Methuen, 1982.

ATTALAH, Paul, « The Unworthy Discourse : Situation Comedy in Television », dans MORREALE, Joanne (dir.), *Critiquing the Sitcom: a Reader*, Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2003.

BARTHES, Séverine, « Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France », *Premières Rencontres des Séries Télévisées*, France, 2004.

----- *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, thèse sous la direction de Georges Molinié, soutenue le 13 février 2010 à l'Université Paris-Sorbonne.

----- « Production et programmation des séries télévisées », dans SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2011.

BATAILLE, Sylvaine, HATCHUEL, Sarah, « Préface. Les séries télévisées dans le monde : échanges, déplacements et transpositions », *TV/Series*, n°2, 2012, 01 novembre 2012, consulté le 2 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1351>.

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : éditions du Cefal, 2000.

----- « Sérialité(s) » dans SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : Editions De Boeck Université, 2011.

BECKER, Christine, « Televising Film Stardom in the 1950s », *Framework*, vol. 26, n°2, 2005.

BENNETT, James, *Television Personalities: Stardom and the Small Screen*, Londres ; New York : Routledge, 2011.

BENNETT, James, HOLMES, Su, « The “Place” of Television in Celebrity Studies », *Celebrity Studies*, vol. 1, n°1, 2010.

BOURDAA, Mélanie, « “#Clexa love is not a fight” : queerbaiting, pratiques toxiques et activisme dans la communauté des fans de #Clexa », *tic&société*, vol. 15, n° 1 , 2021, 1er semestre 2021. <http://journals.openedition.org/ticetsociete/6134>.

BOURDAA, Mélanie, CORNILLON, Claire, WELLS-LASSAGNE, Shannon, « Introduction: Investigating the CW », *Series: International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 4, n°2, 2018.

BREDA, Hélène, *Le Tissage narratif et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*, Thèse de Doctorat en Études Cinématographiques et Audiovisuelles sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3, 2015.

----- « De l'œuvre au(x) “monde(s)” : ce que le tissage narratif apporte à une adaptation science-fictionnelle sur petit écran », *TV/Series*, n°15, 2019. <http://journals.openedition.org/tvseries/3531>.

BRIDGES, Elizabeth, « A genealogy of queerbaiting: legal codes, production codes, “bury your gay” and “The 100 mess” », *The Journal of Fandom Studies*, vol. 6, n°2, 1er juin 2018.

BRUCELLE, Morgane, *Fan culture : résistance et mémétique sur les médias sociaux*, thèse de doctorat dirigée par Claude Chastagner, Université Montpellier III – Paul Valéry, 2018.

BRUNSDON, Charlotte, « The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship » in ALLEN, Robert (dir.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Londres, New York : Routledge, 1995.

----- « What is the “Television” of Television Studies », in GERARGHTY, Christine, LUSTED, David (dir.), *The Television Studies Book*, Londres : Arnold, 1998.

CAMERON, Kelsey, « Toxic regulation : From TV's code of practices to “#Bury Your Gays” », *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, vol. 15, n°1, mai 2018. <https://participations.org/Volume%2015/Issue%201/18.pdf>

CAMPION, Benjamin, *Nudité frontale et sexe explicite dans les séries de HBO : entre beaux-arts, pornographie et cinéma d'auteur*, thèse de doctorat sous la direction de Sarah Hatchuel et Ronan Ludot-Vlasak, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2021.

----- Plateformes de SVOD : les nouveaux networks de la télévision américaine ? », *Télévision*, vol. 1, n°10, 2019.

COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé*, Paris : Payot, 2015.

CORNILLON, Claire, « L'art du *teaser* : les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000 », *TV/Series*, n° 6, 2014. <http://journals.openedition.org/tvseries/314>.

----- « Générique. Définitions et typologie des formes de récits sériels audiovisuels », dans *Épisodique : Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, 10 avril 2017. <https://episodique.hypotheses.org/>.

----- *Sérialité et transmédiabilité. Infini des fictions contemporaines*, Paris : Honoré Champion, 2018.

----- , « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'*Ally McBeal* », *TV/Series*, n°15, 2019. <http://journals.openedition.org/tvseries/3400>.

----- « Le statut de l'ellipse dans quelques séries semi-feuilletonnantes formulaires », *Sens public*, 2021, 15 mars 2021. <http://www.sens-public.org/articles/1467/>.

CORNILLON, Claire, HATCHUEL, Sarah, « Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes », BOULLY, Fabien (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2020.

- COUSIN, Capucine, *Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution*, Malakoff : Armand Colin, 2018.
- DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. (dir.), *The Sitcom Reader, Second Edition. America Re-viewed, Still Skewed*, Albany : State University of New York Press, 2016.
- DELAPORTE, Chloé, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994. [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617).
- EDGERTON, Gary, *The Columbia History of American Television*, New York : The Columbia University Press, 2007.
- ELLIS, John, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, New York : Routledge, 1992 (1982).
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2007.
- « Quand un produit culturel industriel est-il une "œuvre politique" ? », *Réseaux*, vol. 3, n° 167, 2011.
- *Éléments pour l'analyse des séries*, Paris : L'Harmattan, 2017.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (dir.), *Écrans. L'analyse des séries télévisées, Écrans*, vol. 2, n°4, 2015.
- FAVARD, Florent, MACHINAL, Hélène, « La sérialité en question(s). Introduction » , *TV/Series*, n° 15, 2019. <https://journals.openedition.org/tvseries/3388>.
- FISKE, John, HARTLEY, John, *Reading Television*, 2e édition, Londres ; New York : Routledge, 2003 (1978).
- FEUER, Jane, « The Concept of Live Television: Ontology as Ideology », in KAPLAN, Ann (dir.), *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*, Los Angeles : The American Film Institute, 1983.
- « Genre Study and Television », dans ALLEN, Robert C., *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill, North Carolina : University of North Carolina Press, 2010 (1987).
- *Seeing Through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham : Duke University Press, 1995.
- « Situation Comedy, Part 2 » dans CREEBER, MILLER and TOLLOCH (dir.), *The Television Genre Book*, Londres : British Film Institute, 2001
- GOUDMAND, Anaïs, *Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique*, sous la direction de Raphaël Baroni et Jean-Marie Schaeffer, Université Paris Sciences et Lettres, 2018.
- GRAY, Jonathan, *Television Entertainment*, New York ; Londres : Routledge, 2008.
- GRAY, Jonathan, LOTZ, Amanda, *Television Studies*, Cambridge ; Medford : Polity, 2019.
- GROTE, David, *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*, Hamden, Connecticut : Shoestring Press, 1983.
- HATCHUEL, Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Pertuis : Rouge Profond, 2015.
- HARTLEY, John, *Uses of Television*, Londres : Routledge, 1999.
- HENDERSON, Lesley, *Social Issues in Television Fiction*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2007.
- HOLMES, Su, *Entertaining television: the BBC and popular television culture in the 1950s*, Manchester: Manchester University Press, 2008.

- HORTON, Donald, WHOL, Richard, R., « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, vol. 19, 1956.
- HUDELET, Ariane, VASSET, Sophie, « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel. Préface », *TV/Series*, n°1, 2012. <https://journals.openedition.org/tvseries/1035>.
- HULAN, Haley, « Bury Your Gays: History, Usage and Context », *McNair Scholars Journal*, vol. 21, n°1, 2017.
- JENKINS, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York : Routledge, 1992.
- *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Londres, New York : NYU Press, 2006.
- JENNER, Mareike, *Netflix and the Re-invention of Television*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018.
- JOST, François, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles : DeBoeck, 2<sup>e</sup> édition, 2004 (2001).
- LABORDE, Barbara, « Television Series: Inventory of Research in France », *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 3, n° 2, hiver 2017.
- LANGER, John, « Television's Personality System », in O'SULLIVAN, Tim, JEWKES, Yvonne (dir.), *The media studies reader*, Londres : Arnold Publishing, 1997 (1981).
- LAVIGNE, Carlen, *Remake Television. Reboot, Re-use, Recycle*, Lanham, Md, Lexington Books, 2014.
- LEVERETTE, Marc, OTT, Brian L., BUCKLEY, Cara Louise, *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*, New York ; Londres : Routledge, 2008.
- LEVINA Marine, FITZGERALD Louise F., et WALDO Craig R., « We're Here, We're Queer, We're on TV: The Effects of Visual Media on Heterosexuals' Attitudes Toward Gay Men and Lesbians », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 30, n°4 2000.
- LEITCH, Thomas, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake », dans FOREST, Jennifer, KOOS, Leonard R. (dir.), *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, Albany : State University of New York Press, 2002.
- LOBRUTTO Vincent, *TV in the USA: a History of Icons, Idols and Ideas*, Santa Barbara : Greenwood, 2018.
- LOTZ, Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York : New York University Press, 2007.
- LUDOT-VLASAK , Ronan, « Canon Trouble: Intertextuality and Subversion in *Queer as Folk* », *TV/Series*, n°2, 2012. <http://journals.openedition.org/tvseries/1479>.
- « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire », *TV/Series*, n° 12, 2017. <http://journals.openedition.org/tvseries/2183>.
- McCABE, Janet, AKASS, Kim (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres : I.B. Tauris, 2007.
- MACÉ, Éric, MAIGRET, Éric (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Colin et Institut national de l'audiovisuel, 2005.
- MAIGRET, Éric, *Sociologie de la communication et des médias*, 3<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2015 (2003).

- « Conclusion », dans BOURDAA, Mélanie, ALESSANDRIN Arnaud (dir.), *Fan & Gender Studies : la rencontre*, Paris : Téraèdre, 2017.
- MICHLIN, Monica, « More More More. Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization As Ongoing Narrative », *Mise au point*, vol. 3, 2011. <http://journals.openedition.org/map/927>.
- « Recurrence, Remediation and Metatextuality in *Queer As Folk* », *TV/Series*, n°3, 2013. <http://journals.openedition.org/tvseries/725>.
- « Open Your Eyes Wider: Overexposure in Contemporary American Film and TV Series », *Sillages Critiques*, vol. 17, 2014. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3718>.
- MILLS, Brett, *The Sitcom*, Edinburgh : Edinburgh University Press, collection TV Genres, 2008.
- MINTZ, Larry, « Situation Comedy », dans ROSE, Brian G. (dir.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1985.
- MITTELL, Jason, *Genre and Television: from Cop Show to Cartoons in American Culture*, New York ; Londres : Routledge, 2004.
- « A Cultural Approach to Television Genre Theory », dans EDGERTON, Gary R., ROSE, Brian G., *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005.
- « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap*, n°58, 2006, pp. 29-40.
- « Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia », *Transformative Works and Cultures*, vol. 3, 2009.
- *Television and American Culture*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 2010.
- *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York : New York University Press, 2015.
- NEWCOMB, Horace, *TV: The Most Popular Art*, New York : Anchor Books, 1974.
- *Television: The Critical View*, 5e édition, New York : Oxford University Press, 1994 (1976).
- « Reflections on TV: *The Most Popular Art* », in EDGERTON, Gary R., ROSE, Brian G. (dir.), *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, Kentucky : University Press of Kentucky, 2008 (2005),
- NEWCOMB, Horace, HIRSCH, Paul M., « Television as Cultural Forum », in NEWCOMB, Horace (dir.), *Television: the Critical View*, 5<sup>th</sup> ed, New York : Oxford University Press, 1994.
- NEWMAN, Michael Z., « From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative », *The Velvet Light Trap*, n°58, 2006.
- PEARSON, Roberta, « Anatomising Gilbert Grissom » in ALLEN, Michael *Reading CSI*, Londres : I.B. Tauris, 2007.
- PICHARD, Alexis, *Le Nouvel Âge d'or des séries américaines*, Paris : Le Manuscrit, 2011.
- THOMPSON, Ethan, MITTELL, Jason (dir.), *How to Watch Television*, New York : New York University, 2013.
- THOMPSON, Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York : Syracuse University Press, 1996.

WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, 2e édition, New York : Routledge, 2010 (1974).

RUBIN, Alan, « An examination of television viewing motivations », *Communication Research*, vol. 8, n°2, 1981.

SAUTE-REQUIN, « La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du « tout narratif » sériel », *TV/Series*, n°15, 2019. <http://journals.openedition.org/tvseries/3724>.

SMITH, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, New York : Clarendon Press, 1995.

SOULEZ, Guillaume, « La double répétition », *Mise au point*, n°3, 2011. <http://journals.openedition.org/map/979>.

---- « Sérialité : densités et singularités. Introduction », *Mise au point*, n°3, 2011. <https://journals.openedition.org/map/892>.

SPIGEL, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

TRÉFOUSSE, Marie, « Les amorces narratives, ou le plaisir des histoires cousues de fil blanc », *TV/Series*, n°6, 2014. <http://journals.openedition.org/tvseries/312>.

WELLS-LASSAGNE, Shannon, « Will they, won't they? Dream sequences and virtual consummation in the series *Moonlighting* », *Miranda*, vol. 20, 2020. <http://journals.openedition.org/miranda/24852>.

#### Séries et études LGBT/Queer

AKASS Kim, et MCCABE Janet (dir.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York : I.B.Tauris, 2000.

----- *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, New York : I.B.Tauris, 2005.

ALLEN, Dennis, « Homosexuality and Narrative », *Modern Fiction Studies*, vol. 41, n°3-4, 1995.

ANDERSON, Kristen, Julia, « Seeing Green: Willow and Tara Forever », in STULLER, Jennifer K. (dir.), *Fan Phenomena: Buffy the Vampire Slayer*, Chicago : Intellect Books, The University of Chicago Press, 2013.

AVILA-SAAVEDRA Guillermo, « Nothing Queer About Queer Television: Televised Constructions of Gay Masculinities », *Media, Culture & Society*, vol. 31, n°1, 2009.

BACON-SMITH Camille, « Chapter Nine: Homoerotic Romance », in BACON-SMITH Camille, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992.

BARTLEM, Edwina, « Coming Out on A Hell Mouth », in DNALIANIS, Angela, COLMAN, Felicity (dir.), *Special Issue on Buffy the Vampire Slayer. Refractory: A Journal of Electronic Media*, 2003.

BATTIS, Jes, « The Kryptonite closet: Silence and queer secrecy in *Smallville* », *JumpCut*, n°48, 2006. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/gaySmallville/>.

BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy « Gay Characters in Conventional Spaces: *Will & Grace* and the Situation Comedy Genre ». *Critical Studies in Media Communication*, vol. 19, n° 1, mars 2002.

BATTLES, Kathleen, HILTON-MORROW, Wendy (dir.), *Sexual Identities and the Media. An introduction*, New York : Routledge, 2015.

BECKER, Ron, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick ; Londres : Rutgers University Press, 2006.

- « Post-Closet Television », *Flow*, 16 novembre 2007. <https://www.flowjournal.org/2007/11/post-closet-television/>.
- « Guy Love. A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era? » in DAVIS, Glyn, et NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009.
- BEIRNE, Rebecca (dir.), *Televising Queer Women: a Reader*, New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- BEIRNE, Rebecca, *Lesbians in Television and Text After the Millennium*, New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- BRENNAN, Joseph, « “Fandom Is Full of Pearl Clutching Old Ladies”: Nonnies in the Online Slash Closet », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 17, n°4, 2014, pp. 363–80.
- « Queerbaiting: the “playful” possibilities of homoeroticism », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 21, n°2, 2016.
- CAPSUTO, Steven, *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*, New York : Ballantine Books, 2000.
- CAMPANELLO, Kimberly, « Queerer Than Thou: Representations and Receptions of Genders and Sexualities in Showtime’s *The L Word* », *GRAAT*, n°2, juin 2007.
- CHAMBERS, Samuel A, « Heteronormativity and *The L Word* », dans AKASS Kim, MCCABE Janet, *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York : I. B. Tauris, 2000.
- « Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of *Six Feet Under* », *The Journal of American Culture*, vol. 26, n° 1, 2003.
- « Revisiting the Closet: Reading Sexuality in *Six Feet Under* », dans AKASS, Kim et MCCABE Janet (dir.), *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, Londres ; New York : I.B. Tauris, 2005.
- *The Queer Politics of Television*, New-York ; Londres : I.B. Tauris, 2009.
- CRÉMIEUX, Anne, « Rich Dykes from L.A. are called Lesbians », *TV/Series*, n°4, 2013. <https://journals.openedition.org/tvseries/738>.
- *Now You See Her: Lesbian Visibility in the 21<sup>st</sup> Century*, manuscrit en vue de l’obtention d’une Habilitation à Diriger des Recherches, août 2019.
- D’ACCI, Julie, *Defining Women, Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1994.
- DAVIS, Glyn, « Saying it Out Loud’: Revealing Television’s Queer Teens », dans DAVIS, Glyn et DICKINSON, Kay (dir.), *Teen TV: Genre, Consumption, Identity*, Londres : British Film Institute, 2004.
- DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009.
- « Queer(ying) Lost », in PEARSON, Roberta, *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, Londres, New York : I.B. Tauris, 2009.
- DOTY, Alexander, « *Modern Family, Glee*, and the Limits of Television Liberalism », *FlowTV*, vol. 12, n°9, Septembre 2010. <http://flowtv.org/2010/09/modern-family-gee-and-limits-of-tv-liberalism>.
- DOW, Bonnie, « *Ellen*, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 18, n° 2, juin 2001.
- DRIVER, Susan, *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting and Creating Media*, New York : Peter Lang, 2007.

