

Université de Montréal

Analyse intersectionnelle des séries télévisées *Orange is The New Black* (2013-) et  
*Transparent* (2014-).

par  
Marie Lorange

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Avril 2018

© Marie Lorange, 2018

## Résumé

Ce mémoire propose d'identifier et d'analyser dans une perspective intersectionnelle la représentation des diverses formes d'oppression existant dans les séries *Orange is The New Black* (2013-) de Jenji Kohan et *Transparent* (2014-) de Jill Soloway. Les séries télévisées contemporaines possèdent le langage nécessaire pour soulever des enjeux éminents liés à la représentation des identités et elles peuvent témoigner, dans certains cas, d'un désir de transgresser les normes et de déconstruire l'hégémonie. Nous proposons d'adopter une posture intersectionnelle qui nous permettra une analyse inclusive des différentes identités représentées dans les séries télévisées tout en questionnant les rapports de pouvoir qui y sont dépeints. En prenant en considération la simultanéité des oppressions et des nombreux éléments constitutifs d'une identité (sexe, genre, classe, « race », etc.), l'intersectionnalité permet une analyse approfondie des problématiques abordées dans les séries télévisées. Nous analyserons donc les représentations et les enjeux liés aux personnages issus de minorités et d'identités opprimées afin de voir comment les séries télévisées les représentent et en quoi l'intersectionnalité peut devenir un outil intéressant pour mieux les comprendre.

**Mots clefs** : séries télévisées, intersectionnalité, représentation, *Orange is The New Black*, *Transparent*

## **Abstract**

This thesis proposes to identify and analyze in an intersectional perspective the representation of the various forms of oppression existing in Jenji Kohan's series *Orange is The New Black* (2013-) and Jill Soloway's *Transparent* (2014-). Contemporary television series have the language to raise prominent representational issues and reflect a desire to transgress norms and deconstruct hegemony. We propose to adopt an intersectional posture that will allow us an inclusive analysis of the different identities represented in said television series while questioning the power relations that are portrayed in them. By taking into consideration the simultaneity of oppression and the many elements constituting an identity (sex, gender, class, « race », etc.), intersectionality allows a thorough analysis of the issues addressed in the television series. We will analyze representations and issues related to characters from minorities and oppressed identities, in order to see how such television series represent them and how intersectionality can become an interesting tool to better understand them.

**Keywords :** television series, intersectionality, representation, *Orange is The New Black*, *Transparent*

## Table des matières

RÉSUMÉ .....	II
ABSTRACT .....	III
LISTE DES FIGURES.....	VI
REMERCIEMENTS .....	VII
<b>1 CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE.....</b>	
1.1 INTRODUCTION.....	8
1.2 LE CONTEXTE .....	12
1.2.1 Introduction à l'intersectionnalité.....	14
1.3 ÉTAT DE LA QUESTION .....	17
1.3.1 Problématique et hypothèse .....	25
1.4 CORPUS : DESCRIPTION DES SÉRIES.....	27
<b>2 CHAPITRE 2 : LES SÉRIES TÉLÉVISÉES CONTEMPORAINES .....</b>	
2.1 ÉMERGENCE D'UN NOUVEL ART : LES SÉRIES TÉLÉVISÉES CONTEMPORAINES .....	29
2.2 NETFLIX ET AMAZON : ENJEUX DES NOUVELLES PLATEFORMES .....	32
2.3 QUAND LA TRANSGRESSION BOUSCULE LES LIMITES DES SÉRIES TÉLÉVISÉES.....	36
<b>3 CHAPITRE 3 : CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE : COMMENT UTILISER L'INTERSECTIONNALITÉ DANS LES ÉTUDES MÉDIATIQUES ? .....</b>	
3.1 POSITIONNEMENT .....	41
3.1.1 Identité.....	42
3.1.2 Normativité et matrice hétérosexuelle .....	43
3.1.3 Norme et hégémonie .....	44
3.1.4 L'oppression et le domaine hégémonique du pouvoir .....	47
3.1.5 L'intersectionnalité comme outil d'analyse pour les séries télévisées : Patricia Hill Collins et Sirma Bilge .....	48
<b>4 CHAPITRE 4: ANALYSE DE LA SÉRIE <i>ORANGE IS THE NEW BLACK</i> : LA DIVERSITÉ EMPRISONNÉE.....</b>	
4.1 DESCRIPTION DE LA SÉRIE TÉLÉVISÉE .....	54
4.2 DIVISION RACIALE, LA SYMÉTRIE DE LITCHFIELD.....	59
4.2.1 WAC pack : « <i>Just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand</i> ».....	60
4.2.2 Analyse du personnage de Piper Chapman .....	64
4.2.3 « <i>Oh, don't get all PC on me. It's tribal, not racist</i> » .....	66
4.2.4 Analyse du personnage Tiffany « <i>Pennsatucky</i> » Doggett .....	71
4.2.5 « <i>I only accept Visa, Mastercard or Mountain Dew</i> » .....	72
4.2.6 Analyse du personnage Poussey Washington .....	76
4.2.7 « <i>They didn't even say her name</i> » .....	78
4.3 CONCLUSION DU CHAPITRE .....	85
<b>5 CHAPITRE 5 ANALYSE DE LA SÉRIE <i>TRANSPARENT</i> : DE LA TRANSPARENCE À LA VISIBILITÉ .....</b>	
5.1 DESCRIPTION DE LA SÉRIE TÉLÉVISÉE .....	87
5.2 ANALYSE INTERSECTIONNELLE DU PERSONNAGE DE MAURA.....	92
5.2.1 « <i>This is my father, and he's a woman. He has every right to be in this bathroom</i> » .....	97
5.2.2 « <i>Man on the land! Man on the land! Man on the land!</i> » .....	99
5.2.3 « <i>I can't pat her down. She's got a penis</i> » .....	103
5.3 ANALYSE INTERSECTIONNELLE DU PERSONNAGE D'ALI PFEFFERMAN : DANS LES MÉANDRES DE L'IDENTITÉ .....	106
5.3.1 « <i>You've been queer for, like, 30 seconds</i> » .....	109
5.3.2 « <i>It's basically like intersectionality as the holy other</i> ».....	110



5.3.3	« <i>Men on one side, women on the other</i> ».....	113
5.3.4	« <i>Maybe it runs in the family. It's like dyslexia. You're born with it; you can't help it</i> » ...	116
5.4	CONCLUSION DU CHAPITRE .....	119
<b>6</b>	<b>CONCLUSION DU MÉMOIRE .....</b>	<b>121</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>126</b>

## Liste des figures

Figure 1 : photogrammes [28:00 et 28:47] (S1E09) tirés de la série *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-)

Figure 2 : photogramme [58:27] (S3E10) tiré de la série *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-)

Figure 3 : photogramme [55:44] (S4E12) tiré de la série *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-)

Figure 4 : photogramme du bas [58:25] photogramme du haut [58:49] (S4E12) tirés de la série *Orange is The New black* (Jenji Kohan 2013-)

Figure 5 : photogramme [23:43] (S2E09) tiré de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014-)

Figure 6 : photogramme [26:41] (S4E02) tiré de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014-)

Figure 7 : photogrammes (S1, S3, S4) de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014-) et première image à gauche et image du bas à droite tirées de [www.instagram.com/transparentamazon/](http://www.instagram.com/transparentamazon/)

Figure 8 : photogramme [5:05] (S3E09) tiré de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014-)

Figure 9 : photogramme [20:42] (S4E06) tiré de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014- )

## REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Marta Boni, qui m'a montré qu'il était possible d'étudier sérieusement les séries télévisées et d'ainsi amener la passion au travail. Joindre l'utile à l'agréable. Merci d'avoir cru en mon projet qui n'aurait pu aboutir sans tes nombreux conseils ni sans ton enthousiasme. Merci de m'avoir fait découvrir *Transparent* et la merveilleuse famille des Pfefferman, sans quoi ce mémoire ne serait pas le même.

Ma grand-mère Francyne, pour m'avoir épaulée plus que quiconque dans mes études, du début à la fin, sans jamais aucun doute. Merci pour tes nombreuses relectures, mais surtout, merci de m'avoir écoutée et encouragée lorsque l'inquiétude s'emparait de moi. Tu es la raison de tous mes accomplissements. Si tout le monde possédait ta bonté, ce mémoire n'aurait plus de raison d'exister.

Mon grand-père Yvon, qui a emprunté le même chemin que moi il y a plusieurs décennies, celui des grandes études universitaires et du rêve de la Sorbonne. Je peux aujourd'hui plus facilement avancer sur cette voie sachant qu'elle fut auparavant traversée par toi, et sachant qu'elle me mènera vers la sagesse d'un grand renard.

Ma mère, pour son enthousiasme insatiable, qui a regardé *Transparent* et *Orange is The New Black* simplement pour mieux comprendre le mémoire de sa fille... Merci pour tes relectures et tes corrections, mais surtout pour ta présence et tes encouragements.

Mon père, qui m'a toujours enseigné les vertus de l'art et qui m'a fait découvrir le cinéma, dans notre petite maison de campagne, isolée de tout, où l'écran de notre télévision devenait une fenêtre sur le monde. Merci de tes encouragements et pour ces discussions animées. Même à travers ton sarcasme et nos différents, je sentais toujours ta fierté qui m'a grandement aidée à continuer.

Ma conjointe Adèle, pour avoir partagé ma passion des séries télévisées même lorsqu'il aurait été plus sage d'étudier. Merci de m'avoir endurée durant ces deux dernières années, dans les moments les plus difficiles comme dans les plus beaux, et de m'avoir accompagnée sur un autre continent pour que je puisse réaliser un rêve qui sans toi n'aurait pas été pareil. Mais surtout, je te remercie de m'aimer et de continuer de voir en moi ce que je ne vois pas.

Mes amis et amies, merci de votre présence lumineuse qui était indispensable à l'aboutissement de ce projet et pour ces discussions précieuses qui ont fait grandir ce mémoire et qui m'auront fait grandir encore plus.

# 1 Chapitre 1 : Problématique

## 1.1 Introduction

« Les séries télévisées continuent d'être l'un des principaux vecteurs de manifestation publique d'identités minoritaires (cela ne date pas d'aujourd'hui), quitte à être un peu en avance: diffusée à partir de 1965, la série *The FBI* créée par Quinn Martin montrait des agents afro-américains avant que l'agence n'en engage effectivement ».

-Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?*, 2010, p. 165-166.

Depuis les deux dernières décennies, les séries télévisées gagnent en notoriété et permettent de réels questionnements intellectuels, que ce soit sur leur esthétique, leur contenu ou leurs effets sur les spectateurs. Des *Sopranos* (HBO, 1999-2007) à *Twin Peaks* (ABC, 1990-91 et 2017) en passant par *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) jusqu'à *Game of Thrones* (HBO, 2011-), les séries télévisées se sont hissées jusqu'au sommet et ont acquis une légitimité qui leur permet d'avoir aujourd'hui leurs propres festivals (Séries Mania, Canneséries), de recevoir des Grammys, des Emmys et des Golden Globe Awards et même d'être au centre de recherches universitaires. Les séries télévisées ne sont plus de simples objets commerciaux, elles veulent à la fois distraire et donner à réfléchir (Winckler 2002, p. 38). Elles se rapprochent progressivement des autres arts narratifs, tel que l'explique Umberto Eco dans l'article « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » (1994) où il évoque « l'ère de la répétition » qu'il définit par une mutation formelle de l'art adoptant graduellement l'itération et la répétition des *mass media*. Selon Eco, « la sérialité et la répétition ne s'opposent pas à l'innovation » (1994, p. 20) contrairement aux croyances dominantes de l'époque.

Ainsi, dès les années 1990, les séries télévisées commencent à être libérées de leur étiquette péjorative et exploitent de plus en plus leur plein potentiel. Leurs structures temporelles, matérielles et narratives exigent une forme d'engagement et d'attachement chez le spectateur qui retrouve à chaque épisode un univers rassurant qu'il connaît. Certes, le cinéma peut également souscrire à une forme répétitive comme c'est le cas des *sequels* cinématographiques, mais cette répétition n'égalera pas les séries télévisées qui, à défaut de ne pas être projetées sur grand écran, ont la possibilité de s'étendre sur des centaines d'heures. Elles permettent de développer des personnages et des récits riches, tout en soulevant des enjeux qui pourront être exposés et transmis aux spectateurs sur une longue période de temps. La multiplicité de personnages qui est souvent utilisée dans les séries télévisées contemporaines permet également une pluralité de représentations et donc de dépeindre plusieurs catégories d'identités. Bien qu'elles s'associent de prime abord à la fiction, les séries télévisées ont la possibilité de partager une vision du monde qui offre une visibilité et une voix à des individus sous-représentés. Les séries télévisées sont simultanément des lieux intimes et de rencontres où les représentations se déploient et où les idéologies se diffusent. Capables de nous faire partager des sensibilités, elles détiennent le pouvoir de s'infiltrer dans le quotidien et d'y laisser des images, des histoires, des personnages, mais aussi et surtout, des émotions et des réflexions.

De nos jours, les séries télévisées qui visent à se positionner sur un marché désormais saturé de titres (*peak television*) utilisent des stratégies de diversification variées, passant par la transgression des frontières du représentable à la confection de récits complexes et de personnages réalistes. Grâce à ces stratégies, la visibilité des identités marginalisées est possiblement sans précédent dans le paysage audiovisuel américain. On

retrouve des séries où les protagonistes sont de jeunes femmes dont on explore la sexualité à partir de perspectives innovantes comme dans *Girls* (HBO, 2012-2017) et *Broad City* (Comedy Central, 2014-), des minorités visibles comme dans *Dear White People* (Netflix, 2017-) et *Master of None* (Netflix, 2015-), des personnages LGBTQ comme dans *Sense 8* (Netflix, 2015-2018) et *The 100* (The CW, 2014-), ou encore des individus avec un TSA (trouble du spectre de l'autisme) dans *Atypical* (Netflix, 2017-). Cependant, bien que la présence de personnages atypiques prolifère depuis ces dernières années, il n'en demeure pas moins que les personnages blancs et hétérosexuels dominent encore les écrans. Selon une étude effectuée par l'association GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation)<sup>1</sup> portant sur la place des LGBTQ dans les séries télévisées de 2016-2017, seulement 4,8% des personnages des séries *broadcast* font partie de la communauté LGBTQ contre 95,4% de personnages hétérosexuels. Sur ces pourcentages, 71% des LGBTQ représentés sont blancs. Comme on peut le constater, la présence de personnages atypiques reste rarissime et peut encore susciter des controverses. De plus, la représentation ou l'exposition d'une réalité ne sont pas nécessairement synonymes de véracité, de respect et de proximité à une sensibilité; les séries télévisées représentant des catégories minoritaires d'individus n'exposent pas obligatoirement leur réalité. C'est un terrain précaire où il faut être prudent afin d'éviter le danger du stéréotype, de l'appropriation culturelle et de l'euphémisation des expériences des « autres ».

Ces enjeux soulèvent donc de nombreux questionnements sur la représentation, notamment lorsqu'il s'agit de représenter la différence. Comme le remarque Stuart Hall,

---

<sup>1</sup> Étude annuelle effectuée par GLAAD (<https://www.glaad.org/whereweareontv17>)

lorsqu'on parle de représentations, on parle nécessairement de leur relation à l'interprétation et aux risques liés au sens qu'elles diffusent :

Meaning 'floats'. It cannot be finally fixed. However, attempting to 'fix' it is the work of a representational practice, which intervenes in the many potential meanings of an image in an attempt to privilege one (1997, p. 228).

Les représentations sont une forme de pouvoir : les images sont chargées d'un sens qu'elles contribuent à fixer. De ce fait, les représentations hégémoniques conçoivent un sens commun qu'elles perpétuent :

Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way-within a certain « regime of representation » (Ibid. p. 259).

Le régime de la représentation de Hall peut ainsi être associé aux représentations normatives diffusées dans les médias et, dans notre cas, les séries télévisées. C'est un pouvoir qui se répand grâce aux images; le pouvoir de représenter toujours le même type d'individus (l'hétéronormativité blanche), le pouvoir de représenter les différences de manière homogène et dégradante (par des stéréotypes) et le pouvoir de ne pas représenter un groupe d'individus et donc de le rendre invisible. Ce dernier étant la *symbolic annihilation* (Gerbner 1976) :

[...] the way cultural production and media representations ignore, exclude, marginalize, or trivialize a particular group » (Merskin, cité par Chavez p. 335). This lack of visibility reinforces the dominant culture and contributes to heterosexism within television (Chavez 2015, p. 9).

C'est pourquoi les séries télévisées deviennent des objets intéressants pour l'analyse de la représentation; grâce à leur format et notamment à leur durée sur plusieurs épisodes et saisons, elles développent des représentations plus complexes qui accompagnent les spectateurs sur une longue période. Les séries télévisées peuvent ainsi reproduire le régime

de la représentation mentionné par Hall, mais elles peuvent aussi contribuer à proposer des contre-hégémonies, en introduisant des représentations qui s'opposent aux représentations dominantes. Ces possibilités sont exploitées dans les deux séries télévisées analysées dans ce mémoire, *Orange is the New Black* et *Transparent*, des séries qui tentent effectivement de représenter plus adéquatement la différence et les formes d'oppression. Elles sont même à penser comme des discours reflétant le contexte américain contemporain traversé par un ensemble de contradictions majeures.

## 1.2 Le contexte

*Orange is The New Black* raconte l'incarcération de Piper Chapman dans une prison à sécurité minimale pour femmes et est diffusée pour la première fois sur Netflix en 2013, tandis que *Transparent* suit la transition de Maura Pfefferman, un père de famille qui fait son *coming-out* trans, et est diffusée sur Amazon Prime Video depuis 2014. Les deux séries sont diffusées sur des plateformes de vidéo à la demande : elles préconisent donc un type de consommation s'émancipant de celui des chaînes traditionnelles (diffusion hebdomadaire, publicité, etc.). Les spectateurs peuvent choisir de consommer ces séries à partir d'un catalogue et ont la liberté de leur rythme de visionnement. Ceci encourage fortement le *binge-watching* des spectateurs, favorisant l'immersion dans le récit et l'attachement émotionnel aux personnages. Ces séries sont donc dans une relation de proximité avec les spectateurs puisqu'elles sont consommées généralement dans un laps de temps relativement proche de leur diffusion.



Il semble alors essentiel d'observer le contexte d'une série pour la compréhension de celle-ci, mais également pour saisir la relation qu'elle entretient avec la réalité. D'après

Pierre Barrette :

[Une] œuvre peut être envisagée dans le rapport qu'elle entretient avec ses trois « contextes » immédiats: le monde « réel » (contextes social, politique, économique, etc.), le monde de la production (contexte institutionnel) et le monde du spectateur (contexte de réception). (2017, p. 246)

Selon cette optique, il nous semble important de soulever quelques aspects du contexte de nos deux séries, d'autant plus qu'elles s'inscrivent dans un contexte socio-politique mouvementé. En effet, les séries télévisées choisies sont toutes deux produites aux États-Unis dans une période de changements drastiques. Lors de la diffusion des premières saisons, le président Barack Obama est au pouvoir et témoigne clairement de sa position idéologique face aux minorités. Il traite ouvertement des enjeux liés au racisme, à l'homophobie et même à la transphobie et sera en partie responsable de la légalisation du mariage gay dans tous les états des États-Unis en 2015. Les deux séries, dont les récits suivent de près l'actualité, émergent donc dans un contexte d'évolutions sociales où la tolérance se transforme peu à peu en acceptation. Toutefois, en 2017, à la surprise générale, Donald Trump gagne les élections présidentielles malgré ses idéologies régressives, sa visée isolationniste et ses propos racistes et sexistes. Précisons qu'il affrontait Hillary Clinton qui aurait été la première femme présidente des États-Unis et qui avait des propositions électorales bien divergentes de son adversaire.

Les deux séries télévisées sont donc confrontées pendant leur production et leur diffusion à un revirement de situation politique qui altère l'évolution progressiste entamée par Obama. Les États-Unis entrent dans une condition d'instabilité où le peuple se fragmente graduellement selon des doctrines antagoniques, la confusion règne et la haine

envers les différences continue de faire des victimes. Encore aujourd'hui, les nationalités étrangères sont perçues comme des menaces, les transgenres se battent pour leurs droits, la culture du viol est omniprésente et des Africains-Américains se font tuer sans raison par des policiers.