- ELLEDGE, Jim (dir.), *Queers in American Popular Culture*, vol. 1: Film and Television, Santa Barbara : Praeger, 2010.
- FATHALLAH, Judith, « Moriarty's Ghosts, or the queer disruption of the BBC's *Sherlock* », *Television and New Media*, vol. 16, n°5, 2015.
- FEJES, Fred, « Making a Gay Masculinity », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 17, n°1, 2000.
- FEJES, Fred, et PETRICH, Kevin, « Invisibility and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media », *Critical Studies in Mass Communication*, n°10, 1993.
- FEUER, Jane, « The "Gay" and "Queer" Sitcom », dans CREEBER, Glen (dir.), *The Television Genre Book*, Londres : Bloomsbury Publishing, 2015.
- FORD, Jessica, « Coming-out of the Broom Closet: Willow's Sexuality and Empowerment in "Buffy" », in MONEY, Mary Alice (dir.), *Joss Whedon: The Complete Companion. The TV Series, The Movies, The Comic Books and More*, Londres : Titan Books, 2012.
- GOLTZ, Dustin Bradley, « Weighted Expectations upon Jodie Foster's "[I'm not] Coming Out [To You] Speech" », *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, vol. 1, n°1, Printemps 2014.
- GROSS, Larry, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York : Columbia University Press, 2001.
- HATCHUEL, Sarah, « "Brokeback Island": les *remakes queer* de *Lost* en *vidding* » dans ANDRÉOLLE-SPALDING, Donna et MANIEZ, Claire (dir.), *Bis Repetita Placent ? Remake et technologie dans le cinéma et les séries télévisées anglophones*, *Revue du CEMRA*, Université de de Grenoble, décembre 2015. [https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-hatchuel - vidding\\_lost\\_def.pdf](https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-hatchuel_-_vidding_lost_def.pdf).
- HALBERSTAM, Jack, ROULEAU, Joëlle, « The Futures of Queer Television », *JumpCut*, vol. 60, Printemps 2021. <https://ejumpcut.org/currentissue/Halberstam-Interview/index.html>.
- HART, Kylo-Patrick R., *Queer TV in the 21<sup>st</sup> Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*, Jefferson : McFarland, 2016.
- HERMAN, Didi, « "I'm Gay": Declarations, Desire, and Coming Out On Prime-Time Television », *Sexualities*, vol. 8, n° 1, février 2005.
- JACOBS, Jason, « Raising gays: On *Glee*, queer kids, and the limits of the family », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 20, n°3, 2014.
- JOYRICH, Lynne, « Epistemology of the Console », *Critical Inquiry*, vol. 27, n°3, 2001.
- « Closet Archives », *Camera Obscura*, vol. 21, n°3 (63), 2006.
- « Epistemology of the console », in DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009.
- « Queer Television Studies: Currents, flows and (main)streams », *Cinema Journal*, vol. 53, n°2, 2014.
- « Bat signals and caped crusading: the ins and outs of the CW's *Batwoman* », *JumpCut*, n°60, Printemps 2021. URL : <https://www.ejumpcut.org/currentissue/Joyrich-Batwoman/index.html>.
- KHAMIS, Susie, et LAMBERT Anthony, « Effeminacy and Expertise, Excess and Equality: Gay Best Friends as Consumers and Commodities in Contemporary Television », dans HULME, Alison (dir.), *Consumerism on TV: Popular Media from the 1950s to the Present*, Londres ; New York : Routledge, 2016.

KIM, Janna L, SORSOLI, Lynn C., COLLINS, Katherine Anne, ZYLBERGOLD, Bonnie A., « From Sex to Sexuality: Exposing the Heterosexual Script on Primetime Network Television », *The Journal of Sex Research*, vol. 44, n°2, 2007.

LEVINE, Elana, PARKS, Lisa (dir.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Durham : Duke University Press, 2007.

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 dirigée par Georges-Claude Guilbert, Université François Rabelais de Tours, 2015.

MCBEAM, Sam, « “We fuck and friends don’t fuck”: BFFs, lesbian desire, and queer narratives », *Textual Practice*, vol. 32, n°6, 2018.

MCCARTHY, Anna, « *Ellen*: Making Queer Television History », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 7, n°4, 2001.

----- « “Must See” Queer TV: History and Serial Form in *Ellen* », dans JANCOVICH, Mark et LYONS, James (dir.), *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*, Londres : British Film Institute, 2003.

MIGNOT, Sébastien, *Identités télévisuelles post-placard : Etatsuniens gays en représentation(s) et politiques de visibilité*, thèse de doctorat sous la direction de Georges-Claude Guilbert, Université Le Havre Normandie, 2020.

MOORE, Candace, « Resisting, Reiterating, and Dancing Through: The Swinging Closet Doors of Ellen DeGeneres’s Televised Personalities », in BEIRNE, Rebecca (dir.), *Televising Queer Women: a Reader*, New York : Palgrave Macmillan, 2008.

PARSEMAIN, Ava Laure, *The Pedagogy of Queer TV*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2019.

PETERS, Wendy, « Teen TV’s Post-Closet and Postracial Fictions », *Flow*, 26 octobre 2015. <https://www.flowjournal.org/2015/10/teen-tvs-post-closet-and-postracial-fictions/>.

PETERSON, Valerie, « *Ellen*: Coming Out And Disappearing » in DALTON, Mary, et LINDER Laura, *America Viewed and Skewed: Television Situation Comedies*, New York : State University of New York, 2005.

PUGH, Tison, *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*, New Brunswick, Camden ; Newark, New Jersey ; Londres : Rutgers University Press, 2018.

ROULEAU, Joëlle, « Goopy connections: a little detour en route », in « Special Section: Queer TV », *JumpCut*, n°60, 2021. <http://ejumpcut.org/currentissue/Rouleau-QueerTVsection/index.html>.

SAN FILIPPO, Maria, *The B Word, Bisexuality in Contemporary Film and Television*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2013.

SARKISSIAN, Raffi, « Queering TV Conventions: LGBTQ Narratives on *Glee* », PULLEN, Christopher (dir.), *Queer Youth and Media Cultures*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014.

SCHIAPPA, Edward, GREGG, Peter, B., et HEWES, Dean E., « The Parasocial Contact Hypothesis », *Communication Monographs*, vol. 72, n°1, 2005.

----- « Can One TV Show Make a Difference? *Will & Grace* and the parasocial contact hypothesis », *Journal of Homosexuality*, vol. 51, n°4, 2006.

SCHULZ, « *Ellen* Degenarrated: Breaking the Heteronormative Contract », dans ALLRATH, Gaby, et Marion GYMNIICH (dir.), *Narrative Strategies in Television Series*, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

STREITMATTER, *From Perverts to Fab Five: The Media's Changing Depiction of Gay Men and Lesbian*, New York : Routledge, 2009.

TABRON, Judith L., « Girl on Girl Politics: Willow/Tara and New Approaches to Media Fandom », in *Slayage: The Online Journal of Buffy Studies*, vol. 4, n°1-2, 2004.

TROPIANO, Stephen, *The Prime Time Closet. A History of Gays and Lesbians on TV*, New York : Applause, 2002.

VILLAREJO, Amy, « Ethereal Queer, Notes on Method », in DAVIS, Glyn, NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, Londres : Routledge, 2009.

----- *Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire*, Duke University Press, 2014.

WALTERS, Suzanna Danuta, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.

----- *The Tolerance Trap: How God, Genes, and Good Intentions are Sabotaging Gay Equality*, New York : NYU Press, 2014.

WLODARZ, Joe, « "We're not all so obvious": Masculinity and queer (in)visibility in American network television of the 1970s », in DAVIS, Glyn, et NEEDHAM, Gary (dir.), *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres : Routledge, 2009.

WHITE, Mimi, *Tele-advising. Therapeutic discourse in American Television*, Chapel Hill, Londres : University of North Carolina Press, 1992.

WOLFE, Susan J. et RORIPAUH, Lee Ann, « The (in)visible lesbian. Anxieties of representation in *The L Word* », in AKASS Kim, et MCCABE Janet (dir.), *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York : I.B.Tauris, 2000.

#### Articles de presse

« Attitudes on Same-Sex Marriage », *Pew Research Center*, 14 mai 2019. <https://www.pewforum.org/fact-sheet/changing-attitudes-on-gay-marriage/>.

« Disney's Frozen and the "gay agenda" », *BBC*, 27 mars 2014. <https://www.bbc.com/news/blogs-echochambers-26759342>.

« Disney's "Frozen" Will Teach Kids To Be Gay And Is The Work Of The Devil: Kevin Swanson », *The HuffPost*, 3 novembre 2014. [https://www.huffpost.com/entry/frozen-disney-kevin-swanson-gay-n\\_4937192](https://www.huffpost.com/entry/frozen-disney-kevin-swanson-gay-n_4937192).

« "Don't say gay": Sex education fuels US culture wars », *France24*, 9 février 2022. <https://www.france24.com/en/live-news/20220209-don-t-say-gay-sex-education-fuels-us-culture-wars>.

« FACTSHEET: Obama's Administration's Record and the LGBT Community », *The White House*, 9 juin 2016. <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/06/09/fact-sheet-obama-administrations-record-and-lgbt-community>.

« Former Republican Congressman says he's gay, regrets anti-gay stances », *Los Angeles Times*, 5 mars 2020. <https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-03-05/ex-gop-us-rep-schock-says-hes-gay-regrets-anti-gay-stances>.

« “Glee”: Santana Comes Out to the Cheerios in A Deleted Scene », *The Huffington Post*, 7 août 2012. [https://www.huffpost.com/entry/glee-santana-comes-out-deleted-scene\\_n\\_1751121](https://www.huffpost.com/entry/glee-santana-comes-out-deleted-scene_n_1751121).

« L.A. Pride Parade featuring the stars of Crazy Ex-Girlfriend! », *amBi.org*. <https://www.ambi.org/events/rock-the-la-pride-parade-with-ambi>.

« Lesbian Bars in U.S. Are Disappearing – One Film Hopes to Share Their History », *NBC New York*, 4 juin 2021. <https://www.nbcnewyork.com/news/local/lesbian-bars-in-u-s-are-disappearing-one-film-hopes-to-share-their-history/3089924/>.

« Out100: Lee Daniels », *Out*, 23 novembre 2013. <https://www.out.com/out-exclusives/out100-2013/2013/11/13/out100-lee-daniels>.

« Remembering Seneca Falls, Selma and Stonewall », *NPR*, 22 janvier 2013. <https://www.npr.org/2013/01/22/169993044/remembering-seneca-falls-selma-and-stonewall>.

« Remembering the Early Days of “Gay Cancer” », *NPR*, 8 mai 2006. <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5391495>.

« Same-sex marriage », *Encyclopaedia Britannica*, 27 septembre 2018. <https://www.britannica.com/topic/same-sex-marriage/United-States>.

« Sara Ramirez On Deciding To Come Out After Her 'Grey's Anatomy' Character Did | PeopleTV », *People*, 7 mars 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=rukZJGbbMvE&t=201s&ab\\_channel=People](https://www.youtube.com/watch?v=rukZJGbbMvE&t=201s&ab_channel=People).

« Transcript: Donald Trump’s Taped Comments About Women », *The New York Times*, 8 novembre 2016. <https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html>.

« TV Characters’ Rising Death Toll Reveals Troubling Pattern », *NPR*, 5 juin 2016. <https://www.npr.org/2016/06/05/480820170/tv-characters-rising-death-toll-reveals-troubling-pattern>.

ALEXANDER, Julia, « The 100 fans organize LGBTQ fundraiser in defiance of controversial episode », *Polygon*, 8 mars 2016. <https://www.polygon.com/2016/3/8/11179844/the-100-cw-lexa-trevor-project>.

AVILES, Gwen, « Out Actor Ruby Rose Makes TV History in The CW’s “Batwoman” », *NBC News*, 7 octobre 2019. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/out-actor-ruby-rose-makes-tv-history-cw-s-batwoman-n1063441>.

BENNER, Katie, « Federal Prisons Roll Back Rules Protecting Transgender People », *The New York Times*, 11 mai 2018. <https://www.nytimes.com/2018/05/11/us/politics/justice-department-transgender-inmates-crime-victims.html>.

BOUANCHAUD, Cécile, « Le “blackface”, une pratique raciste encore présentée comme humoristique en France », *Le Monde*, 18 décembre 2017. [https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/18/le-blackface-une-pratique-raciste-encore-presentee-comme-humoristique-en-france\\_5231575\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/18/le-blackface-une-pratique-raciste-encore-presentee-comme-humoristique-en-france_5231575_3224.html).

BREEN, Matthew, « Cynthia Nixon is More Than Just Sex », *The Advocate*, 10 mai 2010. <https://www.advocate.com/print-issue/cover-stories/2010/05/10/cynthia-nixon-more-just-sex?pg=1>.

BROWN, Emma, « Sexual Assault Against Boys Is a Crisis », *The Washington Post*, 22 février 2021. <https://www.washingtonpost.com/magazine/2021/02/22/why-we-dont-talk-about-sexual-violence-against-boys-why-we-should/>.

BUCKSBAUM, Sydney, « How Hulu’s *Love, Victor* series connects with *Love, Simon* », *Ew.com*, 16 juin 2020. <https://ew.com/tv/love-victor-hulu-series-preview-love-simon-connection/>.

BUGBEE, Teo, « *True Detective's Big Gay Problem* », *Daily Beast*, 4 août 2015. <https://www.thedailybeast.com/true-detectives-big-gay-problem>.

CILLIZA, Chris, SULLIVAN, Sean, « How Proposition 8 passed in California – and why it wouldn't today », *The Washington Post*, 26 mars 2013. <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2013/03/26/how-proposition-8-passed-in-california-and-why-it-wouldnt-today/>.

CHOI, Soon Kyu, WILSON, Bianca D. M., SHELTON, Jama et GATES Gary, « Serving Our Youth: Findings from a National Survey of Service Providers Working with Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Youth who are homeless or At Risk of Becoming Homeless », The Williams Institute with True Colors Fund and the Palette Fund, juin 2015. <https://williamsinstitute.law.ucla.edu/wp-content/uploads/Serving-Our-Youth-Update-Jun-2015.pdf>.

COLLINS, Kaitlan, « Trump's candidacy and presidency have been laced with racist rhetoric », *The Washington Post*, 11 janvier 2018. <https://www.washingtonpost.com/news/politics/wp/2018/01/11/trumps-candidacy-and-presidency-have-been-laced-with-racist-rhetoric/>.

COOPER, Helene, GIBBONS-NEFF, Thomas, « Trump Approves New Limits on Transgender Troops in the Military », *The New York Times*, 24 mars 2018. : <https://www.nytimes.com/2018/03/24/us/politics/trump-transgender-military.html>.