Produits commerciaux, les séries télévisées doivent trouver un équilibre entre la visibilité et la critique pour atteindre leur public dans un contexte marqué par une saturation du marché et par l'émergence de niches. De ce fait, il peut devenir stratégique de montrer la diversité des sociétés contemporaines et les injustices subies par des individus rarement montrés à l'écran.

### **1.2.1 Introduction à l'intersectionnalité**

« There is no thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives ».

-Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984, p. 138.

Les séries télévisées sont des objets complexes; elles développent de nombreux arcs narratifs et emploient de plus en plus de personnages atypiques. Grâce au format sériel, les personnages secondaires peuvent être explorés plus en profondeur qu'au cinéma et devenir tout aussi importants que le protagoniste pour le spectateur. En ce sens, les séries télévisées peuvent proposer des représentations multiples rejoignant tout genre de spectateur qui s'identifie au personnage qu'il affectionne le plus ou avec celui qui lui ressemble. De ce fait, les intrigues des séries s'articulent autour de problèmes variés qui se rattachent aux expériences des différents personnages. Ce changement engendre une multiplication de

points de vue qui étaient autrefois principalement rattachés au protagoniste d'une série. Cela permet d'aborder des discours hétérogènes sur des enjeux composites. L'intersectionnalité peut donc devenir un outil efficace pour analyser, à partir d'un entrelacement d'éléments pertinents, les productions sérielles télévisuelles qui tentent de représenter maintes identités variées. Selon le dictionnaire d'Oxford, « intersectionality » désigne « The interconnected nature of social categorizations such as race, class, and gender as they apply to a given individual or group, regarded as creating overlapping and interdependent systems of discrimination or disadvantage ».<sup>2</sup> L'intersectionnalité reflète donc une expérience qui n'est aucunement nouvelle; elle se rattache aux inégalités de toutes sortes qui perdurent depuis des siècles.

Bien avant la formulation du terme, en 1892, Anna J. Cooper, une Africaine-Américaine, raconte une expérience discriminatoire qui soulève que l'oppression ne découle pas d'une seule catégorie identitaire : « When further along [...] our train stops at a dilapidated station. I see two dingy little rooms with "FOR LADIES" swinging over one and "FOR COLORED PEOPLE" over the other. I wonder under which head I come (Cooper, 1892: 96) » (Cooper citée par Harper 2012, p. 2). Ce paradoxe exprimé par Cooper s'est révélé particulièrement important lors des années 1960-1970 où les Africaines-Américaines ne trouvaient pas leur place dans les mouvements existants. En effet, les mouvements féministes étaient généralement trop ethnocentriques tandis que les mouvements antiracistes ne percevaient pas l'importance du sexisme pour l'avancement de leur cause. Le mouvement *Black Feminism* est ainsi apparu comme une réponse à leur

---

<sup>2</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/intersectionality>

problème et a fait émerger par le fait même la possibilité de mouvements inclusifs, mais également celle de penser les discriminations en termes d'intersections.

Ce n'est qu'en 1989 que le terme « intersectionality » fut créé par la juriste Kimberlé Crenshaw pour répondre à une lacune importante du système juridique qui omettait la possible imbrication de plusieurs formes d'oppressions simultanées. En questionnant l'origine des discriminations et le lien possible qu'elles pourraient entretenir, l'intersectionnalité questionne le fondement de l'hégémonie et permet une approche systémique de l'oppression. Par conséquent, l'homophobie, le racisme, le sexisme et toutes les autres formes de discrimination envers les individus non conformes à l'hétéronormativité blanche seraient reliés et profiteraient à la majorité.

Adopter une perspective intersectionnelle consiste donc à analyser une situation ou un individu à partir de ses multiples étiquettes interconnectées et parfois contradictoires, offrant ainsi une perception inédite du monde des discriminations. Cela permet une déconstruction de la vision simpliste de l'identité, de l'hégémonie de la société et du continuum existant dans les rapports de pouvoirs. Selon Patricia H. Collins et Sirma Bilge:

Rather than seeing people as a homogeneous, undifferentiated mass, intersectionality provides a framework for explaining how social divisions of race, gender, age, and citizenship status, among others, positions people differently in the world, especially in relation to global social inequality (2016, p. 15).

Une analyse intersectionnelle des séries télévisées pourra engendrer ainsi une nouvelle lecture des récits qui ne pourrait être autrement soulevée. Appliquée à l'étude de l'évolution sérielle des personnages et à la construction formelle des séquences, la posture intersectionnelle devient un instrument d'analyse nouveau pour le domaine du cinéma et des séries télévisées qui mérite d'être utilisé pour mieux comprendre les multiples

mécanismes à l'œuvre dans la représentation des oppressions. Nous nous attarderons plus en détail sur les enjeux de l'intersectionnalité pour l'étude des médias audiovisuels dans le chapitre 3.

Par ailleurs, nous avons choisi des séries télévisées américaines puisque le contexte étasunien est intrinsèquement lié à l'apparition de l'intersectionnalité, notamment pour des raisons historiques et politiques. Dans un texte soulignant les différences entre les États-Unis et le Royaume-Uni quant aux représentations de la femme et à l'utilisation de l'intersectionnalité, Elizabeth Evans évoque la raison de la popularité de l'intersectionnalité dans le cadre américain :

In the USA, studies have focused equally on women and minorities, whereas in the UK the principal focus has been women. This difference can partly be explained by the historical legacy of slavery and ongoing importance of race as a political cleavage in US society (Tate, 2003); moreover, it was black feminist scholars in the USA who developed and institutionalised intersectionality as a means by which to analyse the interactive effects of inequalities based on group characteristics (Crenshaw, 1989), which has meant that intersectionality has played a much more central role in feminist debate in the USA relative to the UK (Evans, 2015) (Evans 2016, p. 570).

L'intersectionnalité favorise alors la compréhension des individus marginalisés dans le contexte étasunien, mais peut être également appliquée à l'étude des fictions qui tentent de représenter l'état actuel de leur pays.

### **1.3 État de la question**

La question de la représentation dans les séries télévisées a été abordée par plusieurs chercheurs, notamment Éric Macé (2001), Martin Winckler (2002), Olivier Esteves et Sébastien Lefait (2014) ainsi que Brey Iris (2016). Les séries télévisées, étant de plus en plus populaires, jouent un rôle considérable dans la perception des autres et de soi-même

dans la construction de l'identité au sein de la société. Analyser les diverses représentations dépeintes dans les séries télévisées offre la possibilité de les questionner et de les remettre en question. Néanmoins, rares sont les études incluant plusieurs formes de représentations à la fois, elles se structurent habituellement autour d'un élément identitaire précis (sexe, genre, âge, etc.) ou d'un groupe en particulier et analysent les enjeux qui leur sont propres. Il est néanmoins possible de trouver quelques études télévisuelles qui utilisent l'intersectionnalité comme un complément à leurs analyses.

La thèse d'Hélène Breda intitulée « Le « Tissage narratif » et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines » (2015), contient des éléments importants pour la compréhension de notre corpus. Breda s'intéresse à ce qu'elle appelle « tissage narratif » dans les séries télévisées américaines afin de mettre en lumière des enjeux socioculturels. Sa démarche s'ancrant dans les études de genre, les *Cultural Studies* et les études télévisuelles, elle « révèle [...] dans quelle mesure des normes sociales telles que la domination masculine et l'hégémonie blanche peuvent être perpétuées ou, à l'inverse, remises en question dans les séries choisies » (p. 7). Sa perception des relations entre les personnages des séries est significative pour exposer la réalité des dynamiques de pouvoir au sein de la société contemporaine. Breda arrive à la conclusion que les séries télévisées utilisant le tissage narratif sont considérées comme des *quality series* et qu'elles permettent de « traduire des structures sociales existant dans le monde réel » (p. 195). Le concept de tissage narratif exprime clairement l'entrelacement élaboré par les scénaristes entre les divers personnages et récits de notre corpus.

Dans l'article « Trame sociale ou « patchwork communautaire »? Étude socio-narratologique des groupes ethniques dans la série *Orange is the New Black* » (2015),

Breda applique le concept de tissage narratif à une analyse des groupes ethniques de la série *Orange is The New Black* avec la perspective socio-narratologique :

Toute société est dotée de structures, qui peuvent attester d'une complémentarité entre groupes sociaux, mais également de rapports de domination et d'oppression. Dans la perspective socio-narratologique qui est la nôtre, nous avancerons que les agencements narratifs tissés des séries contemporaines permettent de traduire et d'interroger ces différents types de rapports (s.p.).

Breda affirme ainsi qu'il est possible d'utiliser les séries télévisées contemporaines pour interroger des types de rapports d'oppression réels. En effet, elle explique que les groupes ethniques ne se mélangent pas durant la première saison et qu'ils forment ce qu'elle appelle un « patchwork » tandis que dans la deuxième saison les personnages se « nouent » d'amitié/d'amour pour former un « tissu ». La chercheuse en vient à la conclusion que : « Si la population carcérale de la série peut être prise comme une allégorie de la société américaine, cette image du patchwork traduit clairement l'idée d'une segmentation persistante des groupes ethniques au sein de ce pays » (s.p.). Son article démontre donc qu'il est possible de faire une analyse socio-narratologique afin de soulever certains éléments entre la série et la société américaine.

Le mémoire de Michael Chavez, « Representing Us All? Race, Gender, and Sexuality in Orange Is the New Black » (2015), est un autre exemple d'analyse de la série *Orange is The New Black*. Il semble d'ailleurs être l'un des rares ouvrages universitaires s'intéressant à la question de l'intersectionnalité dans une série télévisée. En effet, l'auteur y analyse la représentation de quatre personnages d'*Orange is The New Black* en lien avec des catégories spécifiques : la « race », le genre, la sexualité et l'identité intersectionnelle. Cette recherche est tributaire d'un intérêt grandissant pour l'intersectionnalité, qui est cependant, utilisée principalement comme catégorie d'analyse plutôt que comme outil. En

effet, Chavez n'intègre pas la perspective intersectionnelle à travers tout son mémoire, il lui accorde une section où il analyse comment l'intersectionnalité s'applique ou non à ses personnages. Cette distinction bien que subtile est importante puisqu'elle est au cœur de notre recherche qui vise précisément à inclure l'intersectionnalité dans l'analyse de toutes les catégories identitaires (race, genre, sexualité, etc.).