D'ADDARIO, Daniel, « Why *Empire* Star Jussie Smollett's Coming-Out Matters », *Time*, 9 mars 2015. <https://time.com/3737304/empire-jussie-smollett-comes-out/>.

DESSEM, Matthew, « *Matrix* Filmmaker Lilly Wachowski Comes Out as Transgender Under Pressure From Tabloid », *Slate*, 8 mars 2016. <https://slate.com/culture/2016/03/daily-mail-p pressures-matrix-director-lilly-wachowski-into-coming-out-as-transgender.html>.

DIMASSA, Cara Mia, GARRISON, Jessica, « Why gays, blacks are divided on Prop. 8 », *Los Angeles Times*, 8 novembre 2008. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-nov-08-me-gayblack8-story.html>.

DOLAN, Maura, « Judge strikes down Prop . 8, allows gay marriage in California », *Los Angeles Times*, 4 août 2010. <https://latimesblogs.latimes.com/lanow/2010/08/prop8-gay-marriage.html>.

DOMONOSKE, Camila, « Alabama Chief Justice Orders Judges To Enforce Ban On Same-Sex Marriage », *NPR*, 6 janvier 2016. <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2016/01/06/462161670/alabama-chief-justice-orders-state-to-enforce-ban-on-same-sex-marriage?t=1645452312631>.

DONAGHUE, Erin, « FBI: Hate crime murder hit record in 2018; crimes targeting transgender people soar », *CBS News*, 12 novembre 2019. <https://www.cbsnews.com/news/fbi-hate-crimes-data-released-today-2019-11-12/>.

DUMENCO, Simon, « They're Here, They're Queer, We're Used to It », *New York Magazine*, 5 mars 2001. <https://nymag.com/nymetro/urban/gay/features/4432/>.

EGAN, Patrick J., SHERRILL, Patrick, « California Proposition 8: What Happened, and What Does the Future Hold? », New York : National Gay and Lesbian Task Force Policy Institute, Janvier 2009.: [https://www.researchgate.net/profile/Kenneth\\_Sherrill/publication/228855724\\_California's\\_Proposition\\_8\\_What\\_Happened\\_and\\_What\\_Does\\_the\\_Future\\_Hold/links/5666e78408aea62726ed96cd.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Kenneth_Sherrill/publication/228855724_California's_Proposition_8_What_Happened_and_What_Does_the_Future_Hold/links/5666e78408aea62726ed96cd.pdf)

FITZSIMONS, Tim, « Nearly 1 in 5 hate crimes motivated by anti-LGBTQ bias, FBI finds », *NBC News*, 13 novembre 2019. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/nearly-1-5-hate-crimes-motivated-anti-lgbtq-bias-fbi-n1080891>.

FAUSSET, Richard, FEUER, Alan, « Far-Right Groups Surge Into National View in Charlottesville », *The New York Times*, mis en ligne 13 août 2017. <https://www.nytimes.com/2017/08/13/us/far-right-groups-blaze-into-national-view-in-charlottesville.html>.

GABRIEL, Alex, « Super Queer: Why won't the CW let its leads be anything but straight? », *Medium*, 30 novembre 2016. <https://medium.com/novembering/super-queer-130e7eeb86eb>.

GALUPPO, Mia, « Sundance: "Am I Ok?" Takes a Probing Look at Coming Out as an Adult », *The Hollywood Reporter*, 20 janvier 2022. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/sundance-2022-tig-notaro-am-i-ok-dakota-johnson-1235076587/>.

GILCHRIST, Tracy, « *Supergirl*, *Grey's Anatomy* Star Chyler Leigh Comes Out », *The Advocate*, 8 juin 2020. <https://www.advocate.com/television/2020/6/08/supergirl-greys-anatomy-star-chyler-leigh-comes-out>.

----- « Cynthia Nixon on Why She Identifies as "Queer" », *The Advocate*, 11 septembre 2020. <https://www.advocate.com/people/2020/9/11/cynthia-nixon-why-she-identifies-queer>.

GOLD, Michael, « The ABCs of L.G.B.T.Q.I.A.+ », *The New York Times*, 21 juin 2018. <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>.

GOLDBERG, Lesley, « Ryan Murphy Makes History With Largest Cast of Transgender Actors for FX's 'Pose' », *The Hollywood Reporter*, 25 octobre 2017. <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/ryan-murphy-makes-history-largest-cast-transgender-actors-fxs-pose-1051877>.

GOLDSTEIN, Dana, « Opponents Call It the "Don't Say Gay" Bill. Here's What It Says », *The New York Times*, 18 mars 2022. <https://www.nytimes.com/2022/03/18/us/dont-say-gay-bill-florida.html>.

GROSSMAN, Cathy Lynn, « Survey: Tolerance for gays, lesbians rises rapidly », *USA Today*, 26 février 2014. <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2014/02/26/homosexuality-opinion-survey/5828455/>.

HALTERMAN, Jim, « HIV Positive Characters Still Absent on TV as Infection Rates Rise », *Variety*, 24 juin 2014. <https://variety.com/2016/tv/news/hiv-positive-tv-characters-aids-looking-how-to-get-away-with-murder-1201802917/>.

HANNE, Isabelle, « États-Unis. Violences sexuelles : de "victimes" à " survivantes " », *Libération*, 15 avril 2018. [https://www.liberation.fr/planete/2018/04/15/violences-sexuelles-de-victimes-a-survivantes\\_1643553/](https://www.liberation.fr/planete/2018/04/15/violences-sexuelles-de-victimes-a-survivantes_1643553/).

HARBET, Xandra, « Is Elsa Gay? Why Frozen 2 Doesn't Address the Topic », *Screenrant*, 29 mars 2020.

HENDERSON, Taylor, « Why Does Film & TV Treat Men's Sexual Assault Like a Punchline? », *Pride*, 11 février 2019. <https://www.pride.com/tv/2019/2/11/why-does-film-tv-treat-mens-sexual-assault-punchline>.

HOGAN, Heather, « Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV », *Autostraddle*, 25 mars 2016. <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>.

----- « Watching "Personal Best" », *Autostraddle*, 22 décembre 2020. <https://www.autostraddle.com/personal-best-review/>.

HOLBROOK, Damian, « *The 100*'s Showrunner Explains Why [Spoiler] Had to Die », *TVInsider*, 3 mars 2016. <http://www.tvinsider.com/article/77170/the-100-jason-rothenberg-explains-big-death/>.

HONTZ, Jenny, « From closet to attic: ABC drops the ax on "Ellen" », *Variety*, 24 avril 1998. <https://variety.com/1998/tv/news/from-closet-to-attic-abc-drops-the-ax-on-ellen-1117470102/>.

HUNT, Darnell, « Race in the Writers' Room. How Hollywood Whitewashes The Stories That Shape America », *Change of Color Hollywood*, Octobre 2017. <https://hollywood.colorofchange.org/writers-room-report/>.

HURLEY, Lawrence, CHUNG, Andrew, « U.S. Supreme Court divided on LGBT employment protection; Gorsuch could be key », *Reuters*, 8 octobre 2019. <https://www.reuters.com/article/us-usa-court-lgbt/u-s-supreme-court-divided-on-lgbt-employment-protection-gorsuch-could-be-key-idUSKBN1WNOD7>.

JORDAN, George Kevin, « FX Series "Pose" Brings to Life HIV History Through Black and Latinx Characters », *The Body*, 28 juin 2018. <https://www.thebody.com/article/fx-series-pose-brings-to-life-hiv-history>.

JONES, Jeffrey M., « What Percentage of Americans are LGBT? », *Gallup*. <https://news.gallup.com/poll/332522/percentage-americans-lgbt.aspx>.

JUNG, Alex, « Stephanie Beatriz's Bisexual Awakening, Onscreen and Off », *Vulture*, 21 mai 2018. <https://www.vulture.com/2018/05/stephanie-beatriz-bisexual-awakening-on-screen-and-off.html>.

KAUR, Harmeet, « This is Why Blackface is Offensive », *CNN*, 8 février 2019. <https://edition.cnn.com/2019/02/02/us/racist-origins-of-blackface/index.html>.

KIM, Michelle, « Only 15 U.S. Lesbian Bars Are Left Standing. This New Fundraiser Aims to Save Them », *Them*, 8 octobre 2020. <https://www.them.us/story/lesbian-bar-project-fundraiser>.

KIMBLE, Lindsay, « Empire's Homophobic Story Line Was Ripped From Co-Creator Lee Daniels' Own Childhood », *US Weekly*, 26 février 2015. <https://www.usmagazine.com/entertainment/news/empires-homophobic-story-line-inspired-by-co-creator-lee-daniels-2015262/>.

KING, Mark S., « Should "Pose" rewrite ACT-UP's diversity issues to include more people of color? », *LGBTQNation*, 1er août 2019. <https://www.lgbtqnation.com/2019/08/pose-rewrite-act-ups-diversity-issues-include-people-color/>.

KLEIN, Betsy, MALLOY, Allie, SULLIVAN, Kate, « Trump mocks the #MeToo movement at a rally, again », *CNN Politics*, 11 octobre 2018. <https://edition.cnn.com/2018/10/10/politics/trump-rally-mocks-me-too/index.html>.

LAMBE, Stacy, « "Empire" Star Jussie Smollett Comes Out: "There's Never Been a Closet That I've Been In" », *ET Online*, 9 mars 2015. <https://www.etonline.com/news/160830-empire-star-jussie-smollett-comes-out>.

LARKINS, Will, « Florida's "Don't Say Gay" Bill Will Hurt Teens Like Me », *The New York Times*, 12 mars 2022. <https://www.nytimes.com/2022/03/12/opinion/florida-dont-say-gay-bill.html>.

LAUGHLAND, Oliver, « Florida rejects 54 math textbooks over "prohibited topics" including critical race theory », *The Guardian*, 17 avril 2022. <https://www.theguardian.com/us-news/2022/apr/17/florida-rejects-math-textbooks-critical-race-theory>.

LAVIETES, Matt, « Florida's not alone — 19 other states eye LGBTQ school bills », *NBC News*, 11 avril 2022. <https://www.nbcnews.com/nbc-out/out-politics-and-policy/floridas-not-alone-19-states-eye-lgbtq-school-bills-rcna23304>.

LAWRENCE, Derek, « *Master of None*'s Lena Waithe isn't done making history, *Entertainment Weekly*, 24 octobre 2017. <https://ew.com/tv/2017/10/24/lena-waithe-emmy-win-the-chi/>.

LE BARS, Stéphanie, « La “critical race theory”, nouvel avatar de la guerre culturelle aux États-Unis », *Le Monde*, 2 juillet 2021. [https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/02/la-crt-ou-critical-race-theory-nouvel-avatar-de-la-guerre-culturelle-aux-etats-unis\\_6086634\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/02/la-crt-ou-critical-race-theory-nouvel-avatar-de-la-guerre-culturelle-aux-etats-unis_6086634_3232.html).

LEVENSON, Eric, « Abortion laws in the US: Here are the states pushing to restrict access », *CNN*, 30 mai 2019. <https://edition.cnn.com/2019/05/16/politics/states-abortion-laws/index.html>.

LINDSAY, Benjamin, « Pose Isn't Just Giving an AIDS History Lesson », *Vulture*, 18 juin 2019. <https://www.vulture.com/2019/06/pose-season-2-hiv-aids-crisis.html>.

LINETT, Richard, « Same Sex, Same Car. Subaru appears on Showtime's “L Word” », *AdAge*, 31 mars 2004. <https://adage.com/article/madisonvine-news/sex-car/39780>.

LIPTAK, Adam, « Civil Rights Law Protects Gay and Transgender Workers, Supreme Court Rules », *The New York Times*, 15 juin 2020. <https://www.nytimes.com/2020/06/15/us/gay-transgender-workers-supreme-court.html>.

----- « Supreme Court Strikes Down Louisiana Abortion Law, With Roberts the Deciding Vote », *The New York Times*, 29 juin 2020. <https://www.nytimes.com/2020/06/29/us/supreme-court-abortion-louisiana.html>.

LITTLETON, Cynthia, « Lena Waithe Makes Emmy History as First Black Woman to Win for Comedy Writing », *Variety*, 17 septembre 2017. <https://variety.com/2017/tv/news/lena-waithe-wins-emmy-black-woman-comedy-writing-1202562040/>.

LOBRON, Alison, « Easy Out », *The Boston Globe*, 11 novembre 2007. [http://archive.boston.com/bostonglobe/magazine/articles/2007/11/11/easy\\_out/](http://archive.boston.com/bostonglobe/magazine/articles/2007/11/11/easy_out/).

MALKIN, Mark, « How “Empire”, “How to Get Away With Murder”, “Pose” Are Furthering the Conversation Around HIV and AIDS », *Variety*, 30 novembre 2018. <https://variety.com/2018/tv/news/empire-how-to-get-away-with-murder-pose-world-aids-day-1203051888/>.

MARTIN, Nicolas, « Tuerie d'Orlando : géométries variables » dans « La revue de presse », *France culture*, 13 juin 2016. [https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-de-presse/tuerie-d-orlando-geometries-variables?fbclid=IwAR3oNINI\\_ljulp-Nl\\_tgXfR7YluRUfXvTDLK03PLDFe-CARmkHlji5m2bJg](https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-de-presse/tuerie-d-orlando-geometries-variables?fbclid=IwAR3oNINI_ljulp-Nl_tgXfR7YluRUfXvTDLK03PLDFe-CARmkHlji5m2bJg).

MAZZEI, Patricia, « DeSantis Signs Florida Bill That Opponents Call “Don't Say Gay” », *The New York Times*, 28 mars 2022. <https://www.nytimes.com/2022/03/28/us/desantis-florida-dont-say-gay-bill.html>.

MCGAUGHY, Emily, « How Cricket's coming out on “Hart of Dixie” matches up with Alabama's current queer landscape », *AfterEllen.com*, 12 février 2015. <https://www.afterellen.com/general-news/415009-cricketts-coming-hart-dixie-matches-alabamas-current-queer-landscape>.

MENDELSON, Scott, « Why “Love Victor” Is Airing on Hulu Instead of Disney+ », *Forbes*, 25 février 2020. <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2020/02/25/why-love-simon-spin-off-love-victor-is-airing-on-hulu-instead-of-disney-plus/>.

MILLER, Susan, « Tolerance takes a hit: Americans less accepting of LGBT people in 2017, survey shows », *USA Today*, 25 janvier 2018. <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2018/01/25/tolerance-takes-hit-americans-less-accepting-lgbt-people-2017-survey-shows/1062188001/>.

NESSIF, Bruna, « Grey's Anatomy Star Sara Ramirez Comes Out as Bisexual During Powerful LGBT Speech », *E! Online*, 8 octobre 2016. <https://www.eonline.com/news/800700/grey-s-anatomy-star-sara-ramirez-comes-out-as-bisexual-during-powerful-lgbt-speech>.

OPIE, David, « Netflix's *The Politician* represents a major steps forward for LGBTQ+ representation on TV », *DigitalSpy*, 27 septembre 2019. <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a29220462/the-politician-season-1-lgbtq-queer-representation-tv-netflix/>.

OSENLUND, R. Kurt, « Out100 : Ellen DeGeneres, Entertainer of the Year », *OUT100 2016*, 31 octobre 2016. <https://www.out.com/out100-2016/2016/10/31/out100-ellen-degeneres-entertainer-year>.

----- « *Dear White People's* Gay Black Prophet Justin Simien Looks Forward », *Out*, 4 mai 2018. <https://www.out.com/out-exclusives/2018/5/04/dear-white-peoples-gay-black-prophet-justin-simien-looks-forward>.

PALMIERI, Lea, « Jack's Coming Out Story On 'Dawson's Creek' Was Based On True Events », *Decider*, 3 avril 2018. <https://decider.com/2018/04/03/jack-coming-out-dawsons-creek-inspiration/>.

PANISCH, Alex, « 5 Things We Learned From *Queer As Folk's* Creators, 15 Years On », *Out*, 7 août 2015. <https://www.out.com/popnography/2015/8/07/5-things-we-learned-queer-folks-creators-10-years>.