Dans un autre mémoire, Taylor W. McDonald (2015) s'intéresse à la manière dont la série *Orange is The New Black* expose et réfute certaines idéologies dominantes sur les genres, la sexualité et sur les individus « blancs » et « noirs ». McDonald montre que les idéologies hégémoniques sont construites et réitérées par les institutions blanches, ce qui reflète la situation des détenues de la prison :

Whiteness is the hegemonic ideology within the United States, influencing economic structures that produce cultural institutions. Whiteness includes expectations, beliefs and norms that are reiterated through White institutions (hooks, 1992). These constructs regulate and reinforce White expectations that members of society should be productive and contribute to their communities (p. 50).

À partir de cet énoncé, l'auteur illustre la ségrégation par groupe racial qui s'opère dans la prison et soutient que la série reflète une grande part de la réalité étasunienne. En effet, selon l'auteur, la série reconstruit la structure hégémonique de la société américaine afin d'exposer les privilèges des Américains blancs. À partir de plusieurs épisodes de la première saison d'*Orange is The New Black*, McDonald démontre que les détenues blanches reçoivent davantage de privilèges que les détenues noires. Par ailleurs, l'auteur pousse la réflexion plus loin en affirmant que nonobstant la « race » d'un individu, il sera toujours contrôlé par quelqu'un. En ce sens, autant dans la série que dans la réalité, les individus blancs, bien que privilégiés, restent prisonniers d'un système d'oppression. McDonald écrit :



The individuals who manipulate the institutions of Whiteness not only control subaltern groups but also White group members, dictating their individual levels of privilege and social power. [...] White members of the civil society, no matter their stature, are not free from the possibility of oppression (p. 62).

Dans cette optique, aucun personnage de la série ne serait à l'abri des formes de discriminations et de dominations infligées par le système de la prison (directeur, gardiens, consultants, règlements, etc.) mais surtout par la société. Le mémoire de McDonald éclaire donc une pléthore d'enjeux qui n'avaient pas été abordés dans la thèse précédente et qui nous sera utile pour l'analyse de la représentation des privilèges. Toutefois, l'auteur omet volontairement les autres catégories d'identités retrouvées dans la série (Hispanique, Asiatique, etc.) et analyse l'intersectionnalité brièvement en décrivant trois situations dans lesquelles elle entre en jeu. Le fait de séparer encore une fois l'intersectionnalité des analyses ethniques, de genres et de sexualités souligne la ductilité de cet outil, mais également la difficulté existante de l'amalgamer à toutes identités rencontrées.

Le livre *La question raciale dans les séries américaines* (2014) d'Olivier Esteves et Sébastien Lefait explore les représentations raciales à travers plusieurs séries américaines dont *Orange is The New Black*. Les auteurs posent le problème du stéréotype racial « qui représente une manière de voir l'autre à la fois biaisée et imposée à notre regard » (p. 208). Ils questionnent l'articulation des messages émis par les séries télévisées qu'ils conçoivent comme étant des objets propices à l'élaboration d'un point de vue original sur le réel et les représentations.

Leur méthodologie est des plus intéressantes pour notre analyse intersectionnelle. En effet, les auteurs partent du principe que les séries télévisées contemporaines « mettent en place une grille de lecture de la question raciale, lisible et décelable à l'échelle d'une

séquence courte, destinée à perdurer toute une saison, voire plusieurs » (p. 13). En ce sens, les auteurs analysent chaque scène comme étant un « document subjectif de socio-histoire, où l'analyse des dialogues est centrale, [...] en portant une attention particulière aux dispositifs esthétiques mobilisés pour mettre en scène l'altérité » (p. 13). Lors de leur analyse d'*Orange is The New Black*, Esteves et Lefait démontrent, grâce à plusieurs séquences, que la série fait office d'un microcosme du système politique américain. Cela permet à la série de dénoncer des inégalités et des injustices intimement liées à la réalité étasunienne. Le livre d'Esteves et Lefait reflète judicieusement les possibilités d'une analyse de la représentation de la « race » au sein des séries télévisées contemporaines et offre une perspective analytique intéressante en traitant les scènes à la fois comme un texte et comme un document filmique et esthétique.

Les recherches traitant de la série *Transparent* sont encore plus rares. Cela peut s'expliquer en partie puisque la série ne détient pas la même popularité qu'*Orange is The New Black* et qu'elle est moins accessible en termes de narration. Malgré cela, quelques articles universitaires se penchent sur *Transparent* en étudiant des questions ou des thématiques spécifiques. La transsexualité est souvent abordée, comme c'est le cas dans l'article « Transgender Dispossession in *Transparent*: Coming Out as a Euphemism for Honesty » (Steven Funk et Jaydi Funk 2016) qui analyse des problématiques tels le *coming-out* trans et le *cisgender-gaze* à la télévision. Les auteurs expliquent :

Moreover, the “coming out” rhetoric implies that only non-cisgender and/or non-heterosexual individuals must perform the act of “coming out.” Dispossession of the trans\* figure, coupled with the assumption that “coming out” is requisite for the trans\* individual to live authentically, underscores what Butler and Athanasiou (2013) call the “conceit” of self-transparency, whereby those whose lives and bodies appear transparent gain greater autonomy and power in society (p. 882).

Le *coming-out* trans sous-entend donc une transparence de l'individu et de son corps, qui fait référence au titre de la série. En effet, sans le *coming-out*, la personne transgenre ne peut « prouver » son genre : « [...] trans\* people can “prove” their gender honesty to cis people by “coming out.” » (p. 883). Tout au long, les auteurs insistent sur la différenciation entre le point de vue d'une personne transgenre et une personne cisgenre. Ils expliquent que le regard dominant dans les médias est celui des personnes cisgenres et que cela peut avoir des effets néfastes :

As Battles and Hilton-Morrows (2015) explain, LGBTQIA representation in television is not only important for showing LGBTQIA people that they exist and that they matter, but also for exposing cisgender non-LGBTQIA people to LGBTQIA issues and often shaping their views of them. Battles and Hilton- Morrows (2015) explain that the cisgender gaze, the dominant perspective through which media narratives are told, is “powerful and disciplining” and often treats the transgender body as a “spectacle” (240). (p. 890).

Cet article expose donc l'importance des représentations à la télévision tout en faisant des liens avec des théories provenant des *Gender Studies* pour la compréhension de la transsexualité.

Dans son article « Trans\* - Gender Transitivity and New Configurations of Body, History, Memory and Kinship » (2016), Jack Halberstam soulève l'existence d'une nouvelle politique trans influencée par plusieurs facteurs contemporains et caractérisée par certains éléments distincts. Le premier constat dont fait état Halberstam est que les transgenres d'aujourd'hui peuvent être reconnus dès l'âge de quatre ans alors qu'autrefois la transsexualité était une « condition » de l'âge adulte. Ainsi, la découverte anticipée de la transsexualité change drastiquement l'enfance des trans, ce qui nous amène au deuxième constat d'Halberstam.

En s'appuyant sur le travail du sociologue Tey Meadow, Halberstam remarque que ce facteur lié à l'âge de la découverte de la transsexualité amène une scission entre l'histoire des trans et le présent : « While that is a cause for some amount of celebration, it also, Meadow hints, puts them at odds with the history that produced the conditions for their smooth (er) passage from trans childhood to adulthood » (p. 367). Ainsi, pour certains, la transsexualité aura été synonyme d'un long passage dans le mauvais corps tandis que pour d'autres ce n'était qu'une étape à franchir. L'auteur analyse par la suite les changements dans la représentation des trans sous un angle queer et détermine que « If we situate queerness as a contrary temporal logic, then we begin to see how and where and why certain bodies are perceived as threatening, destabilizing and aberrant » (p. 369). Ceci amène à repenser le concept de corps et d'identité qui doivent être constamment mis en relation avec un contexte et avec l'hégémonie. Halberstam rajoute à ce sujet que l'identité est une fiction qu'on utilise pour faire des connexions : « between bodies, lives, scattered experiences, sexual practices and social contexts that relentlessly pull apart and away from each other » (p. 370). Il fait par la suite l'analyse de trois œuvres représentant des trans, dont la série *Transparent*.

*Transparent* proposerait une représentation atypique des trans, qu'il explique grâce à trois concepts : le premier étant les « Familial relations », qui se rattache au fait que le personnage de Maura est accepté par sa famille alors que quelques années auparavant elle aurait été rejetée. Le deuxième est le « No More Normal », qui s'explique par la non-conformité de tous les autres personnages. En effet, aucun d'entre eux n'entre dans le cadre de la normativité ou dans le régime de la représentation. Le troisième, qu'il intitule « New arrangements of desire », fait référence aux nouvelles formes de désirs et de sexualité que

le personnage de Maura découvre. En comparant les trans d'autrefois aux trans d'aujourd'hui, Halberstam met en lumière les possibilités représentationnelles des séries télévisées pour la conceptualisation de personnages trans plus réalistes.

### **1.3.1 Problématique et hypothèse**

Cependant, ces études possèdent un problème commun : leurs analyses de la représentation, quelle qu'elle soit, perçoivent l'intersectionnalité comme une catégorie identitaire qui concerne donc certains des personnages représentés, plutôt qu'une posture analytique. Elles ne peuvent ainsi saisir la narration sérielle et la présence de questions identitaires dans toute leur complexité, ce qui crée des lacunes pour la compréhension de l'expérience discriminatoire vécue par les personnages. En utilisant l'intersectionnalité comme perspective d'analyse, il est possible de questionner l'ensemble des identités opprimées représentées à l'écran et d'ainsi réfléchir aux enjeux communs qui en ressortent. La perspective intersectionnelle offre la possibilité d'inclure dans une analyse de la représentation plusieurs formes de discrimination et d'oppression.

L'objectif de ce mémoire est donc de démontrer comment une perspective intersectionnelle permet une analyse plus avancée de la représentation des identités opprimées au petit écran, tenant compte à la fois des contenus (personnages, actions, lieux) et de la forme, c'est-à-dire de la manière dont la série agence les éléments de sa structure afin de nous faire ressentir des émotions capables de stimuler notre point de vue sur des questions identitaires complexes.

Notre problématique se résume ainsi : qu'est-ce qu'une perspective intersectionnelle permet de soulever dans une analyse de la représentation opérée par des

séries télévisées? Pour être en mesure de répondre à cette question, nous analyserons deux séries : *Orange is The New Black* et *Transparent*. Ces objets d'études ont été choisis puisqu'ils possèdent des qualités esthétiques et narratives associées aux séries contemporaines et qu'ils transgressent certaines normes de manière distincte. La série *Orange is The New Black* questionne de nombreuses problématiques liées au racisme, à la classe sociale et aux abus de pouvoir, notamment en milieu carcéral. Elle expose une pluralité de personnages provenant de milieux divergents qui doivent apprendre à cohabiter malgré leurs différences. Quant à *Transparent*, elle complète certaines lacunes d'*Orange is The New Black* en abordant des sujets de manière intimiste et réaliste tels que la transsexualité, la religion et la polygamie.

Nous questionnerons donc les diverses oppressions (sexisme, racisme, homophobie, etc.) représentées à l'écran avec des outils théoriques provenant des études intersectionnelles (Bilge (2009), Collins (2016), hooks (1981), Hall (1997)). Notre hypothèse est que la perspective intersectionnelle permet de saisir les expériences discriminatoires véhiculées par les séries télévisées et d'arriver à une compréhension inédite de celles-ci. Nous verrons notamment comment se déploient les quatre domaines du pouvoir (Collins 2016); le domaine structurel (les lois, les institutions sociales), le domaine disciplinaire (organisations, bureaucratie), le domaine hégémonique (justification de l'oppression grâce à un « sens commun ») et le domaine interpersonnel (quotidien, relation aux autres), à travers les expériences des personnages et comment celles-ci développent une critique de la société américaine. Nous serons également en mesure de vérifier si nos objets d'études s'émancipent ou non du régime de la représentation tel que défini par Hall. De plus, nous croyons que la perspective intersectionnelle peut rendre

visibles des procédés cinématographiques et télévisuels (montage, narration, élaboration des personnages, etc.) destinés à la création d'un effet de compréhension de l'oppression chez le spectateur.

#### **1.4 Corpus : description des séries**

Les deux séries télévisées de ce mémoire ont été choisies pour leurs représentations diversifiées des identités et de l'oppression. En effet, *Orange is The New Black* (2013-) série Netflix créée par Jenji Kohan et *Transparent* (2014-) série Amazon créée et réalisée par Jill Soloway, proposent une rencontre avec des personnages vivant des inégalités, des violences et des injustices rarement représentés dans les médias. *Orange is The New Black* raconte les péripéties de Piper Chapman, une jeune femme américaine, lors de son incarcération dans une prison de femmes à sécurité minimale. En suivant Piper au sein de la prison, la série ouvre une fenêtre sur la réalité carcérale, mais surtout sur la réalité des détenues que l'on découvre au fil des saisons. Entre le drame et l'humour, *Orange is The New Black* représente une pléthore de détenues diversifiées subissant de l'oppression et de la domination autant dans la prison qu'à l'extérieur de celle-ci (flash-back).

Tout comme *Orange is The New Black*, *Transparent* est une série présentant de nombreuses thématiques liées à l'intersectionnalité. Le récit s'articule autour du personnage de Maura/Mort Pfefferman, un père de famille divorcé de soixante-dix ans qui fait son *coming-out* en tant que femme trans. Cet événement déclenche une vague de questionnements identitaires chez ses trois enfants : le fils, Josh, est incapable d'avoir une relation amoureuse à long terme et multiplie les conquêtes, la plus jeune fille, Ali, questionne son orientation sexuelle et son genre tandis que Sarah, l'aînée, découvre sa

bisexualité tout en se questionnant sur sa religion. Son ex-femme, Shelly, se retrouve également confrontée à des problèmes liés à son identité; victime de viol lors de son enfance, elle jongle avec sa solitude et ses troubles d'anxiété. Dans une atmosphère plus intimiste qu'*Orange is The New Black*, *Transparent* développe, grâce aux Pfefferman, des questionnements profonds sur des sujets tels l'identité, la famille, l'acceptation et l'amour. Les deux séries témoignent donc d'un désir de la part des scénaristes de créer des œuvres s'adressant à des communautés diversifiées et de rapprocher des enjeux fictionnels à des enjeux réels.



## 2 Chapitre 2 : Les séries télévisées contemporaines

« American television of the past twenty years will be remembered as an era of narrative experimentation and innovation, challenging the norms of what the medium can do ».

-Jason Mittell, *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, 2006, p. 29.

Depuis les années 1990, les séries télévisées contemporaines s'émancipent de la télévision et du cinéma en développant une nouvelle complexité narrative. Ce chapitre démontrera qu'elles possèdent le potentiel de véhiculer des idéologies politiques et sociales et qu'elles détiennent des qualités pour la représentativité de l'oppression. Nous verrons également en quoi le concept de transgression favorise la création de thématiques novatrices et facilite la lecture d'un dialogue série-société au sein de notre mémoire.

### 2.1 Émergence d'un nouvel art : les séries télévisées contemporaines

Plusieurs chercheurs et théoriciens des études télévisuelles (Esquenazi (2009b, 2014), Jost (2011, 2015), Mittell (2006), Lotz (2007, 2009)) s'entendent pour dire que les séries télévisées arrivent à maturité dans les années 1980-1990. La télévision d'autrefois devient peu à peu désuète et les chaînes se réinventent pour leur public qui n'est plus aussi homogène qu'autrefois, comme Hélène Breda le remarque :

L'absence de pression des annonceurs, ainsi que le fait que leurs abonnés soient en majorité de jeunes citadins ayant fait des études supérieures et appartenant aux classes les plus aisées de la société, permet aux chaînes câblées d'expérimenter de nouvelles formes de fiction. Celles-ci se veulent à la fois transgressives dans leurs contenus, qui vont le plus souvent dans le sens d'un progressisme politique, et

stimulantes intellectuellement grâce, notamment, à la complexité de leurs intrigues (2015a, p. 147).

Ces évolutions formelles ont été observées par Jason Mittell qui, dans l'article « Narrative Complexity in Contemporary American Television » (2006), élabore le concept de *narrative complexity* qu'il définit ainsi :

At its most basic level, narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration—not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres (2006, p. 32).

La forme épisodique répétitive qui se clôturait presque toujours à chaque épisode est désormais rejetée en grande partie pour permettre l'élaboration d'intrigues plus développées au fil d'une saison. Des narrations plus complexes peuvent voir le jour grâce à des changements formels et technologiques : la *narrative complexity* ne pouvait développer son plein potentiel à la télévision traditionnelle. En effet, la restriction des plages horaires, la censure et le peu de liberté accordée sur les chaînes gratuites restreignent grandement les potentialités formelles et narratives des séries.

Selon Jean-Pierre Esquenazi, ce serait principalement grâce à HBO que les séries télévisées ont pu croître autant : « Même si l'on manque encore de recul, il semble bien cependant que l'année 1995 et la politique agressive de la firme câblée HBO représentent un autre tournant pour l'histoire des séries télévisées » (2014, p. 58). En 1995, HBO s'est effectivement lancée dans la production de séries télévisées haut de gamme visant à combler les besoins des abonnés de la chaîne. HBO se vante ainsi d'accorder une grande liberté à ses scénaristes qui peuvent explorer plus profondément des thématiques sombres et avant-gardistes, ce qui donna naissance à des œuvres originales telles les séries *Oz* (HBO, 1997-

2003) et *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005). C'est en partie grâce au slogan de la chaîne : « It's not Tv, it's HBO » que la première distinction entre télévision et série télévisée émergea.

D'autres chaînes câblées ont également développé la *narrative complexity* en osant transgresser les limites formelles installées depuis des décennies à la télévision. On remarque alors une pluralité d'intrigues qui s'articulent autour d'un arc narratif constant qui se développe au fil d'une saison. Cette pluralité d'intrigues, pour pouvoir se déployer, nécessite un nombre considérable de personnages. Par conséquent, afin de ne pas se retrouver avec des personnages semblables, la diversification de ceux-ci devient nécessaire. La forme commence dès lors à transformer les représentations à l'écran pour captiver les spectateurs qui doivent se retrouver dans cette pléthore de personnages. Esquenazi désigne clairement la corrélation indéniable entre la complexité narrative et la création de personnages plus développés et donc plus véridiques :

Toute obligation s'imposant à une production artistique donne lieu à un très grand nombre d'inventions : les formes de narration inventées par les séries télévisées n'échappent pas à cette règle. Toutes ont conduit à « densifier » (ou à essayer de densifier) l'univers fictionnel de la série, à le rendre plus consistant et ainsi plus crédible. Notre hypothèse est que c'est justement cette densification qui accroît le « pouvoir » des séries télévisées sur les téléspectateurs [...] la richesse des univers fictionnels sériels a pour effet de tisser des liens plus forts entre séries et téléspectateurs. Ceux-ci s'immergent dans un univers dont ils connaissent de mieux en mieux les personnages et qu'ils voient s'emplier d'anecdotes, de situations, de liens aussi complexes que ceux de la réalité (2013, p. 7-8).

Force est de constater que les changements formels des séries télévisées contemporaines favorisent la mise en œuvre d'un plus grand « pouvoir sériel », notamment une plus grande immersion des spectateurs en vertu du nombre d'heures d'écoute et donc un plus grand attachement aux personnages.

## 2.2 Netflix et Amazon : enjeux des nouvelles plateformes

*Orange is The New Black* et *Transparent* sont deux séries télévisées produites et distribuées par des plateformes « over-the-top » (Netflix et Amazon). Elles détiennent donc des caractéristiques propres à leur plateforme de production et de diffusion qui méritent d'être étudiées afin de saisir leurs composantes inhérentes. Nous utilisons le terme « over-the-top » pour désigner :

[...] un diffuseur qui utilise l'infrastructure de l'opérateur pour fournir son service. Par exemple, les services de vidéo à la demande tels que Netflix ou Hulu sont des OTT car ils utilisent le réseau internet pour fournir leur service à leurs abonnés<sup>3</sup>.