PAUL, Deanna, « Same-sex couples are having trouble getting married in Alabama. Its legislature wants to help », *The Wahsington Post*, 25 mai 2019. <https://www.washingtonpost.com/politics/2019/05/25/alabama-legislature-makes-same-sex-marriage-easier-by-passing-law-ending-license-requirement/>.

PERKINS, Dennis, « "Mac Finds His Pride" in a stunning, game-changing *It's Always Sunny in Philadelphia* finale », *AVClub*, 11 juillet 2018. <https://www.avclub.com/mac-finds-his-pride-in-a-stunning-game-changing-its-1830282419>.

POITTE, Isabelle, SOENEN, Marie-Hélène, « La série anti-Trump la plus efficace est celle qu'il a produite lui-même sur Twitter et Fox News », *Télérama*, 30 novembre 2020.

PORTWOOD, Jerry, « The *Queer as Folk* Cast Explains Why the Sex Mattered to a Movement », *Out*, 7 août 2015.. <https://www.out.com/entertainment/interviews/2014/06/27/queer-folk-cast-explains-why-sex-mattered-movement>.

RELMAN, Elza, « The 25 women who have accused Trump of sexual misconduct », *Business Insider*, 1er mai 2020. <https://www.businessinsider.fr/us/women-accused-trump-sexual-misconduct-list-2017-12>.

REILLY, Kaitlin, « The New *Dynasty* Is Slashing Its Racist & Homophobic Roots », *Refinery 29*, 3 août 2017. <https://www.refinery29.com/en-us/2017/08/166364/dynasty-cw-reboot-gay-character>.

RESPERS FRANCE, Lisa, « Some people really want Elsa to come out in "Frozen III" », *CNN* 15 novembre 2019. <https://edition.cnn.com/2019/11/15/entertainment/elsa-gay-frozen-trnd/index.html>.

Riese, « All 215 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, and How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016. <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>.

RODE, Izzy, « Outward Explainer : What's With Lesbians and Subarus? », *Slate*, 2 janvier 2014. [http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/02/lesbians\\_and\\_subarus\\_why\\_do\\_lesbians\\_love\\_out\\_backs\\_and\\_foresters.html](http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/02/lesbians_and_subarus_why_do_lesbians_love_out_backs_and_foresters.html).

ROSE, Lacey, « Billy Porter Breaks a 14-Year Silence: "This Is What HIV-Positive Looks Like Now" », *The Hollywood Reporter*, 19 mai 2021. [https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/billy-porter-hiv-positive-diagnosis-1234954742/?fbclid=IwAR1Wqs5MZyrypPYHL6kIFZpIK0Hs0ofEZ\\_A2lpEf0DJMVIICLTtCOEnFhM](https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/billy-porter-hiv-positive-diagnosis-1234954742/?fbclid=IwAR1Wqs5MZyrypPYHL6kIFZpIK0Hs0ofEZ_A2lpEf0DJMVIICLTtCOEnFhM).

RUDE, Mey, « Disney's New *Encanto* Trailer Has Lots of This Big, Buff Lesbian Icon », *Out Magazine*, 29 septembre 2021. <https://www.out.com/film/2021/9/29/disneys-new-encanto-trailer-has-lots-big-buff-lesbian-icon>.

SANGER-KATZ, Margot, WEILAND, Noah, « Trump Administration Erases Transgender Civil Rights Protections in Health Care », *The New York Times*, 12 juin 2020. <https://www.nytimes.com/2020/06/12/us/politics/trump-transgender-rights.html>.

SHARKEY, Patrick, TAYLOR, Keeanga-Yamahtta et SERKEZ, Yaryna, « The Gaps Between White and Black America, in Charts », *The New York Times*, 19 juin 2020. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/19/opinion/politics/opportunity-gaps-race-inequality.html>.

SHEAR, Michael D, COOPER, Helen, « Trump Bars Refugees and Citizens of 7 Muslim Countries », *The New York Times*, 27 janvier 2017. <https://www.nytimes.com/2017/01/27/us/politics/trump-syrian-refugees.html>.

SIMMONS, Gina, « The FBI Redefines Rape, And Why It Matters », *Forbes*, 18 janvier 2012. <https://www.forbes.com/sites/crime/2012/01/18/the-fbi-redefines-rape-and-why-it-matters/?sh=60a168261db9>.

SPARKS, Hannah, « LGBTQ acceptance in ‘toxic’ decline among young Americans: study », *New York Post*, 25 juin 2019. <https://nypost.com/2019/06/25/lgbtq-acceptance-in-toxic-decline-among-young-americans-study/>.

STANHOPE, Kate, « Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners », *Hollywood Reporter*, 11 juin 2016. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/bury-your-gays-atx-festival-901800/>.

STEINMETZ, Katy, « See Obama’s 20-Year Evolution on LGBT Rights », *Time*, 10 avril 2015. <https://time.com/3816952/obama-gay-lesbian-transgender-lgbt-rights/>.

STEMBRIDGE, Jim, « 12 states still ban sodomy a decade after court ruling », *USA TODAY*. <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2014/04/21/12-states-ban-sodomy-a-decade-after-court-ruling/7981025/>.

SULLIVAN, Andrew, « When Plagues End », *The New York Times Magazine*, 10 novembre 1996. <https://www.nytimes.com/1996/11/10/magazine/when-plagues-end.html>.

SWINDELLS, Katharine, « Supergirl Cast Accused of Mocking LGBT fans », *PinkNews*, 24 juillet 2017. <https://www.pinknews.co.uk/2017/07/24/supergirl-cast-accused-of-mocking-lgbt-fans/>.

TATUM Sophie, « Brett Kavanaugh’s nomination: A timeline », *CNN Politics*. <https://edition.cnn.com/interactive/2018/10/politics/timeline-kavanaugh/>.

TZIKAS, Eleni, « “Bury Your Gays” Trope: How the Media Kill Off LGBTQ Characters », *The Global Critical Media Literacy Project*, 2 octobre 2018. <http://gcml.org/representation-of-lgbtq-characters-through-the-bury-your-gays-trope/>.

VILLAROSA, Linda, « America’s Hidden H.I.V. Epidemic », *The New York Times Magazine*, 6 juin 2017. <https://www.nytimes.com/2017/06/06/magazine/americas-hidden-hiv-epidemic.html>.

WARN, Sarah, « “Once and Again”: The Best Show You Never Watched », *AfterEllen*, 18 mars 2002. <https://afterellen.com/tv/5579-once-and-again-the-best-show-you-never-watched>.

WILSON, Jason, « White nationalist hate groups have grown 55% in Trump era, report finds », *The Guardian*, 18 mars 2020. <https://www.theguardian.com/world/2020/mar/18/white-nationalist-hate-groups-southern-poverty-law-center>.

WILSON HUNT, Stacey, « ‘Transparent’ Boss Reveals the Moment She Decided to Make a Show About a Transgender Parent », *The Hollywood Reporter*, 17 décembre 2014.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/transparent-boss-reveals-moment-she-758426/>.

ZEBALLOS-ROIG, Joseph, « The Economic Prospects of Black Americans Have Stayed Largely Unchanged for Decades. Here Are 12 Charts Demonstrating Alarming Rates of Inequality », *Business Insider*, 10 juin 2020. <https://www.businessinsider.fr/us/charts-black-americans-gaping-economic-inequality-white-unemployment-earnings-financial-2020-6>.

#### Références additionnelles

« Anne (episode) », *Buffyverse Wiki*. [https://buffy.fandom.com/wiki/Anne\\_\(episode\)](https://buffy.fandom.com/wiki/Anne_(episode)).

ATWOOD, Margaret, *The Handmaid's Tale*, Londres : York Press ; Harlow : Longman, 1998 (1985).

BECHDEL, Alison, *Hot, Throbbing Dykes to Watch Out For*, vol. 7, Ann Arbor, Michigan : Firebrand Books, 1997.

----- *The Essential Dykes to Watch Out For*, Boston, Massachusetts : Houghton Mifflin, 2008.

« (B)iconic Bisexual Coming Out Scenes | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, 22 août 2021. [https://youtu.be/1gZAPh\\_f8Sw](https://youtu.be/1gZAPh_f8Sw)

« Bury Your Gays », *TVTropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>.

FEINBERG, Leslie, *Stone Butch Blues*, Ithaca, New York : Firebrand Books, 1993.

HAILEY, Leisha, MOENNIG, Kate (hosts), « The L Word Recap: 1.05 – “Lawfully” », *Pants*, 25 août 2021, consulté le 22 octobre 2021.

« Homelessness & Housing », *Youth.gov*. <https://youth.gov/youth-topics/lgbtq-youth/homelessness>.

« “I’m Dating Izzie” – Casey Comes Out To Her Dad | Atypical | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, 19 juillet 2021. <https://youtu.be/AJT0KpDiDO0>.

*interACT: Advocates for Intersex Youth*. <https://interactadvocates.org/>.

« Jussie Smollett Talks to Ellen From the Heart », *TheEllenShow*, 15 mars 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs&ab\\_channel=TheEllenShow](https://www.youtube.com/watch?v=ivoLY9XhMBs&ab_channel=TheEllenShow).

« Key Terms and Phrases », *RAINN (Rape, Abuse & Incest National Network)*. <https://www.rainn.org/articles/key-terms-and-phrases>

LIVINGSTON, Jennie, *Paris is Burning*, Miramax Films, 1991.

MAUPIN, Armistead, *Tales of the City*, Londres : Black Swan, 1989.

« Matthew’s Coming Out Journey | *Big Mouth* Season 4 », *Still Watching Netflix*, Youtube, 17 décembre 2020. <https://youtu.be/nDZtC5mA61M>.

Movement Advancement Project, « Equality Maps: Conversion “Therapy” Laws ». [https://www.lgbtmap.org/equality-maps/conversion\\_therapy](https://www.lgbtmap.org/equality-maps/conversion_therapy).

NELSON, Maggie, *The Argonauts*, Minneapolis : Graywolf Press, 2015.

OOGHE, Marc, DASSONNEVILLE, Ruth, « Explaining the Trump Vote: The Effect of Racist Resentment and Anti-Immigrant Sentiments », *PS: Political Science & Politics*, vol. 51, n°3, juillet 2018, <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge->

[core/content/view/537A8ABA46783791BFF4E2E36B90C0BE/S1049096518000367a.pdf/explaining\\_the\\_trump\\_vote\\_the\\_effect\\_of\\_racist\\_resentment\\_and\\_antiimmigrant\\_sentiments.pdf](https://www.glaad.org/sites/default/files/537A8ABA46783791BFF4E2E36B90C0BE/S1049096518000367a.pdf/explaining_the_trump_vote_the_effect_of_racist_resentment_and_antiimmigrant_sentiments.pdf).

PATRICK, Dan (host), WAITHE, Lena, « Lena Waithe on the Thanksgiving Episode of "Master of None" », *That Scene with Dan Patrick*, 9 février 2021.

« Powerful Coming Out Scenes | Netflix », *Still Watching Netflix*, Youtube, 4 mai 2021. [https://youtu.be/M8ajxP7q\\_pc](https://youtu.be/M8ajxP7q_pc).

« Riverdale 3x05 Extended Promo "The Great Escape" (HD) Season 3 Episode 5 Extended Promo », [https://www.youtube.com/watch?v=U36jFQaIYWY&ab\\_channel=TVPromos](https://www.youtube.com/watch?v=U36jFQaIYWY&ab_channel=TVPromos), consulté le 6 janvier 2021.

*Pride*, FX. « 1950s: People Had Parties ».

« Teens React To Coming Out Scenes | Netflix VS Reality », *Still Watching Netflix*, Youtube, 21 novembre 2020, consulté le 20 octobre 2021. URL : <https://youtu.be/xyzerz7cDjQ>.

« The Full Robin & Steve Bathroom Coming Out Scene | Stranger Things S3 ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HEIHVsrCtlA>

*Visible: Out on Television*, Apple TV+, 2020. « The Dark Ages », « Breakthroughs », « The New Guard ».

VON ZIEGESAR, Cecily, *Gossip Girl*, New York ; Boston : Little Brown and Company, 2002.

« Where We Are On TV: '16-'17 », GLAAD. [https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2016-2017.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf).

« Where We Are On TV: '17-'18 », GLAAD. [https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2017-2018.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf).

« Where We Are On TV: 2018-2019 », GLAAD. [https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2018-2019.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2018-2019.pdf).

« Where We Are On TV: 2019-2020 », GLAAD. <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>.

« Where We Are on TV: GLAAD's 14<sup>th</sup> Annual Diversity Study Previews the 2009-2010 Primetime Television Season », GLAAD. <https://www.glaad.org/sites/default/files/whereweareontv2009-2010.pdf>.

WHITMAN, Walt, « Song of Myself, XXIV », dans *Leaves of Grass*, Philadelphia, David McKey, 1892 (1855).

WILDE, Oscar, *The Portrait of Dorian Gray*, Londres : Penguin Books, 2003 (1891).



## Annexe : Corpus intégral

Légende du tableau :

<i>Corpus primaire</i>
<i>Corpus secondaire (hors bornes chronologiques)</i>
<i>Coming-out inversé / déplacé</i>
<i>Personnage placardisé</i>
<i>Pas de coming-out / intrigues post-placard</i>