Les « OTT » peuvent par la suite se subdiviser en trois catégories : le SVOD (vidéo avec abonnement) comme Netflix, le AVOD (Advertising Video On Demand) comme YouTube ou DailyMotion et le TVOD (transaction pour certaines vidéos) comme iTunes. Les plateformes « over the top » permettent des libertés multiples autant dans le contenu que la forme des émissions. Comme elles ne sont plus diffusées à des heures précises et sur des postes de télévision, leurs programmes n'ont plus la contrainte de la censure. Les scénaristes peuvent ainsi se permettre des thématiques plus transgressives puisque les séries seront choisies par le spectateur. Ils peuvent également oser des expérimentations formelles (interaction, durée éclatée) puisqu'il n'y a plus la contrainte d'une diffusion à la télévision.

De ce fait, les pratiques des spectateurs ont rapidement changé pour se diriger vers un mode de consommation s'émancipant de la diffusion programmée qu'obligeait la

---

<sup>3</sup> Définition provenant du site : <https://www.telesatellite.com/lexique/ott/>

télévision avec sa grille des programmes. Deux modes de consommation propres aux séries télévisées émergent :

Le premier, historique, consiste à s'en remettre à la temporalité et à l'agenda fixés par les diffuseurs. Ce mode de visionnage est structuré par le principe du rendez-vous télévisuel. Le second mode s'appuie sur les supports éditoriaux et les dispositifs de délinéarisation et se caractérise par une reprise en main par l'amateur du rythme et des conditions de sa pratique. Il comprend notamment des consommations « ramassées » dans le temps (Combes 2015, p. 98).

C'est en partie ce qui donna l'idée aux créateurs de plateformes comme Netflix et Amazon de créer un catalogue payant possédant des œuvres cinématographiques et télévisuelles qui pourraient être regardées n'importe quand et n'importe où (la télévision, l'ordinateur, le téléphone intelligent, la tablette, etc.). Le spectateur a la liberté du choix, mais également de son rythme de visionnement puisqu'il peut choisir d'écouter une série en quelques jours, quelques semaines, quelques mois voire même quelques années. Dans l'article « Netflix, une révolution? », Laurence Engel témoigne de cette nouvelle forme de consommation :

On a ainsi fait de Netflix le symbole du consommateur nouveau, dont les maîtres mots seraient « quand je veux, c'est-à-dire tout de suite » et « librement ». [...] Netflix veut signer l'acte de décès du « programme linéaire », c'est-à-dire de la chaîne de télévision qui choisit de produire telle offre, et le moment où elle la propose au téléspectateur (Engel 2014, p. 134).

Le monde de la production télévisuelle n'imposerait donc pas totalement les séries, ce serait plutôt les spectateurs qui porteraient leur attention vers celles-ci et qui en redemanderaient. Les spectateurs consomment donc les séries au moment désiré, mais restent tout de même dépendants des plateformes pour la sortie d'une série. Généralement, c'est lors de cette période que les spectateurs consomment le plus d'épisodes, et ce, dans une temporalité relativement rapprochée puisque les plateformes over-the-top ont tendance à diffuser l'intégralité des épisodes d'une saison. C'est le cas d'*Orange is The New Black* et de

*Transparent* qui favorisent grandement la pratique du *binge watching* ou visionnage en rafale que Combes définit comme étant un « [...] « marathon » au cours desquelles les épisodes sont enchaînés durant des heures, les saisons englouties en un week-end et les intégrales dévorées en deux ou trois semaines » (2015, p. 104). Cela intensifie la relation qu'entretient le spectateur avec une série puisqu'il y sera exposé pendant un nombre d'heures important. Par ailleurs, depuis l'apparition du DVD, mais encore plus du streaming, les spectateurs ont tendance à regarder plus d'une fois une série qu'ils apprécient. Combes soutient que :

Le visionnage intensif d'une série permet d'avoir plus clairement à l'esprit les multiples détails narratifs accumulés au fil de ses épisodes. [...] Il éclaire aussi les défauts et les incohérences narratives en partie masqués par un rythme fragmenté et étendu du rendez-vous télévisuel (2015, p. 105).

Ceci étant dit, les réalisateurs et scénaristes doivent conséquemment porter attention à l'esthétique et aux cohérences narratives puisque le spectateur n'est plus passif devant son écran.

Nous pourrions donc affirmer que ces plateformes rejoignent intimement la vision de la télévision du futur que plusieurs s'imaginaient, dont Mark Fischetti qui parlait d'une télévision à consommer sur le mode suivant : « Whatever show you want, whenever you want, on whatever screen you want » (-Mark Fischetti, *The Future of TV*, Dans Lotz 2007, p. 1). Les nouvelles plateformes offrent ainsi de nouvelles libertés aux spectateurs, faisant écho au syndrome ATAWAD observé par André Gaudreault et Philippe Marion dans le livre *La fin du cinéma ? : Un média en crise à l'ère du numérique*. Selon eux : « Le syndrome ATAWAD (« Quand je veux, où je veux, sur tout support ») [...] relève de la convergence des médias, une convergence qui mène à un autre type de convergence, soit la convergence des interfaces » (2013, p. 192). Les films ne sont plus rattachés à la salle

de cinéma, tout comme les séries télévisées peuvent exister en dehors de la télévision (autres supports, projection en salle dans le cadre de festivals, etc.) et d'un visionnage linéaire.

Conséquemment, les nouvelles plateformes préconisent une relation libre entre le spectateur et son objet; les films, tout comme les séries, flottent dans un espace virtuel qui est à la portée des spectateurs. Cette nouvelle forme de consommation solidifie la relation entre le spectateur et la série. D'une part, parce qu'il choisit de consommer celle-ci et donc qu'il s'intéresse aux sujets abordés par la série et d'autre part parce qu'il a la possibilité de joindre cet univers à son quotidien, qui ne dépend plus d'un visionnement hebdomadaire.

Pierre Barrette remarque que :

Les produits de la télévision, peut-être davantage que les produits d'autres médias auxquels on accorde généralement plus de légitimité culturelle [...] font partie de la vie de leur public, ils se maillent à l'existence des individus de façon souvent très intense (2017, p. 247).

Grâce à leur adaptabilité au temps des usagers, Netflix et Amazon permettent aux spectateurs de développer une relation intense durant le visionnement des épisodes. Un spectateur qui visionne plusieurs heures d'une série dans la même journée n'aura pas la même relation avec celle-ci ou aura du moins une expérience télévisuelle différente qu'un spectateur visionnant un seul épisode par semaine. Les scénaristes ont grandement conscience des capacités émotionnelles des séries télévisées et n'hésitent pas à en tirer profit, pour augmenter leur popularité, mais également pour traduire des idéologies à l'écran.

### 2.3 Quand la transgression bouscule les limites des séries télévisées

Quant au niveau des contenus, la transgression est probablement l'un des éléments les plus importants dans cette évolution des séries télévisées contemporaines. En effet, nous remarquons que ces séries télévisées comportent de nombreuses thématiques taboues. Elles questionnent la « normativité », mais surtout, elles transgressent les caractéristiques identitaires des protagonistes pour déconstruire le stéréotype du héros traditionnel et ainsi créer des représentations diversifiées. La transgression peut être un élément de causalité directe de l'avènement des personnages atypiques dans les séries; en effet les créateurs-producteurs ont rapidement compris qu'il fallait oser la différence pour engendrer d'importants profits et contrer la concurrence. De la violence, des anti-héros, de la sexualité explicite, de l'immoralité, mais aussi des personnages homosexuels, transgenres et des protagonistes de diverses ethnies; les séries télévisées des dernières années semblent s'être engagées dans une recherche inlassable de sujets tabous : protagonistes meurtriers *Dexter* (Showtime, 2006-2013), *Hannibal* (NBC, 2013-2015), récit apocalyptique *Walking Dead* (AMC, 2010-) ou d'horreur *American Horror Story* (FX, 2011-), scènes de viols *West World* (HBO, 2016-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-), etc. Bref, les séries télévisées se sont transformées de feuilletons familiaux destinés à plaire au plus grand nombre en récits innovateurs abordant tous les sujets tabous inimaginables.

Longtemps étudiée par le philosophe et écrivain Georges Bataille, la transgression peut être utile pour comprendre la popularité grandissante des séries à caractère transgressif : « L'interdit donne à ce qu'il frappe un sens qu'en elle-même, l'action interdite n'avait pas. L'interdit engage la transgression, sans laquelle l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit. C'est la transgression de l'interdit qui l'envoûte » (Bataille



1961, p. 91). Cet envoûtement existe à travers le regard des spectateurs des séries contemporaines qui redemandent de la violence, de l'immoralité et de la sexualité explicite. En revanche, la transgression n'est pas non plus nécessairement liée au « mal » puisqu'elle est directement rattachée à un interdit qui fut créé selon des normes et des lois dans un contexte donné. C'est la société elle-même qui a créé la transgression en établissant des lois et des limites. Les interdits servent donc à la construction d'une société structurée et fonctionnelle, une société qui obéit à une autorité omniprésente.

Ce phénomène est très présent dans la littérature : les lecteurs aiment se rapprocher d'une limite qu'ils n'oseraient pas franchir, mais que leur protagoniste franchirait. En ce sens, la représentation de l'homosexualité ou de la transsexualité dans les séries pourrait être un bon exemple de transgression. Au Canada et aux États-Unis, l'homosexualité fut très longtemps considérée comme un interdit, de sorte que ceux et celles qui voulaient exprimer leur sexualité étaient perçus comme des criminels, des transgresseurs. Aujourd'hui, l'homosexualité n'est plus une transgression du point de vue légal (décriminalisée au Canada en 1969),<sup>4</sup> mais peut encore déranger certains individus; des spectateurs homophobes peuvent être choqués par la présence de personnages homosexuels à l'écran. Toutefois, il est possible qu'un certain effet d'accoutumance s'opère avec le temps. En effet, les sujets tabous prennent possession des écrans d'abord pour choquer puis pour attirer, mais risquent par le fait même de perdre peu à peu leur caractère transgressif.

---

<sup>4</sup> « En décembre 1967, Pierre Elliott Trudeau, alors ministre de la Justice, présente le projet de loi C-195. Cette loi permettrait la décriminalisation de l'homosexualité et autoriserait l'avortement sous certaines conditions. « Nous n'enverrons pas de police dans les chambres à coucher pour voir ce qui se passe entre adultes majeurs, consentants, en privé », explique-t-il alors aux journalistes ». <http://ici.radio-canada.ca/premiere/premiereplus/politique/p/41119/loi-omnibus-de-1967nbsp-nbsp-letat-na-rien-a-f>

Plus les spectateurs seront exposés à des éléments transgressifs, moins ces éléments le seront. Ils seront implicitement assimilés par le public qui, par habitude, ne percevra plus ce qui le choquait la première fois qu'il y fut exposé.