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
NYPD	ABC	1967		S01E01	legal drama	Gaffer	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
The Bold Ones: The Lawyers	NBC	1969		S01E05	legal drama	Nick	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
Medical Center	CBS	1970		S02E02	medical drama	Dr. Teverley	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
Dan August	NBC	1971		S01E16	legal drama	Frank	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
All in the Family	CBS	1971		S01E05	sitcom	Ami d'Archie	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
Medical Center	CBS	1973		S05E04	medical drama	Dr. Claymor	Guest (1 ep)	F	Adulte	Lesbienne	
Medical Center	CBS	1975		S07E01, S07E02	medical drama	Dr. Caddison	Guest (3 ep)	H	Adulte	Transgenre	
Police Woman	NBC	1976		S03E03	crime drama	Marlena Simpson	Guest (1 ep)	F	Adulte	Lesbienne	
The Jeffersons	CBS	1977		S04E03	sitcom	Edie Stokes	Guest (1 ep)	F	Adulte	Transgenre	Afro-Américain.e
Dallas	CBS	1979		S02E21	soap	Kit Mainwaring	Ensemble	H	Adulte	Gay	
Dynasty	ABC	1982		S01E01, S02E21	soap	Steven	Ensemble	H	Adulte	Gay	
Brothers	Showtime	1984		S01E01	sitcom	Cliff	Ensemble	H	Adulte	Gay	
Love Boat	ABC	1984		S08E14	comedy drama	Ancien ami	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	
St. Elsewhere	NBC	1984		S03E10	medical drama	Dr. Holtz	Guest (1 ep)	F	Adulte	Lesbienne	
Hill Street Blues	NBC	1986		S06E20	crime drama	Kate McBride	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
Hunter	NBC	1989		S06E09, S06E20, S07E03	legal drama	Frank Buchanan	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	Police
Roseanne	ABC	1992		S05E08	sitcom	Nancy Bartlett-Thomas	Secondaire	F	Adulte	Gay	
Melrose Place	FOX	1992		S01E01	teen drama	Matt Fielding	Secondaire	H	Adulte	Gay	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Beverly Hills, 90210	FOX	1992		S02E03, S02E20	teen drama	Kyle	Secondaire	H	Ado	Gay	
Sisters	NBC	1993		S04E17	soap	Norma	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
Friends	NBC	1994		S01E01	sitcom	Carole	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
My So-Called Life	ABC	1995		S01E01, S01E19	teen drama	Ricky	Secondaire	H	Ado	Gay	Latinx
The Drew Carey Show	ABC	1995		S05E26	sitcom	Tous les personnages	Ensemble			Hétéro	
Friends	NBC	1995		S02E04	sitcom	Duncan	Guest (1 ep)	H	Adulte	Hétéro	
Chicago Hope	CBS	1997		S04E06	medical drama	Dr. Hancock	Ensemble	H	Adulte	Gay	Afro-Américain.e
Ellen	ABC	1997		S04 S05E01	sitcom	Ellen	Principal	F	Adulte	Lesbienne	
The Practice	ABC	1997		S02E13	legal drama	Mother	Guest (1 ep)	F	Sénior	Lesbienne	
Beverly Hills, 90210	FOX	1998		S09E08	teen drama	Mère de Steve	Guest (1 ep)	F	Adulte	Lesbienne	
Buffy the Vampire Slayer	The WB	1998		S02E21, S02E22, S03E01	supernatural drama	Buffy Summers	Principal	F	Ado	Tueuse de vampire	
Buffy the Vampire Slayer	The WB	1998		S02E15	supernatural drama	Larry	Secondaire	H	Ado	Gay	
Homicide: Life on the Street	NBC	1998		S06E09, S06E20, S07E03	crime drama	Bayliss	Principal	H	Adulte	Bisexuel.le	Police
Party of Five	FOX	1998		S04E15	teen drama	Elliot	Secondaire	H	Ado	Gay	
Dawson's Creek	The WB	1999		S02E14, S02E15	teen drama	Jack McPhee	Secondaire	H	Ado	Gay	
Will and Grace	NBC	1999		S02E07	sitcom	Jack	Secondaire	H	Adulte	Gay	
Ally McBeal	FOX	2000		S03E12	legal drama	Hammond	Guest (1 ep)	H	Adulte	Bisexuel.le	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Buffy the Vampire Slayer	The WB	2000		S04E19	supernatural drama	Willow Rosenberg	Secondaire	F	Ado	Lesbienne	
ER	CBS	2000		S06E22, S07E07, S07E14, S07E17, S07E22, S08E01, S08E12, S11E14	medical drama	Dr. Kerry Weaver	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
Queer as Folk	Showtime	2000		S01E01	drama	Justin	Principal	H	Ado	Gay	
Will and Grace	NBC	2000	1980s	S03E08, S03E09	sitcom	Will	Principal	H	Étudiant.e	Gay	
Sex and the City	HBO	2000		S03E04	comedy drama	Sean	Guest (1 ep)	H	Adulte	Bisexuel.le	
Veronica's Closet	NBC	2000		S03E17, S03E18	sitcom	Josh	Secondaire	H	Adulte	Gay	
Ally McBeal	FOX	2000		S04E02	comedy drama	Cindy McCauliff	Secondaire	F	Adulte	Transgenre	
100 Centre Street	A&E	2001		S01E11	legal drama	Judge Atallah Smith	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	Afro-Américain.e
Sex and the City	HBO	2001		S04E03, S04E04	comedy drama	Samantha	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le	
Six Feet Under	HBO	2001		S01	drama	David	Principal	H	Adulte	Gay	
Once and Again	ABC	2002		S03E14, S03E17	comedy drama	Jessie	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Less than perfect	ABC	2002		S02E09	sitcom	Owen	Principal	H	Étudiant.e	Hétéro	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Desperate Housewives	ABC	2004		S01E18, S01E19	prime-time soap	Andrew Van der Kamp	Secondaire	H	Ado	Gay	
The L Word	Showtime	2004		S01E01, S01E05, S01E06, S01E07, S01E08, S01E09, S01E10, S01E11, S01E12	drama	Dana Fairbanks	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Athlète
Queer as Folk	Showtime	2004		S04E11, S04E12	drama	Hunter	Secondaire	H	Ado	Hétéro + HIV+	
One Tree Hill	The WB	2005		S02E05, S01E09, S01E10, S01E11, S01E15, S01E17, S01E18	teen drama	Anna Tagaro	Secondaire	F	Ado	Lesbienne	Latinx
Noah's Arc	Logo	2005		S01E01, S01E02, S01E03	comedy-drama	Wade	Secondaire	F	Adulte	Gay	Afro-américain.e
South of Nowhere	The N	2005		S01 S02E07	teen drama	Spencer	Principal	F	Ado	Lesbienne	
The war at home	FOX	2005		S02E11, S02E12	sitcom	Kenny	Ensemble	H	Ado	Gay	Iranien.ne
Law and Order	NBC	2005		S15E13	legal drama	Serena Southerlyn	Principal	F	Adulte	Lesbienne	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
The L Word	Showtime	2006		S03E09	drama	Carmen de la Pica Morales	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Latinx
The Office	NBC	2006		S03E01	sitcom	Oscar Martinez	Ensemble	H	Adulte	Gay	Latinx
Brothers and Sisters	ABC	2007		S02E07, S02E15	drama	Saul	Ensemble	H	Sénior	Gay	
Brothers and Sisters	ABC	2007		S01E12, S01E13, S01E14, S01E15, S01E16, S01E17, S01E18	drama	Chad	Ensemble	H	Adulte	Gay	
Greek	ABC Family	2007		S01E01, S01E02, S01E03, S01E04	teen drama	Calvin	Ensemble	H	Étudiant.e	Gay	Afro-Américain.e
The L Word	Showtime	2007		S03E05> S04E06	teen drama	Max	Secondaire	F	Adulte	Transgenre	
Ugly Betty	ABC	2007		S04E14	comedy drama	Justin Suarez	Secondaire	H	Ado	Gay	Latinx
Ugly Betty	ABC	2007		S01E18	comedy drama	Marc	Secondaire	H	Adulte	Gay	
Mad Men	AMC	2007	1960s	S01E01, S01E02, S01E03	drama	Salvatore Romano		H	Adulte	Gay	Latinx
Greek	ABC Family	2008		S01E11	teen drama	Heath	Ensemble	H	Étudiant.e	Gay	
Gossip Girl	The CW	2008		S01E16	teen drama	Eric	Secondaire	H	Ado	Gay	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Grey's Anatomy	ABC	2008		S05E06	medical drama	Erica	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
The L Word	Showtime	2008		S04E07> S05E08	drama	Tasha	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Afro-Américain.e + Militaire
Greek	ABC Family	2009		S02E20, S02E21, S03E11	teen drama	Grant	Ensemble	H	Étudiant.e	Gay	
Glee	FOX	2009		S01E03, S01E04	teen drama	Kurt	Ensemble	H	Ado	Gay	Classe populaire
Grey's Anatomy	ABC	2009		S05E20, S06E05	medical drama	Callie Torres	Ensemble	F	Adulte	Bisexuel.le	Latinx
90210	The CW	2009		S02E16, S02E17	teen drama	Adrianna	Ensemble	F	Ado	Bisexuel.le	Latinx
Greek	ABC Family	2009		S0216, S02E17, S02E18	teen drama	Rebecca Logan	Ensemble	F	Étudiant.e	Lesbienne	Afro-Américain.e
90210	The CW	2010		S03E09, S03E10, S03E11, S03E19	teen drama	Teddy Montgomery	Ensemble	H	Ado	Gay	
Pretty Little Liars	ABC Family	2010		S01E02, S01E05, S01E09, S01E10, S01E11	teen drama	Emily Fields	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Afro-Américain.e

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
United States of Tara	Showtime	2010		S01E08, S01E09, S02E01, S02E02, S02E04	comedy drama	Marshall	Ensemble	H	Ado	Gay	
Law and Order: LA	NBC	2010		S01E20	legal drama	Lt. Arleen Gonzales	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Latinx + Police
Desperate Housewives	ABC	2010		S06E18	drama	Katherine	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
Glee	FOX	2011		S03E04, S03E05, S03E06, S03E07	teen drama	Santana	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Latinx
Glee	FOX	2011		S01E20, S02E06, S02E07, S02E08, S02E20, S03E05, S03E13, S03E14, S03E20, S06E01	teen drama	Dave Karofsky	Ensemble	H	Ado	Gay	Athlète
Happy Endings	ABC	2011		S01E04	sitcom	Max Blum	Ensemble	H	Adulte	Gay	Juif.ve
Pretty Little Liars	ABC Family	2011		S01E20	teen drama	Paige McCullers	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Girls	HBO	2012		S01E03	comedy drama	Elijah	Secondaire	H	Adulte	Gay	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Scandal	ABC	2012		S01E01	political drama	Sully St. James	Guest (1 ep)	H	Adulte	Gay	Républicain + Militaire
The Carrie Diaries	The CW	2013	1980s	S01E13, S02E08	teen drama	Walter Reynolds	Secondaire	H	Ado	Gay	
Arrow	The CW	2013		S02E05	supernatural drama	Sara	Ensemble	F	Adulte	Bisexuel.le	
Masters of Sex	Showtime	2013	1950s	S01, S04	period drama	Barton Scully	Secondaire	H	Adulte	Gay	
House of Cards	Netflix	2013		S01, S02	political drama	Franck Underwood	Principal	H	Adulte	Bisexuel.le	
Orange Is the New Black	Netflix	2013		S01E01	comedy drama	Piper Chapman	Ensemble	F	Adulte	Bisexuel.le	
The Secret Life of the American Teenager	ABC Family	2013		S04E24	teen drama	Anne	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
Faking It	MTV	2014		S01	comedy drama	Amy	Principal	F	Ado	Lesbienne	
Faking It	MTV	2014		S02E04	comedy drama	Karma	Principal	F	Ado	Hétéro	
Hart of Dixie	The CW	2014		S03E22, S04E01	comedy drama	Cricket	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	<i>Southerner</i>
Transparent	Amazon	2014		S01	comedy drama	Moira	Principal	F	Sénior	Transgenre	Juif.ve
How to Get Away with Murder	ABC	2014		S1E01	legal drama	Connor Walsh	Ensemble	H	Étudiant.e	Gay	
Halt and Catch Fire	AMC	2014	1980s	S01	period drama	Joe McMillian	Ensemble	H	Adulte	Bisexuel.le	
Parenthood	NBC	2014		S05E22	comedy drama	Haddie	Secondaire	F	Ado	Lesbienne	
Empire	FOX	2015		S01	drama	Jamal Lyon	Ensemble	H	Ado	Gay	Afro-Américain.e +

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
											Célébrité
Faking It	MTV	2015		S02	comedy drama	Lauren	Secondaire	F	Ado	Intersexe	
Faking It	MTV	2015		S02	comedy drama	Duke	Secondaire	H	Ado	Gay	
Girls	HBO	2015		S04E08, S04E09	comedy drama	Ted Horvath	Secondaire	H	Adulte	Gay	
Grace and Frankie	Netflix	2015		S01	drama	Sol	Ensemble	H	Sénior	Gay	
Grace and Frankie	Netflix	2015		S01	drama	Robert	Ensemble	H	Sénior	Gay	
Shameless	Showtime	2015		S04E11	comedy drama	Mickey Milkovich	Ensemble	H	Adulte	Gay	Classe populaire + immigrants russes
The Fosters	Freeform	2015		S03E04	family drama	Jude Adams Foster	Ensemble	H	Ado	Gay	
Masters of Sex	Showtime	2015	1960s	S02, S03	period drama	Betty	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
How to Get Away with Murder	ABC	2015		S02E01, S02E02, S02E07	legal drama	Annalise Keating	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le	Afro-Américain.e
Sense 8	Netflix	2015		S01E07, S02E01, S02E06	drama	Lito	Ensemble	H	Adulte	Gay	Latinx + Célébrité
Unreal	Lifetime	2015		S01E05	drama	Faith Duluth	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Southerner + Chrétien.ne
Glee	FOX	2015		S06E03, S06E07	teen drama	Coach Beiste	Ensemble	H	Adulte	Transgenre	
True Detective	HBO	2015		S02E07,	drama	Paul Woodrugh	Ensemble	H	Adulte	Gay	Militaire

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Red Oaks	Amazon	2015		S01E05, S02E02	comedy drama	Judi	Ensemble	F	Sénior	Lesbienne	
Masters of Sex	Showtime	2016	1960s	S04E05	period drama	Helen	Secondaire	F	Adulte	Gay	
Crazy Ex-Girlfriend	The CW	2016		S01E12, S01E13, S01E14	comedy drama	Darryl Whitefeather	Secondaire	H	Adulte	Bisexuel.le	
Dear White People	Netflix	2016		S01E02	comedy drama	Lionel	Ensemble	H	Étudiant.e	Gay	Afro-Américain.e
Faking It	MTV	2016		S03E08	comedy drama	Noah	Secondaire	H	Ado	Transgenre	
Shadow Hunters	Freeform	2016		S01E12	supernatural drama	Alec	Ensemble	H	Adulte	Gay	Latinx
Supergirl	The CW	2016		S02E06, S02E07, S02E08, S02E12	supernatural drama	Alex Danvers	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
VEEP	HBO	2016		S05E06, S05E07	comedy	Catherine Meyer	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
It's Always Sunny in Philadelphia	FX ; FFX	2016		S11E09, S12E06, S13E10	sitcom	Mac	Ensemble	H	Adulte	Gay	
Unbreakable Kimmy Schmidt	Netflix	2016		S01E05, S02E02, S02E10	comedy	Mike	Secondaire	H	Adulte	Gay	Classe Populaire + Immigrants italiens
Unbreakable Kimmy Schmidt	Netflix	2016		S02E10,	comedy	Titus	Ensemble	H	Adulte	Gay	Afro-Américain.e

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
The Real O'Neils	ABC	2016		S01E01, S01E04, S01E07, S02E01	sitcom	Kenny	Ensemble	H	Ado	Gay	
UnREAL: The Faith Diaries	Lifetime Web	2016		S01	web serie	Faith Duluth	Principal	F	Adulte	Lesbienne	
Brooklyn Nine-Nine	FOX ; NBC	2017		S05E08, S05E09, S05E10, S06E06	sitcom	Rosa	Ensemble	F	Adulte	Bisexuel.le	Latinx + Police
Fresh Off the Boat	ABC	2017	1990s	S04E01, S04E06	sitcom	Nicole	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Latinx
Jane the Virgin	The CW	2017		S04E05	prime-time soap	Adam	Principal	H	Adulte	Bisexuel.le	Latinx
Jane the Virgin	The CW	2017		S04E14	prime-time soap	Petra	Secondaire	F	Adulte	Bisexuel.le	
Madam Secretary	CBS	2017		S04E14	political drama	Kat Sandovan	Ensemble	F	Adulte	Bisexuel.le	Latinx
One Day at a Time	Netflix	2017		S01E06, S01E07, S01E08, S01E10, S01E11, S01E13	sitcom	Elena	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Latinx
Riverdale	The CW	2017		S02E06	teen drama	Toni Topaz	Ensemble	F	Ado	Bisexuel.le	Afro-Américain.e
The Mick	FOX	2017		S02E15	sitcom	Sabrina Pemberton	Ensemble	F	Ado	Queer	
When We Rise	ABC	2017	1970s	S01E02	historical	Roma	Principal	F	Adulte	Lesbienne	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
					drama						
When We Rise	ABC	2017	1970s	S01E01	historical drama	Cleve	Principal	H	Ado	Gay	
When We Rise	ABC	2017	1970s	S01E02	historical drama	Ken Jones	Principal	H	Adulte	Gay	Afro-Américain.e
Master of None	Netflix	2017		S02E08	sitcom	Denise	Secondaire	F	Étudiant.e	Lesbienne	Afro-Américain.e
The Bold Type	Freeform	2017		S01	comedy drama	Kat Edison	Ensemble	F	Étudiant.e	Bisexual	Afro-Américain.e
Halt and Catch Fire	AMC	2017	1990s	S04 S04E08	period drama	Haley	Secondaire	F	Ado	Lesbienne	
BoJack Horseman	Netflix	2017		S04E03	animation	Todd	Secondaire	H	Adulte	Asexuel	
Madam Secretary	CBS	2017		S03E22	political drama	Blake	Ensemble	H	Adulte	Bisexuel.le	
You Me Her	Audience Network	2017		S02E01, S02E02	comedy drama	Emma	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le & Poly	
The Handmaid's Tale	Hulu	2017	Dystopia	S01E03	drama	Moirra	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Afro-Américain.e
How to Get Away with Murder	ABC	2018		S05E06	legal drama	Oliver	Ensemble	H	Adulte	HIV+	Asiatique
13 Reasons Why	Netflix	2018		S02E02	teen drama	Courtney	Secondaire	F	Ado	Lesbienne	Asiatique
All American	The CW	2018		S01E03	drama	Tamia "Coop" Cooper	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Afro-Américain.e
Everything Sucks	Netflix	2018	1980s	S01 S01E01, S01E02, S01E03, S01E04	comedy drama	Kate Messner	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Grown-ish	Freeform	2018		S02E10	sitcom	Nomi	Secondaire	F	Étudiant.e	Lesbienne	Juif.ve