Les transgressions sont donc sujettes aux changements liés à l'évolution ou à la régression de la société. À ce propos, Barrette, s'appuyant sur Gilles Lipovetsky, explique qu'on assiste « aujourd'hui au déclin de la morale universaliste au profit de la multiplication d'éthiques plus ou moins individualisées [...] [qui] ont remplacé progressivement l'impératif moral tel que les sociétés religieuses l'imposaient » (2017, p. 252). La multiplication d'éthiques permet donc aux séries télévisées de profiter de ce flou entourant la morale et de proposer de nouveaux points de vue à l'écran. Ainsi, lorsqu'une série télévisée expose des formes de transgressions, nous pouvons nous demander si elles ne deviendront pas acceptables à l'écran d'ici quelques années.

Néanmoins, il existe toujours un réel danger pour les scénaristes qui osent franchir les limites de l'inacceptable; la transgression ne garantit pas systématiquement la popularité d'une série. Au contraire, certaines séries peuvent être trop avant-gardistes pour leur époque. Par exemple, les séries Amazon *I LOVE DICK* (2016-2017) de Jill Soloway et *One Mississippi* (2015-2017) de Tig Notaro et Diablo Cody ont toutes deux été annulées très rapidement (moins de deux saisons). Bien que ces produits s'adressaient à des publics cibles, leurs thèmes (femmes et bouleversements identitaires) et leurs formes semblaient trop subversifs pour les atteindre. *I LOVE DICK*, par exemple, possédait une liberté formelle et esthétique se rapprochant davantage de l'expérimentation artistique que de la narration classique témoignant donc que la transgression possède des limites qu'il ne faut pas dépasser au risque d'être trop subversif même pour un public ouvert.

Par conséquent, nous pourrions affirmer que les séries télévisées analysées dans ce mémoire sont transgressives, mais jusqu'à un certain degré seulement. Leurs représentations et leurs thématiques sont pour la plupart transgressives, mais elles détiennent une structure narrative et formelle plutôt normative qui explique en partie leur survie et leur succès. Nous pouvons alors nous demander si l'objectif de la transgression au sein des séries télévisées est la déstabilisation des spectateurs ou l'assimilation des idéologies qu'elles exposent en brisant des interdits et des normes. Par exemple, est-ce que les séries montrent des formes de sexualité rarement représentées pour choquer le spectateur ou pour l'amener à concevoir l'existence de ces réalités? Dans le cas de nos objets d'études, il s'agirait plutôt de la deuxième hypothèse, quoique ces séries profitent de leur effet déstabilisant pour faire parler d'elles et donc d'augmenter leur popularité.

La transgression est donc nécessairement liée au contexte de production et de diffusion de la série télévisée dans lequel elle émerge. Les séries télévisées deviennent en quelque sorte des outils de transformation sociale ou du moins elles permettent de vrais questionnements sur des enjeux sociétaux. Dans le même ordre d'idées, Esquenazi affirme :

Les séries télévisées sont conduites plus que d'autres genres fictionnels à présenter leurs mondes fictionnels comme des paraphrases de la réalité : dépendantes du médium télévisuel, elles sont en effet condamnées à montrer une sensibilité aiguë vis-à-vis de la vie contemporaine. Pour dépasser la concurrence et obtenir le succès, les diffuseurs réclament qu'elles soient à la pointe de l'actualité, qu'elles participent au goût télévisuel pour le présent (2014, p. 191).

Les séries télévisées doivent donc être comprises avant tout comme des objets commerciaux et indissociables du contexte dans lequel elles s'inscrivent. Grâce à leur proximité temporelle de la réalité, elles ont le pouvoir de réveiller des émotions ou des

idéologies chez le spectateur qui construit, grâce à son expérience du monde, sa propre perception. Les séries ont donc la faculté de refléter, mais également de suggérer, c'est-à-dire de proposer implicitement des messages que le spectateur peut interpréter à sa manière ou qu'il peut tout simplement ignorer (Hall 1980).

### **3 Chapitre 3 : Cadre théorique et méthodologie : comment utiliser l'intersectionnalité dans les études médiatiques?**

Dans ce chapitre, nous élaborerons notre prise de position dans ce mémoire et nous verrons les concepts qui nous ont permis de développer notre problématique; concepts d'identité, de norme, d'oppression, de normativité (Butler 1990) et d'hégémonie (Gramsci 1948, Collins 2016). Ce sont ces notions intrinsèques à l'intersectionnalité que le lecteur doit assimiler pour mieux saisir les enjeux exposés dans les séries télévisées.

#### **3.1 Positionnement**

Le sujet de ce mémoire m'est apparu à la suite d'une première constatation sur les séries télévisées : elles transgressent toutes, plus ou moins, certaines normes de notre société occidentale. Comme nous l'avons démontré précédemment, les transgressions telles que la violence, la sexualité explicite ou les anti-héros attirent les spectateurs. Toutefois, j'ai rapidement pris conscience que les transgressions qui m'interpellaient le plus étaient celles qui provoquaient des changements idéologiques chez les spectateurs et avaient le pouvoir de déstabiliser des conventions, de questionner la norme et surtout de proposer d'autres formes de représentations.

Étant une femme blanche, cisgenre, je suis consciente d'avoir accès à des privilèges dans le contexte québécois. Toutefois, je me considère féministe et je fais partie de la communauté LGBTQ, ce qui me rend sensible aux enjeux de la discrimination et de l'oppression. Ma position en tant que chercheuse est donc également celle de spectatrice;

j'ai choisi d'analyser deux séries télévisées qui, à mon sens, ont la capacité d'amener le spectateur à réfléchir sur plusieurs enjeux liés à la représentation et à l'hégémonie. Bien que le dessein des créateurs des deux séries soit avant tout économique, ils semblent avoir eu l'ambition de véhiculer un discours positif sur l'acceptation des différences tout en proposant des personnages pouvant rejoindre un public diversifié.

### 3.1.1 Identité

Il est impératif de poser quelques balises autour de la notion d'identité pour comprendre l'intersectionnalité. Selon le dictionnaire *Larousse*, l'identité d'une personne se définirait par le « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité »<sup>5</sup>. Cette définition est problématique puisqu'elle implique que l'identité soit caractérisée par des éléments fixes et permanents. Dans *Trouble dans le genre*, Butler se questionne à ce sujet : « [...] qu'est-ce qui nous fait croire que les identités sont identiques à elles-mêmes, qu'elles le restent dans le temps, dans leur unité et leur cohérence interne? » (2005, p. 83). Selon l'auteure, le genre est indissociable de l'identité puisque les individus ne peuvent être considérés comme des « personnes » s'ils n'ont pas pris un genre, ce qu'elle appelle *becoming gendered*. Or, comme elle le démontre tout au long de son livre, le genre est loin d'être un critère facilement définissable et il n'est aucunement permanent. Elle mentionne d'ailleurs que les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir « sont les effets d'une certaine formation du pouvoir » (p. 53) et qu'il est par ailleurs possible de « performer » le genre. Ainsi, si le genre est indissociable de l'identité, mais qu'il résulte d'un effet, il doit donc être compris comme construit et

---

<sup>5</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identit%C3%A9/41420>

même malléable. L'identité ne peut donc être réellement définie en termes précis; l'ethnie, la « race », la classe sociale, le sexe et le genre sont tous des éléments constitutifs de l'identité d'une personne, mais nécessitent d'être compris au sein d'un contexte précis. À ce propos, Michel Dorais explique : « L'identité n'est-elle pas le résultat de processus complexes et continus d'étiquetage (la perception des autres), d'autoétiquetage (la définition de soi) et de sentiment d'appartenance [...] » (1999, p. 9). En ce sens, l'identité est elle aussi construite à la fois par les autres et par soi-même.

Butler reprend et développe cette idée de Foucault selon laquelle « [...] l'identité est un postulat qui fonctionne comme un principe de régulation et de hiérarchisation culturellement réducteur; en bref, comme une fiction régulatrice » (p. 95). Par conséquent, les personnages analysés dans ce mémoire seront bien souvent définis par des aspects de leur identité (sexe, classe, genre, etc.), mais nous garderons toujours en tête que ceux-ci sont des traits co-construits, d'une part par l'individu et d'autre part par les domaines du pouvoir (Collins 2016). Cet aspect est primordial notamment parce qu'il s'agit de personnages fictionnels, construits par une stratégie narrative qui garantit son évolution ainsi que sa pérennité tout au long des épisodes et des saisons.

### **3.1.2 Normativité et matrice hétérosexuelle**

À partir de sa conception de l'identité, Butler démontre que la sexualité et le genre sont des performances de normes qui n'ont rien de naturel. Selon elle, ces normes seraient imposées par des structures de pouvoir qui dictent à la société ce qui est normatif ou non, créant ainsi une différenciation entre individus « normaux » et « anormaux ». Butler utilise le terme « normatif » comme synonyme de « relevant des normes qui gouvernent le genre »

(2005, p. 44). Sa conception de la normativité se rattache principalement à la question de genre reliée au fonctionnement normatif du pouvoir qui fait passer « ce qui serait » pour « ce qui est déjà ». Butler critique de ce fait les idéologies essentialistes qui supposent une liaison obligatoire et naturelle entre le sexe, le genre et le désir sexuel. Elle utilise des termes tels que la « matrice hétérosexuelle », « l'hétéronormativité » et « l'hégémonie hétérosexuelle » qui sont toutes le produit des institutions de pouvoir. Ce sont des concepts que nous réutiliserons tout au long de nos analyses puisque les séries télévisées choisies tentent de subvertir la normativité et la matrice hétérosexuelle.