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Riverdale	The CW	2018		S02E14	teen drama	Cheryl	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Supergirl	The CW	2018		S04E02, S04E10, S04E11, S04E19	supernatural drama	Nia Nal	Secondaire	F	Adulte	Transgenre	Alien
American Crime Story	FX	2018	1990s	S02E04	drama	Gucci	Principal	H	Adulte	Gay	Célébrité
American Crime Story	FX	2018	1990s	S02E05	drama	Jeff Trail	Secondaire	H	Adulte	Gay	Militaire
This is Us	NBC	2018		S03E09	comedy drama	Tess Pearson	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Afro-Américain.e
Atypical	Netflix	2018		S04E01, S04E08, S04E09, S04E10	comedy drama	Casey	Principal	F	Ado	Bisexuel.le	
Big Mouth	Netflix	2018		S02	animation	Shannon (mère de Jess)	Secondaire	F	Adulte	Lesbienne	
Tales of the City	Netflix	2018		S01E01, S01E02, S01E04, S01E10	drama	Jake Rodriguez	Ensemble	H	Adulte	Transgenre	Latinx
Tales of the City	Netflix	2018		S01E07	drama	Shawna	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
Insatiable	Netflix	2018		S01E05, S01E06, S01E07	teen drama	Nonnie	Ensemble	F	Ado	Bisexuel.le	
Insatiable	Netflix	2018		S01E09, S01E10, S01E11	teen drama	Bob	Ensemble	H	Adulte	Bisexuel.le	<i>Southerner</i>
Crazy Ex-Girlfriend	The CW	2018		S03E11	comedy drama	Valencia	Secondaire	F	Adulte	Bisexuel.le	

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Good Girls	NBC	2019		S02E08	comedy drama	Sadie	Secondaire	H	Ado	Transgenre	
Grand Hotel US	ABC	2019		S01E06, S01E07	drama	Yoli	Ensemble	F	Ado	Queer	Latinx
Stranger Things	Netflix	2019	1980s	S03E17	supernatural drama	Robin	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Proven Innocent	FOX	2019		S01E08	legal drama	Madeline	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le	
Abby's	NBC	2019		S01E03	sitcom	Abby	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le	Latinx
The Chilling Adventures of Sabrina	ABC	2019		S02E01, S02E03	supernatural drama	Theo Putnam	Secondaire	H	Ado	Transgenre	
Big Mouth	Netflix	2019		S03E08	animation	Jay	Ensemble	H	Ado	Bisexuel.le	
Mindhunter	Netflix	2019	1970s	S02E04	drama	Wendy Carr	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	
13 Reasons Why	Netflix	2019		S03E12	teen drama	Jessica, Justin, Tyler	Ensemble	H	Ado	Victimes VS	
Work in Progress	Showtime	2019		S01	comedy drama	Abby	Principal	F	Adulte	OCD	Lesbienne
Big Mouth	Netflix	2020		S04E08, S04E10	animation	Matthew	Ensemble	H	Ado	Gay	
Deputy	FOX	2020		S01E07, S01E09	crime drama	Bishop	Ensemble	NB	Adulte	Non-binaire	
13 Reasons Why	Netflix	2020		S04E02, S04E03, S04E09	teen drama	Alex Standall	Ensemble	H	Ado	Gay	
The Politician	Netflix	2020		S02E02	comedy drama	Dede Standish	Secondaire	F	Sénior	Poly	
I Am Not Okay with This	Netflix	2020		S01E07	teen drama	Sdney Novak	Principal	F	Ado	Lesbienne	Super pouvoirs
Love, Victor	Hulu	2020		S01, S02	teen drama	Victor	Principal	H	Ado	Bisexuel.le	Latinx + classe populaire

Nom de la série	Chaîne	Date diffusion	Date diégèse	Episode(s)	Genre série	Nom du personnage	Statut	Genre	Age	Identité révélée dans le CO	Identité complémentaire / contradictoire
Never Have I Ever	Netflix	2020		S01E03, S01E05, S01E07, S01E08	teen drama	Fabiola Torres	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Bi-racial Latinx Afro-Américain.e
Never Have I Ever	Netflix	2020		S0108	teen drama	Jonah	Ensemble	H	Ado	Gay	
Party of Five	Freeform	2020		S01E07, S01E08, S01E09, S01E10	teen drama	Lucia	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	Latinx
The Wilds	Amazon	2020		S01E06, S01E08, S01E10	drama	Shelby	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	<i>Southerner</i>
Little Fires Everywhere	Hulu	2020	1990s	S01	drama	Izzy	Ensemble	F	Ado	Lesbienne	
Love, Victor	Hulu	2021		S02E06	teen drama	Rahim	Secondaire	H	Ado	Gay	Musulman.e
Gossip Girl	HBO Max	2021		S01	teen drama	Aki	Ensemble	H	Ado	Bisexuel.le	Asiatique
The Morning Show	Apple TV+	2021		S2E04, S2E06	drama	Bradley Jackson	Principal	F	Adulte	Bisexuel.le	<i>Southerner</i>
The Sex Lives of College Girls	HBO Max	2021		S01E10	comedy drama	Leighton	Ensemble	F	Étudiant.e	Lesbienne	
Generation	HBO Max	2021		S01E01, S01E02, S01E03	teen drama	Nathan	Ensemble	F	Ado	Bisexuel.le	
Dopesick	Hulu	2021	1990s	S01E01, S01E02, S01E03	drama	Betsy Mallum	Ensemble	F	Adulte	Lesbienne	Classe populaire + <i>Southerner</i>

## Index

### 1, 2, 3 ...

*13 Reasons Why* ..... 173, 223, 226, 227, 352, 354, 371,  
404, 405, 471, 510, 524  
*90210* ..... 154, 317, 323, 350, 351, 352, 357, 427

### A

*A Different World* ..... 115  
*Abby's* ..... 519  
ABC.....23, 29, 40, 41, 49, 65, 66, 70, 82, 105, 108, 110,  
120, 123, 124, 127, 128, 134, 136, 139, 146, 149,  
150, 153, 154, 155, 157, 170, 183, 214, 220, 227,  
297, 332, 388, 424, 461, 486, 521, 531  
Achouche, Medhi ..... 152  
ACT-UP ..... 18, 71, 99, 110, 217, 218, 219, 222, 457  
Adler, Max ..... 353  
Agba, Echaka ..... 474  
Aldrich, Robert ..... 407  
*Alex Strangelove* ..... 42, 408, 479  
Alexander, Jason ..... 122  
Alexander, Olly ..... 215  
*All in the Family* ..... 108, 109, 116, 257, 417, 501  
Allen, Dennis ..... 416  
Alley, Kirstie ..... 307  
*Ally McBeal* ..... 83, 131, 146, 317, 470  
Allynne, Stephanie ..... 409  
Alonso, Daniella ..... 153  
Althusser, Louis ..... 19  
Altman, Rick ..... 497  
Ambrose, Lauren ..... 364  
*American Crime* ..... 82, 227  
*American Crime Story* ..... 82, 326, 345  
*An Early Frost* ..... 120, 220, 222  
*And Just Like That* ..... 251, 539

Ang, Ien ..... 280, 506  
Ang, Michele Selene ..... 354  
Aniston, Jennifer ..... 131, 507  
Anzari, Aziz ..... 200, 522  
Apa, KJ ..... 493  
Apple TV+ ..... 23, 128, 437, 507, 509  
Appleby, Shiri ..... 369  
Aptaker, Isaac ..... 410  
Arnett, Will ..... 158  
Ashford, Annaleigh ..... 166  
Atwood, Jensen ..... 156  
*Atypical* ..... 437, 519  
Audience Network ..... 211  
Austin, John ..... 520

### B

Babbit, Jamie ..... 42, 232, 274, 407  
Bacqué, Marie Hélène ..... 295  
*Baehr v. Lewin* ..... 79  
Bagby, Larry ..... 136  
Baker, Becky Ann ..... 184  
Baker, Eris ..... 341  
Ball, Alan ..... 138, 276, 450, 455, 456, 522  
Baroni, Raphaël ..... 25  
Barr, Roseanne ..... 117  
Barthes, Roland ..... 21, 249  
Barthes, Séverine ..... 40, 317, 318  
Barton, Mischa ..... 139, 145  
Bassett, Angela ..... 200  
Bataille, Sylvaine ..... 24  
Battis, Jes ..... 377, 382  
Battles, Kathleen ..... 29, 301  
*Batwoman* ..... 41, 383, 384, 385, 536  
Baumgartner, Brian ..... 288

Beal, Frances M.....	33	Bridges, Beau .....	106
Beatriz, Stephanie .....	175, 244	Briggs, John.....	451
Bechdel, Alison.....	449	Bristow, Patrick.....	123, 294
Becker, Ron .29, 30, 31, 38, 40, 48, 49, 69, 70, 87, 116, 121, 124, 130, 142, 148, 151, 156, 201, 207, 252, 305, 306, 307, 313, 363, 384, 450, 453, 463, 532		Bronski, Michael .....	407, 409, 414, 416
Beigbeider, Frédéric .....	536	<i>Brooklyn Nine-Nine</i> 175, 177, 244, 248, 249, 269, 271, 272, 276, 281, 286, 287, 290, 298, 507	
Beirne, Rebecca.....	29	Brooks, Peter .....	497
Benassi, Stéphane .....	397	<i>Brothers and Sisters</i> .....	49, 181, 183
Bennett, James.....	242	Brown, Billy .....	322
Bennett, Tony.....	244	Brown, Emma.....	226
Benson, Amber.....	36	Brown, Wes.....	332
Benson, Ashley .....	352	Brucelle, Morgane .....	487, 488, 489
Berger, Elizabeth .....	410	Brunsdon, Charlotte.....	22, 280
Berlanti, Greg .....	42, 408	Bryant, Anita .....	451
Bernhard, Sandra .....	117	Buchanan, Patrick .....	85
Bernstein, Mary.....	452	<i>Buffy the Vampire Slayer</i> . 36, 131, 136, 138, 140, 173, 299, 318, 372, 377, 423, 432, 443, 488	
Bérubé, Allan.....	62	Bugbee, Teo .....	491
<i>Beverly Hills, 90210</i> .....	136, 154	Burgess, Tituss .....	202
Biden, Joe.....	90, 277, 278	Burkhardt, Brandi.....	91
Bierko, Craig .....	370	Burney, Frank.....	502
Biewener, Carole.....	295	Burns, Sarah.....	472
<i>Big Mouth</i> .....	158, 437, 520	Burnside, Dyllon.....	149
Biggs, Jason .....	429	Burston, Paul.....	70
Bilson, Rachel .....	91	Bush, George H. W.....	85
Black, Carol.....	123	Bush, George W. ....	86, 87, 531
Black, Dustin Lance .....	66, 276	Bush, Sophia .....	146
<i>Black-ish</i> .....	149	<i>But I'm a Cheerleader</i> .....	42, 232, 274, 407, 409
Blaise, Luna .....	170	Butler, Judith.....	32, 35, 227, 228, 237, 239, 303, 311, 332, 461, 466, 517, 534
Blanchard, Rachel.....	211	Byerly, Hayden.....	155
Blickenstaff, DJ .....	197		
Boe, Alisha.....	223	<b>C</b>	
<i>BoJack Horseman</i> .....	158, 175	<i>Cagney &amp; Lacey</i> .....	110
Bourdaa, Mélanie.....	486	Campillo, Robin .....	220
<i>Bowers v. Hardwick</i> .....	71	Campos, Bruno.....	146
Boykin, Peter .....	95	Canals, Steven.....	221
Breda, Hélène.....	414	Canon, Landy .....	336
Brendon, Nicholas.....	136		

Cantone, Mario .....	151	Corley, Al.....	65, 110
Capshaw, Jessica .....	361, 458	Cornillon, Claire	26, 115, 317, 397, 398, 425, 426, 430, 434
Capsuto, Steven .....	29	Cott, Casey .....	355
Carbone, Noelle .....	489	Cowen, Ron.....	120
Carell, Steve .....	161	Cox, Laverne.....	147, 237, 239, 243
Carlsen, Mike.....	202	Crave.....	211
Carter, Jim .....	86	<i>Crazy Ex-Girlfriend</i> ..	174, 175, 180, 184, 285, 466, 484
Cartwright, Veronica .....	132	Crémieux, Anne .....	333, 449, 450
Cattrall, Kim.....	145	Crenshaw, Kimberlé.....	33
Cavallo, Josh.....	15	Crisp, Chelsey.....	274
CBS 23, 41, 65, 105, 107, 108, 109, 110, 115, 120, 127, 147, 157, 175, 192, 317, 461, 521		Criss, Darren.....	155
Cervulle, Maxime .....	19, 20, 518	Cross, Marcia .....	504
Chaddock, Charles Gilbert.....	55	Crouse, Lindsay.....	110
Chaiken, Ilene.....	120, 276	Cruz, Wilson .....	139
Chambers, Samuel ...	30, 134, 255, 263, 300, 312, 329, 330, 333, 357, 358, 366, 391, 394, 450, 458	Crystal, Billy.....	108
Channel 4 .....	215, 229	Culp, Steven .....	504
<i>Charmed</i> .....	539		
Chauncey, George....	17, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 453, 483	<b>D</b>	
Cherry, Marc .....	276, 506	d'Augelli, Anthony .....	12, 39
Chesla, Catherine .....	515	D'Emilio, John .....	61
Chetcuti, Natacha.....	518	<i>Dallas</i> .....	108, 110, 506
Cholodenko, Lisa .....	408	Daniels, Brittany.....	147
Christian, Gabrielle.....	173	Daniels, Lee.....	522
Cimino, Michael .....	410	Daughters of Bilitis.....	75
Claude-Matthieu, Nicole .....	517	Davis, Glyn .....	35, 81, 223, 224, 388, 389, 390, 491
Clayton, Jamie .....	369	Davis, Kristin .....	151
Cliff, Montgomery .....	243, 261, 444	Davis, Mackenzie .....	408
Clinton, Bill .....	18, 44, 74, 77, 78, 79, 85, 87, 114, 214, 451, 531	Davis, Viola.....	322
Clinton, Hillary.....	89, 94	Dawson, Rosario .....	466
Cocteau, Jean .....	309	<i>Dawson's Creek</i> .....	120, 131, 138, 140, 153, 317, 353, 354, 357, 418, 419, 436, 455, 459, 502, 503, 505
code Hays.....	28, 101, 104, 106, 261, 486	<i>Days of Our Lives</i> .....	134
Colfer, Chris.....	192	de Beauvoir, Simone.....	303
Collard, James .....	70	de Certeau, Michel.....	21
Conroy, Frances.....	364	de la Fuente, Rafael .....	187
		de Lauretis, Teresa.....	32, 33, 34, 253, 254
		De Lestrade, Xavier .....	186

De Young, Bailey.....175  
*Dear White People* . 195, 401, 510, 511, 519, 522, 523,  
525  
Debnam-Carey, Alycia.....488  
*Defense Of Marriage Act*.....79, 89, 90  
DeGeneres, Ellen 40, 65, 124, 127, 129, 140, 204, 214,  
235, 244, 246, 247, 272, 273, 274, 275, 276, 443,  
448, 456, 478, 531  
Deitch, Donna.....407  
Delaporte, Chloé .....27  
Deleuze, Gilles.....21  
Delphy, Christine.....517  
Demme, Jonathan .....222  
*Deputy* .....178  
Dern, Laura.....126, 531  
Derrida, Jacques.....21  
Desai, Tina .....368  
*Desperate Housewives* 16, 70, 151, 276, 282, 317, 434,  
459, 504  
Dever, Kaytlin .....9, 206  
*Dexter* .....41, 385, 387, 388, 536  
Di Vizio, Fabrice.....536  
Dick, Andy .....136  
Disney+.....23, 437, 532  
Doherty, Thomas.....520  
*Don't Ask Don't Tell*.. 30, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 90,  
94, 326, 346, 347, 471, 506, 508  
Donohoe, Amanda .....144  
Dooling, Brendan .....170  
*Dopesick* .....9, 10, 11, 12, 205, 528  
Dorff, Stephen.....179  
Dorlin, Elsa .....518  
Doty, Alexander.....464  
Dow, Bonnie.....293, 297, 448  
Driscoll, Catherine.....494  
Druid, Devin .....223  
Duchovny, David .....146  
Duggan, Jennifer .....496

Duggan, Lisa .....464, 518  
Dukakis, Olympia .....148  
Dumenco, Simon.....48  
Dunham, Lena.....180  
Dushku, Eliza .....376  
DuVall, Cléa.....42, 274, 408  
Dyer, Richard .....27, 28, 234, 517  
*Dynasty* .....16, 65, 110, 152, 157, 470, 501, 538

**E**

Eckhold, Steven.....304  
Eco, Umberto .....25, 395, 420  
Edelstein, Lisa .....147  
El Rhazaoui, Zineb .....536  
Elia, John .....462, 517  
Elledge, Jim .....29  
*Ellen* .....16, 29, 31, 40, 41, 49, 65, 123, 124, 125, 128,  
129, 130, 131, 136, 140, 150, 153, 157, 171, 172,  
187, 207, 244, 248, 257, 259, 261, 262, 268, 269,  
270, 273, 278, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 292,  
293, 294, 296, 298, 300, 301, 302, 305, 307, 310,  
311, 313, 320, 416, 417, 418, 421, 422, 432, 448,  
449, 450, 478, 491, 501, 531, 532  
Ellis, Havelock .....55  
Ellis, John.....242, 248  
Emig, Rainer .....234  
*Empire*.....187, 246, 247, 248, 276, 279, 441, 442, 507,  
522  
*Employment Non-Discrimination Act*.....79  
*Equal* .....509  
*ER*16, 138, 153, 220, 317, 333, 338, 339, 349, 359,  
421, 422, 432, 434, 458, 506  
Erin Daniels .....37  
Eskeridge, William.....57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 74, 76,  
78, 106  
Esquenazi, Jean-Pierre... 115, 393, 395, 396, 398, 399,  
403, 415, 421, 497  
Etheridge, Melissa.....275, 320

*Everything Sucks*..... 170, 318, 320, 322, 353, 534

## F

Faia, Priscilla .....211

*Faking It*.. 147, 172, 175, 236, 238, 243, 251, 262, 263,  
276, 298, 313, 352, 354, 404, 424, 521

Falahee, Jack .....151

Faludi, Susan .....72, 98

Falwell, Jerry .....127

Farber, Matt.....143

Fassin, Eric.....526

Fejes, Fred .....453

Ferguson, Jesse Tyler .....151

Feuer, Jane .....106, 108, 115, 499

Field, Sally .....181

Fisher, Joely.....302

Fisher, Noel .....204

Fiske, John .....244, 249

Fitzgerald, Louise.....278

Fletcher, Elliot .....147

Flockhart, Calista .....83

Flynn, Brandon .....226

Fonda, Jane .....90

Forsythe, John.....111

Foster, Jodie .....273, 274

Foucault, Michel..... 17, 21, 35, 55, 57, 58, 59, 63, 253,  
330, 332, 343, 386, 457, 461, 466, 467, 470, 528

FOX..... 41, 83, 115, 121, 127, 136, 145, 150, 154, 175,  
177, 178, 187, 247, 262, 538

France, David.....219

Franzese, Daniel .....220

*Frasier* .....121

Frechette, Peter .....183

Freeform .....154, 155, 538

*Fresh Off the Boat* .. 170, 268, 270, 272, 273, 274, 293,  
298, 421, 426

Freud, Sigmund .....56, 345

Friedkin, William .....407

Friedman, Liz..... 131, 435

*Friends*..... 116, 121, 122, 123, 131, 134, 228, 266, 423

Fuss, Diana..... 35, 59

FX 82, 146, 147, 227, 314, 484, 509

FXX ..... 147, 314, 484

## G

Gainey, M. C..... 388

Galvin, Noah.....424

Ganatra, Nisha .....407

Garcia..... 148

Gardner, Pete.....174, 484

Garnets, Linda.....12, 39

Garretson, Jeremiah18, 57, 62, 74, 76, 78, 85, 86, 103,  
119, 122, 127, 463

Garson, Willie..... 151

Gay Liberation Front..... 53, 71, 99

*Gays for Trump* .....95

Gellar, Sarah Michelle .....36

*General Hospital* ..... 220

*Generation* ..... 437

Genette, Gérard.....420

Germaine, Theo .....473

Ghaziani, Amin .....73

Gingrich, Newt.....89

*Girls*..... 180, 184, 186, 325, 432

*Glee* .120, 150, 155, 172, 192, 201, 202, 232, 233, 234,  
243, 250, 251, 276, 279, 353, 401, 404, 405, 436,  
455

Glover, Donald .....523

Goffman, Erving.....452

Goldfarb, Elise..... 15

Gomez, Isabella.....65

Gomez, Selena .....179

*Good Girls* .....155, 172

Goodman, John.....127

*Goodridge v. Department of Public Health* .....86

Goreshter, Isidora .....204

Gorham, Christopher .....538  
*Gossip Girl* ..... 153, 352, 354, 520, 539  
 Goudmand, Anaïs.....25  
*Grace and Frankie* .... 90, 155, 180, 182, 183, 285, 309,  
 424, 492  
 Gramsci, Antonio.....19  
 Grant, David Marshall .....183  
 Gravitt, Isabel.....320  
*Greek*.....82, 153  
*Grey's Anatomy* ..... 154, 175, 177, 187, 245, 249, 317,  
 361, 458, 464, 506  
 Grinnell, Todd.....289  
 Grobglas, Yael.....466  
 Gross, Larry .....29, 148, 407  
 Grote, David .....107, 108  
 Guillaumin, Colette .....517  
 Guy, Roma.....66

**H**

Hall, Joseph .....59  
 Hall, Michael C. ....84, 385, 386  
 Hall, Stuart ..... 19, 21, 22, 249, 254  
 Halperin, David..... 17, 30, 54, 58, 228, 330, 340, 351  
 Hannigan, Alyson.....36  
*Happy Endings*... 49, 150, 155, 192, 285, 312, 427, 502  
 Hardin, Melora .....162, 366  
 Harrington, Adam J. ....243  
 Harris, Susan .....109  
*Hart of Dixie* ..... 91, 155, 205, 268, 271, 272, 285, 423,  
 502  
 Hart, Kylo-Patrick .....29  
 Hartley, John .....22  
 Hatchuel, Sarah ..... 24, 331, 386, 434, 494, 495  
 Hawke, Maya.....168  
 Hayes, Sean .....129  
 HBO ..... 30, 37, 49, 120, 131, 138, 145, 151, 180, 220,  
 327, 465, 523  
 HBO Max .....23, 251, 437, 509, 520

Heche, Anne.....276, 281  
 Hecht, Jessica .....122  
 Heizer, Miles .....173  
 Hellman, Lillian.....109  
 Helms, Jesse .....222  
 Hemsley, Sherman.....109  
 Henderson, Lesley.....277, 280  
 Henson, Taraji P. ....188  
 Herman, Didi .....294  
 Heughan, Sam.....227  
*Hill Street Blues* ..... 110, 220  
 Hiller, Arthur .....407  
 Hilson, Rachel.....412  
 Hilton-Morrow, Wendy..... 29, 301  
 Hitzlsperger, Thomas .....15  
 Hoggart, Richard .....19  
 Hollywood.65, 100, 147, 217, 243, 250, 261, 273, 276,  
 524  
 Holmes, Katie .....138  
 Holmes, Su .....242  
 Holt, Claire .....156  
*Homicide: Life on the Street* .... 121, 129, 144, 173, 431  
 Hong, May.....229  
 Horne, John.....59  
 Horton, DeRon.....195  
 Hosko, Sonia .....489  
*House M.D* .....177  
*House of Cards* .....465  
*How to Get Away with Murder* 70, 149, 151, 187, 220,  
 221, 222, 322, 465, 472  
*How To Get Away with Murder* .....341, 371  
 Howard, Terrence .....188  
 Hudelet, Ariane .....499  
 Hudson, Rock ..... 243, 261, 444  
 Hulu..... 9, 23, 143, 167, 320, 369, 410, 437  
 Hunt Lazerson, Barbara .....59, 209, 365  
 Hussey, Simon C.....355

<b>I</b>	
Innes, Laura .....	138
<i>Insecure</i> .....	523
Isherwood, Christopher .....	234
<i>It's A Sin</i> .....	215
<i>It's Always Sunny in Philadelphia</i> .....	147, 314, 484

<b>J</b>	
Jackson, Dominique .....	148
Jacobs, Danny .....	467
Jacobs, Jason .....	235
Jaeger, Sam .....	212
Jagose, Annamarie .....	34
James, Paul .....	82
<i>Jane the Virgin</i> .....	466, 519
Janssen, Famke .....	322
Jenkins, Henry .....	24
Jenner, Caitlyn .....	214
Joey Soloway .....	172
Johnson, Craig .....	42, 408
Jones, Cleve .....	66
Jones, Dot-Marie .....	172
Jones, Ken .....	66
Jordan, Jeremy .....	382
Joslin-Roher, Emily .....	515
Jost, François .....	406
Joyrich, Lynne. 31, 32, 35, 36, 150, 248, 292, 311, 329, 376, 384, 385, 390, 417	

<b>K</b>	
Katigbak, Mia .....	221
Kavanaugh, Brett .....	96
Kearsley, Cody .....	355
Keaton, Michael .....	9
Keery, Joe .....	168
Kemper, Ellie .....	202
Kennedy, Peyton .....	170
Keyvan, Anthony .....	523

Kim, Richard .....	518
Kinney, Brian .....	243
Kinsey, Alfred .....	375, 467, 468
Kinsey, Angela .....	288
Kirshner, Mia .....	65
Klein, Jessi .....	158
Klesse, Christian .....	210
Kohan, David .....	132, 140
Kramer, Larry .....	217, 222
Krasinski, John .....	313
Krause, Peter .....	327
Kudrow, Lisa .....	134

<b>L</b>	
<i>L.A. Law</i> .....	144, 173
Landecker, Amy .....	366
Langer, John .....	242
Langford, Barry .....	108
Langford, Katherine .....	371
Langham, Wallace .....	132, 270
Lascher, David .....	154
Laurent, Sylvie .....	206
<i>Law &amp; Order</i> .....	38
<i>Law &amp; Order: Special Victims Unit</i> .....	38
<i>Lawrence v. Texas</i> .....	88, 93
Layani, Julia .....	15
Lear, Norman .....	109, 264
LeBlanc, Matt .....	266
Lee, Ang .....	408
Lefèvre-Berthelot, Anaïs .....	295
LeGros, James .....	147
Leigh, Chyler .....	65, 244, 247
Leisha Hailey .....	79
Leitch, Thomas .....	152
<i>Less Than Perfect</i> .....	136
Levina, Marine .....	278
Lewinski, Monica .....	44, 214
Lewis, Clea .....	302

Lieberstein, Paul.....	162	Mama, Michelle .....	489
Lifetime .....	120, 369, 425	Mantzoukas, Jason.....	158
Light, Judith .....	212	Marche, Guillaume .	18, 95, 98, 99, 451, 452, 456, 462
Lipan, Daniel.....	120	Marcucci, Virginie .....	505
<i>Little Fires Everywhere</i> .....	320, 322, 353	Margaret Atwood .....	167
Liu, Lucy.....	131	Margulies, Julianna .....	507
Lively, Blake.....	354	Marlens, Neal.....	123
Lo Truglio, Joe .....	271	Marolleau, Émilie .....	435, 436, 463
Lobron, Alison .....	47	Martin, Pamela Sue.....	112
<i>Log Cabin Republicans</i> .....	95	Martinez, James.....	288
Lombard, Karina .....	65	Martinez, Yara.....	178
Lonsdale, Keiynan .....	412	Marx, Karl.....	19
<i>Looking</i> .....	151, 220	<i>Master of None</i> .....	151, 156, 200, 266, 273, 284, 298, 308, 401, 433, 443, 492, 510, 522
Lopez, Erick .....	175	<i>Masters of Sex</i> 106, 166, 171, 339, 342, 359, 436, 467, 470, 506	
López, Irene Olga.....	194	Mattachine Society .....	75
Lopez, Steve .....	85	<i>Maude</i> .....	107
<i>Lost</i> .....	41, 317, 388, 389, 390, 494, 536	Maupin, Armistead .....	229
Lotz, Amanda .....	23	Maxon, Skyler .....	263
Louis-Dreyfus, Julia.....	122, 268	McCain, John.....	88, 89
Lovaas.....	462, 517	McCarthy, Anna .....	105, 416, 433
<i>Love, Simon</i> .....	42, 408, 409, 410, 411, 415, 426, 479	McCormack, Eric .....	129
<i>Love, Victor</i> .....	410, 411, 412, 414, 422, 423, 426, 428, 437, 523, 532	McCrane, Paul.....	333
Ludot-Vlasak, Ronan .....	25, 240	McElhenney, Rob .....	314, 484
Lundy-Pain, Brigitte.....	519	McEnany, Abby .....	473
Lynch, Jane .....	234, 235, 243, 250	McGillis, Kelly .....	81
<b>M</b>			
Machado, Justina .....	193	McKinnon, Ray .....	9
Mackay, James .....	152	Mendes, Camila .....	493
MacNicol, Peter.....	83	Messing, Debra .....	129
<i>Mad Men</i> .....	507	Metcalf, Laurie .....	117
<i>Madam Secretary</i> .....	175	Michlin, Monica .....	369, 422, 433, 442
Maffia, Roma.....	146	<i>Midnight Caller</i> .....	146
Maher, Jospeh.....	127	Mignot, Sébastien .....	31, 521
Maigret, Éric.....	24	Milk, Harvey .....	76, 451
Maines, Nicole.....	147	Mills, Brett .....	107, 108, 257, 258, 292, 317
Malek, Rami .....	262, 523	Mills, Eddie.....	503
		<i>Mindhunter</i> .....	166, 171, 332, 506

Minnette, Dylan .....	223
Mitchell, Elizabeth.....	333
Mitchell, Malea .....	369
Mitchell, Shay.....	154
Mittell, Jason 26, 27, 40, 257, 317, 398, 403, 433, 444, 454, 499, 500, 508	
Mock, Evan.....	520
<i>Modern Family</i> .....	49, 150, 151, 228, 263, 492, 495
Moennig, Kate.....	337
Moennig, Katherine .....	193
Monaghan, Cameron .....	204
<i>Moonlighting</i> .....	486
Moore, Indya.....	148
Moreno, Rita .....	192
Moreton, David .....	407
Morgan, Vanessa.....	404
Morley, David.....	21
Morris, Heather.....	232
Morton, Joe.....	212
Moses, Senta.....	139
MTV.....	120, 147, 236, 298, 486
Mullaly, Megan .....	129
Mulvey, Laura.....	249, 253, 254, 345
Murphy, Ryan. 120, 212, 222, 233, 236, 276, 455, 456, 522	
<i>My So-Called Life</i> .....	139, 140

**N**

Navarro, Christian .....	404
NBC....	23, 29, 38, 41, 94, 107, 110, 115, 116, 119, 120, 121, 124, 129, 132, 134, 138, 144, 146, 151, 155, 161, 175, 220, 246, 341
Neale, Steve .....	107
Needham, Gary .....	35, 388, 389, 390, 491
Negra, Diane.....	72
Netflix	15, 23, 65, 70, 90, 143, 147, 150, 151, 157, 158, 166, 168, 170, 173, 194, 195, 202, 212, 229, 231, 298, 318, 408, 436, 437, 465, 509, 519, 525

Newcomb, Horace .....	22
Newell, Alex .....	232
Newman, Michael.....	39
Nicol, Lauriane .....	536
<i>Nip/Tuck</i> .....	146
Nixon, Cynthia.....	250
Nixon, Richard.....	451
<i>Noah's Arc</i> .....	143, 151, 156
<i>Normal, Ohio</i> .....	127
<i>Northern Exposure</i> .....	317
Notaro, Tig .....	408
Noyé, Sophie.....	518
Nunez, Oscar.....	161
<i>NYPD Blue</i> .....	121

**O**

O'Connor, Caroll .....	108
O'Malley, Mike.....	202
O'Neill, Ed .....	263
Obama, Barack.....	88, 89, 90, 93, 94, 277, 531
<i>Obergefell v. Hodges</i> .....	47, 90
<i>Once and Again</i> .....	139
<i>One Day at a Time</i> ...	65, 157, 192, 264, 266, 272, 281, 282, 284, 288, 291, 292, 298, 299, 421, 443, 492, 510, 520, 538, 539
<i>One Tree Hill</i> .....	153, 175, 353, 354, 357, 463, 491
<i>Orange Is the New Black</i> ...	70, 147, 149, 151, 187, 428
Ousley, Ian .....	226
<i>Outlander</i> .....	227
<i>Oz</i> .....	131, 138
Oz, Frank .....	42, 407

**P**

Page, Baptiste .....	15
Page, Elliot .....	100, 243, 514
Pally, Adam .....	156
Paolo, Connor .....	153
Parker, Sarah Jessica.....	146
Parrot, Denis.....	15, 481

Parsemain, Ava Laure.....	277, 279
<i>Party of Five</i> .....	538, 539
Paul, Aaron.....	158
Peil, Mary Beth.....	503
Pence, Mike.....	95
Perkins, Dennis.....	315
Perry, Jeff .....	151
Perry, Matthew .....	122
Petch, Madelaine .....	354
Peters, Wendy.....	191
Peterson, Valerie.....	12, 299, 491
Pierce, Sheridan .....	492
Pieterse, Sasha .....	371
Platt, Ben .....	212
Plotnick, Jack.....	123, 294
Poehler, Greg .....	211
Poniewozik, James .....	525
Porter, Billy.....	149, 217
<i>Pose</i> .....	148, 149, 215, 218, 219, 221, 222, 276, 521
Posey, Tyler .....	466
Poth, Brian.....	399
Powers, Keith .....	177
Prentice, Justin .....	223
Prepon, Laura.....	429
<i>Pretty Little Liars</i> ....	154, 156, 191, 352, 371, 460, 463, 502, 536
<i>Pride</i> .....	509
Puar, Jasbir .....	195
Pyfrom, Shawn .....	70
Pyles, Malia .....	384

## Q

<i>Queer as Folk</i> ....	70, 120, 131, 142, 150, 151, 164, 232, 243, 300, 353, 357, 398, 454, 473, 532
<i>Queer Eye For the Straight Guy</i> .....	131
Queer Nation.....	457, 523
Quemener, Nelly .....	19, 20

## R

Raco, Rob .....	493
Rae, Issa .....	523
Rahm, Kevin .....	151
Rajskub, Mary Linn.....	307
Ramirez, Edgar .....	82
Ramirez, Sara .....	154, 175, 245, 247, 251
Rannells, Andrew.....	158
Reagan, Ronald .....	110, 451
Redd, Veronica.....	109
Reedus, Norman .....	407
Reinhart, Lili .....	493
Rhimes, Shonda .....	187
Rhys, Matthew.....	181
Riabko, Kyle.....	323
Ricamora, Conrad .....	220
Rich, Adrienne.....	180, 299, 312, 453, 463, 515
Rich, B. Ruby .....	407, 408
Richards, Jen .....	148
Rifkin, Ron.....	181
Rivera, Naya .....	232
<i>Riverdale</i> .....	354, 404, 405, 436, 486, 492, 493, 520
<i>Rizzoli &amp; Isles</i> .....	486
Robertson, Pat .....	127
Robinson, Jake .....	170
Robinson, Nick .....	409
Roche, David .....	397, 528
Rodriguez, Freddy .....	327, 399
Rodriguez, MJ .....	148
Röhm, Elisabeth .....	38
Romney, Mitt.....	89, 90
Rose Rollins.....	79
Rose, Ruby .....	384
<i>Roseanne</i> .....	115, 117, 118, 119, 201, 501
Rosenbaum, Michael .....	383
Rosenthal, David S. ....	123
Ross, Angelica .....	148, 149
Rothenberg, Jason .....	490

Roussel, Violaine .....	524
Rove, Karl .....	87
Rowniak, Stefan .....	515
Ruiz, Gabrielle .....	466
Ruiz, Marcel.....	281
Russo, Vito.....	105
Ryder, Winona.....	131

**S**

<i>Sabrina the Teenage Witch</i> .....	157
Sahar, Hailie .....	148
Samberg, Andy .....	269
San Filippo, Maria.....	144, 173
Sarkissian, Raffi .....	405, 416
Savin-Williams, Ritch .....	47
Sawyer, Diane.....	214
Saxey, Esther .....	294, 421
Sayles, John .....	407
<i>Scandal</i> .....	151, 187, 332, 344, 424, 442, 507
Schaeffer, Jean-Marie .....	25
Schiappa, Edward.....	278
Schilling, Taylor .....	428
Schlafly, Phyllis .....	127
Schmitt-Pitiot, Isabelle .....	397
Schulman, Sarah.....	18, 219
Schulz, Dirk.....	259, 300, 301
Schwimmer, David .....	116
Scolari, Peter .....	180
Sea, Daniela.....	147
Sear, George.....	411
Sears, Teddy.....	212
Secor, Kyle.....	129
Sedgwick, Eve Kosofsky 30, 31, 32, 35, 45, 55, 64, 133, 228, 306, 309, 311, 330, 340, 347, 348, 350, 358, 359, 384, 499, 528	
Seidman, Steven.....	47, 62, 71, 73, 85, 99, 520
<i>Seinfeld</i> .....	119, 121, 122, 123, 124
Seinfeld, Jerry.....	122

<i>Sense8</i> 70, 100, 120, 356, 368, 443, 484, 489, 507, 524	
Servel, Antoine.....	95
<i>Sesame Street</i> .....	241
<i>Sex and the City</i> 145, 146, 151, 173, 174, 250, 308, 539	
Shahi, Sarah .....	193
Shakespeare, William.....	240, 441
<i>Shameless</i> .....	204, 521
Shannon, Lori .....	109
Sheen, Martin .....	90
Sheen, Michael .....	106
Sheldon, Lou .....	127
Shepard, Matthew .....	85, 129
Show, Grant .....	152
Showtime .....	37, 41, 70, 106, 120, 142, 204, 210, 229, 385, 449, 458, 473
Sibbett, Jane .....	116
SIDA...44, 67, 74, 77, 99, 110, 120, 146, 198, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 408, 452, 456, 490, 504, 534	
Silvestre, Miguel Ángel .....	100
Simien, Justin .....	195, 522, 523
Sinfield, Alan .....	20, 21, 36, 228, 311, 498, 500, 501
<i>Six Feet Under</i> .....	16, 30, 84, 138, 153, 276, 327, 330, 333, 339, 358, 364, 366, 386, 387, 388, 391, 399, 421, 434, 450, 455, 459, 502, 536
Skies, Wanda.....	128
<i>Smallville</i> .....	377, 383
Smith, Brian J. ....	100
Smith, Kerr.....	120
Smith, Lauren Lee .....	37
Smith, Murray.....	403
Smollett, Jussie .....	187, 246, 247, 248
<i>Snowfall</i> .....	227
<i>Soap</i> .....	108, 109, 278
Soloway, Joey.....	147, 276, 524
Sontag, Susan.....	234
Soulez, Guillaume .....	25, 396
<i>South of Nowhere</i> .....	173, 399, 421, 427

Spacey, Kevin .....	465	Taylor-Klaus, Blex.....	178
<i>Special</i> .....	150	<i>Teen Wolf</i> .....	486
<i>St Elsewhere</i> .....	220	<i>The 100</i> .....	383, 486, 488, 489, 490
St. Patrick, Mathew .....	328	<i>The Carrie Diaries</i> .....	170, 171, 354, 534
Stanley, Peter.....	219	<i>The Chilling Adventures of Sabrina</i> .....	157, 172, 521
Stannard, Isaiah.....	155	<i>The Cosby Show</i> .....	107
Starz .....	227	The CW41, 91, 147, 152, 153, 170, 174, 175, 354, 377,	
<i>Station 19</i> .....	521	383, 466, 486	
Stephens, Darryl.....	156	<i>The Drew Carey Show</i> .....	134
Stevens, Katie.....	236	<i>The Faith Diaries</i> .....	425, 426
Stewart, Alan.....	59	<i>The Flash</i> .....	383
Stewart, Kirsten.....	408	<i>The Fosters</i> .....	155
Stonestreet, Eric.....	151	<i>The Good Fight</i> .....	205, 521
Stonewall.....	52, 66, 75, 76, 90, 106	<i>The Handmaid's Tale</i> .....	167, 171, 534
Stott, Megan .....	320	<i>The Jeffersons</i> .....	107, 109, 417
<i>Stranger Things</i> .....	168, 170, 437, 534	<i>The L Word</i> 37, 65, 66, 70, 79, 120, 140, 142, 146, 147,	
Streitmatter, Rodger .....	29, 125	150, 151, 156, 163, 193, 232, 276, 322, 334, 339,	
Stroma, Freddie.....	369	348, 360, 398, 430, 432, 437, 449, 450, 454, 458,	
Strong, Jeremy .....	467	470, 473, 506, 532, 539	
Stryker, Susan.....	485	<i>The L Word: Generation Q</i> .....	276, 458, 473, 521, 539
<i>Style &amp; Substance</i> .....	127	<i>The Love Boat</i> .....	417
Sulkin, Greg.....	237	<i>The Mary Tyler Moore Show</i> .....	107
Sullivan, Andrew .....	219	<i>The Morning Show</i> .	205, 437, 507, 508, 509, 510, 511,
<i>Supergirl</i> ...	65, 147, 172, 244, 318, 376, 377, 378, 383,	519	
427, 442, 481, 489, 492		<i>The N</i> .....	173, 399
<i>Supernatural</i> .....	383, 486, 494	<i>The New Normal</i> .....	151, 276, 292, 492
Sutherland, Kristine.....	136	<i>The Normal Heart</i> .....	222
Sutherland, Sarah.....	37	<i>The O.C.</i> .....	145
Swain, Ryan Jamaal .....	215	<i>The Office</i> .....	161, 162, 165, 171, 288, 298, 313
Syfy.....	489	<i>The Politician</i> .....	212, 213, 214, 276
		<i>The Practice</i> .....	136
		<i>The Real O'Neals</i> .....	424
		<i>The Sex Lives of College Girls</i> .....	437
		<i>The Simpsons</i> .....	115
		<i>The Staircase</i> .....	186
		<i>The Vampire Diaries</i> .....	383
		<i>The War at Home</i> .....	262, 523
		The WB.....	36, 120, 153, 175, 377, 486

## T

<i>Tales of the City</i> .....	148, 229, 231, 317, 473, 510, 514,
539	
Tamagne, Florence.....	517
Tambor, Jeffrey .....	147
Tasker, Yvonne.....	72
Taylor-Cotter, Eliza.....	488

<i>The Wilds</i> .....	205
<i>The Wire</i> .....	131, 138, 465
<i>Thirtysomething</i> .....	183, 436, 454
<i>This Is Us</i> .....	341, 362, 510
Thomas, Betty .....	110
Thompson, Robert .....	110
<i>Those Friends of Mine</i> .....	<i>Voir Ellen</i>
Tomlin, Lily .....	90
Torv, Anna.....	166
Tosta, Emily .....	538
Towne, Robert.....	444
Tran, Karrueche.....	179
<i>Transparent</i> ....	147, 172, 180, 183, 276, 335, 339, 366, 399, 421, 521, 524
Tréfousse, Marie .....	420
Trejo, Dan.....	287
Trevor Donovan .....	154
Tropiano, Stephen.....	30, 41, 110, 113, 139, 154
<i>True Blood</i> .....	49, 150, 155, 276, 434
Trump, Donald .....	18, 40, 43, 94, 95, 96, 97, 101, 206, 207, 509, 510, 517, 519, 531
Turner, Graeme.....	242
Tuttle, Joe.....	166
<i>Twin Peaks</i> .....	146
Tzikas, Eleni .....	490

## U

<i>Ugly Betty</i> .....	155
<i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i> .	202, 239, 241, 272, 441, 521
Underwood, Colton.....	15
<i>United States v. Windsor</i> .....	90
<i>UnREAL</i> .....	205, 369, 425, 426, 438, 441, 442
UPN .....	36
Urie, Michael.....	155

## V

Vaid, Urvashi .....	100, 101
Van Sant, Gus .....	66, 408

Vargas, Jacob .....	399
Vasset, Sophie.....	499
<i>VEEP</i> .....	37, 268, 273, 432
<i>Veronica's Closet</i> .....	132, 270, 307, 418, 432, 502
Vidal, Lisa .....	334
VIH .....	215, 216, 220, 221, 534
Villarejo, Amy.....	16, 31, 32, 35, 393, 394, 444, 483
<i>Visible</i> .....	509
<i>Visions of Us</i> .....	509
Volk, Rita .....	175
von Krafft-Ebing, Richard.....	55
Von Ziegesar, Cecily .....	153

## W

Wachowski, Lana et Lilly .....	120, 524
Waithe, Lena.....	151, 522, 523
Waldo, Craig.....	278
Walters, Suzanna Danuta	13, 14, 29, 31, 47, 49, 53, 59, 72, 73, 101, 150, 155, 165, 171, 181, 187, 209, 297, 332, 333, 365, 382, 391, 407, 408, 450, 452, 454, 455, 462, 463, 464, 466, 479, 482, 483, 516, 520
Warn, Sarah .....	140, 478
Warner, Michael .....	312
Washington, Kerry .....	344
Waterson, Sam.....	90
Watkins, Tuc .....	151
Weeks, Jeffrey.....	448
Weinstein, Harvey.....	44, 222
Welling, Tom.....	383
Wexelbaum, Rachel .....	52
Whedon, Joss.....	488
Wheeler, Darrell.....	515
<i>When We Rise</i> .....	66, 68, 70, 197, 214, 276, 317, 484, 506, 509, 510
White, Mimi .....	461
White, Patricia .....	104
<i>Why Women Kill</i> .....	276
Wilde, Olivia .....	177

Wilde, Oscar .....	109	Wlodarz, Joe .....	251
Wildmon, Donald .....	127	Wolf, Dick.....	38
Wilds, Tristan .....	351	Wong, BD .....	38
Wiley, Samira .....	167	Wood, Evan Rachel.....	139
<i>Will &amp; Grace</i> .....	29, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 155, 156, 257, 260, 261, 262, 269, 270, 277, 293, 301, 305, 307, 310, 311, 313, 418, 419, 444, 463	Wool, Breeda .....	369
Willett, Michael.....	176	<i>Work in Progress</i> .....	473, 521, 524
Williams, Michael K. ....	465	Wu, Constance.....	270
Williams, Michelle .....	460	Wyler, William .....	407
Williams, Raymond .....	19, 22, 252	<i>Wynona Earp</i> .....	489, 521
Williamson, Kevin.....	120, 455, 456, 522		
Willmann, Emma .....	466	<b>Y</b>	
Wilson, Rainn .....	162	Yang, Alan .....	522
Winfrey, Oprah.....	124, 214, 283, 294, 295, 448, 461	Yang, Hudson .....	270
Winningham, Mare .....	9	Yep, Gust.....	462, 517
Winston, Jahi Di'Allo .....	170	<i>You Me Her</i> .....	211, 214
Wise, Ray.....	268		
Witherspoon, Reese.....	206, 320, 507	<b>Z</b>	
Wittig, Monique .....	299, 303, 463, 517	Zahn, Steve .....	134
Wittrock, Finn.....	82	Ziering, Ian .....	136