### **3.1.3 Norme et hégémonie**

La dichotomie « individus privilégiés » et « individus non-privilégiés » divise l'humanité selon des critères différentiels liés à l'identité d'une personne et à son statut social : nobles et paysans, riches et pauvres, hommes et femmes, Blancs et Noirs, etc. Cette scission est omniprésente et se perpétue passivement, dans une sorte d'harmonie inconsciente et est maintenue depuis des siècles par divers dispositifs de pouvoir tels que l'Église, la Monarchie et l'État. Maints écrivains et philosophes (Marx, Hegel, Foucault, Bataille) se sont penchés sur ces questions qui sont conjointement liées aux paradigmes du pouvoir et de l'hégémonie. Antonio Gramsci est l'un des premiers à avoir conceptualisé, dans *Cahiers de prison*, le terme d'hégémonie pour tenter d'expliquer les mécanismes de domination implantés par l'État :

En politique, l'erreur provient d'une compréhension inexacte de l'État dans son sens intégral : dictature + hégémonie. Autrement dit, la bourgeoisie capitaliste exerce sa dictature non seulement au moyen de la répression à travers l'appareil policier, judiciaire etc., mais encore au moyen de son hégémonie (domination idéologique) par laquelle elle neutralise tout un ensemble de forces révolutionnaires. Ainsi le pouvoir ne se contente pas de



réprimer l'adversaire de classe par la force. Il cherche aussi à obtenir un consensus général par la persuasion (1948, s.p.).

Ce consensus général se développe autour de la norme. Dans son mémoire de maîtrise, Julie Théroix-Séguin définit la norme comme étant

[...] un des résultats du lien entre savoir et pouvoir, un des mécanismes qui le sous-tend et le perpétue. [...] C'est un maniement méticuleux qui a pour but de classer, d'ordonner, de ranger, de hiérarchiser, de produire une société fonctionnant selon des principes régulateurs créés par les détenteurs de l'autorité morale (2007, p. 27).

La norme est depuis imprégnée par notre subconscient, ancrée dans nos habitudes, nos valeurs, nos gestes et nos pensées. Nous remarquons les différences avant les ressemblances et acceptons des inégalités simplement parce qu'elles semblent aller de soi. L'hégémonie construit donc grâce à la norme ce que nous pensions être naturel, elle implante des idées allant à l'encontre des nôtres, fixe des barrières qu'il ne faut pas franchir et pointe du doigt ceux et celles osant s'y aventurer. Comme Théroix-Séguin l'affirme, la norme hiérarchise et donc divise sans que cela soit perçu comme une injustice. Ceci s'apparente grandement à la violence symbolique de Bourdieu et Passeron (1970) qui remarquent que les dominés participent à leur soumission. En effet, la domination exercée par l'État et les individus privilégiés sur les subalternes est principalement effective puisqu'elle est acceptée par ceux-ci. La violence symbolique fait donc référence aux manipulations idéologiques perpétrées qui maintiennent des inégalités sociales au profit d'une élite. D'après le *Lexique Socius*<sup>6</sup> de la chaire de recherche du Canada sur l'histoire de l'édition et la sociologie du littéraire, l'hégémonie aurait les mêmes principes de contrôle que la violence symbolique :

---

<sup>6</sup> <http://ressources-socius.info/index.php/lexique>

Sur le plan théorique, et principalement dans les travaux de Raymond Williams (et notamment dans *Marxism and Literature*, 1977), la notion d'hégémonie contribue à rendre visibles les processus de domination tels qu'ils en viennent à s'inscrire dans toutes les dimensions de la vie sociale, mais également à arrimer à cette nouvelle compréhension la possibilité même d'une transformation des rapports sociaux pour tendre à les rendre plus égalitaires, voire à créer des contre-hégémonies (Savoie et Rizzuto, s.d, s.p.).

Prendre conscience de l'hégémonie permet donc de réfléchir aux possibilités d'une société alternative ou du moins de représentations qui seraient plus égalitaires. Dans cette perspective, la violence symbolique pourrait se prolonger au-delà des discriminations de classes. En effet, ce modèle de domination et de pouvoir est reproductible dans toutes les sphères identitaires. L'hégémonie dicte ce qui est normal ou non et nourrit conséquemment les discriminations envers la différence. Elle tranche en binarité toutes catégories en divisant : « acceptable et normal » contre « inacceptable et anormal », ce qui crée une différenciation stricte qui ne représente pas la réalité et qui continue de nourrir la stratification sociale.

Les médias possèdent un pouvoir considérable sur la fabrication de l'hégémonie puisqu'ils décident de ce qu'ils montrent à la société. En ce sens, les médias peuvent contribuer à la création d'une normalisation de la société en excluant certaines représentations. Le cinéma et la télévision ont longtemps contribué à la standardisation de la société en prônant des idéaux à atteindre pour être heureux. La télévision, par exemple, présentait des émissions qui prônaient les valeurs familiales, le mariage, les enfants, etc. Ainsi s'est construite progressivement l'hétéronormativité blanche qui règne encore aujourd'hui sur les écrans; les protagonistes des fictions sont souvent blancs, hétérosexuels, monogames et désirent fonder une famille. C'est d'ailleurs pourquoi les séries télévisées d'aujourd'hui sont caractérisées par les transgressions : elles témoignent d'un désir de

briser les barrières de l'hégémonie. En mettant en scène des représentations diversifiées, *Orange is The New Black* et *Transparent* refusent le cadre de l'hégémonie et montrent aux spectateurs que la norme ne constitue pas une vérité absolue.

### 3.1.4 L'oppression et le domaine hégémonique du pouvoir

Dans *La pensée féministe noire* (2016), Patricia H. Collins définit l'oppression ainsi :

L'oppression décrit toute situation injuste dans laquelle, systématiquement et durant une longue période, un groupe dénie à un autre l'accès aux ressources sociales. La race, la classe, le sexe, la sexualité, l'appartenance nationale, l'âge et l'ethnicité, entre autres, organisent les principales formes d'oppression aux États-Unis (p. 39).

Cette définition comprend deux éléments importants; le premier étant l'idée qu'un groupe dénie à un autre des ressources, d'où la nécessité de penser l'oppression en termes de dualité et de relations de pouvoir, le deuxième c'est que les formes d'oppressions divergent selon le contexte. Par ailleurs, Collins insiste sur le fait que l'oppression passe principalement par le domaine hégémonique du pouvoir. Elle explique :

En manipulant l'idéologie et la culture, le domaine hégémonique agit comme lien entre les institutions sociales (le domaine structurel), leurs pratiques organisationnelles (le domaine disciplinaire) et le niveau des interactions sociales quotidiennes (domaine interpersonnel) (p. 428).

Ainsi, Collins suggère que les groupes dominants maintiennent leur pouvoir grâce à l'hégémonie qui conçoit un « système populaire d'idées de « sens commun » qui soutiennent leur droit à gouverner » (*Ibid.*). Elle ajoute qu'aux États-Unis, les idéologies hégémoniques, notamment celles sur la « race », la classe, le sexe, la sexualité et la nationalité sont imprégnées au point où il s'avère impossible de les concevoir autrement. Nous verrons donc comment les différents domaines du pouvoir (structurel, disciplinaire,

hégémonique et interpersonnel) de Collins sont représentés au sein des séries télévisées et comment les séries peuvent proposer des contre-hégémonies.

### **3.1.5 L'intersectionnalité comme outil d'analyse pour les séries télévisées : Patricia Hill Collins et Sirma Bilge**

« Intersectionality is everywhere, and it is polyglot: it speaks the language of activism and community organizing as much as it speaks that of the academy, or of institutions. It speaks to young people through social media and popular culture and to established scholars through journals and conferences ».

-Collins et Bilge, *Intersectionality*, 2016, préface

L'intersectionnalité comme dispositif d'analyse de la complexité du monde et de ses relations sociales vient bousculer les études sur les représentations qui se concentrent sur un aspect identitaire spécifique tel le genre, le sexe, la « race » ou la classe. Employer l'intersectionnalité pour analyser la complexité des identités à l'écran offre de nouvelles possibilités quant à la compréhension des représentations dans les médias. En effet,

Intersectionality provides an important framework for the analysis of complex interactions that shape relations of domination and resistance among migrant and ethnic actors, especially women. Intersectionality brings a fresh perspective on minority groups and serves as a theoretical framework for empirical research that analyses the representation and mobilization of cultural minorities in the media (Rigoni 2012, p. 836).

Par ailleurs, l'intersectionnalité comme outil rend possible l'étude des minorités dans les médias en termes qualitatifs. Autrement dit, l'intersectionnalité permet de questionner la qualité des représentations, soulevant notamment des questionnements quant à leur véracité. Par exemple, si un personnage est une femme noire, est-ce que la série sera en

mesure de représenter son expérience en considérant tous les aspects de son identité ou se focalisera-t-elle seulement sur sa « race » ou son genre? L'identité est composite, souligne Rigoni : « Intersectionality is closely linked to the postmodern condition and the recognition of multidimensional identities, which are in flux and constructed through processes of hybridity and the fragmentation of spaces of belonging » (2012, p. 838). L'intersectionnalité perçue comme outil d'analyse est donc nécessaire pour l'analyse des médias et encore plus pour les séries télévisées qui sont des objets contemporains traversés par de multiples formes de complexité.

Les deux pionnières de la théorisation de l'intersectionnalité comme outil d'analyse sont Patricia Hill Collins et Sirma Bilge, deux théoriciennes du domaine académique qui écrivirent le livre *Intersectionality*, publié en 2016. Dans cet ouvrage, elles démontrent que l'intersectionnalité peut être utilisée pour analyser des situations de tous genres, par exemple pour questionner les structures de pouvoir dans la FIFA ou pour comprendre la nécessité du festival Latinidades au Brésil. *Intersectionality* offre des techniques pour mieux saisir les inégalités de notre société actuelle et soulève par le fait même l'urgence d'informer la population sur ces enjeux. Les auteures expliquent d'abord que l'intersectionnalité possède deux principales fonctions liées à l'analyse de phénomènes divers : « [...] (1) an approach to understanding human life and behaviour rooted in the experiences and struggles of disenfranchised people ; and (2) an important tool linking theory with practice that can aid in the empowerment of communities and individuals » (2016, p. 36). Selon elles, ce qui importe réellement n'est pas de définir l'intersectionnalité, mais plutôt d'être en mesure de l'utiliser dans des cas diversifiés et d'en tirer des conséquences.

Voir l'intersectionnalité comme un outil d'analyse permet de changer drastiquement notre vision d'expériences qui apparaissent banales. En effet, selon la définition qu'en donnent Collins et Bilge, l'intersectionnalité aiderait à mieux comprendre les expériences humaines et les rapports quotidiens avec autrui et, plus important encore, avec soi-même. En 2009, Bilge fait le point sur une dualité analytique récurrente de l'intersectionnalité :

Au niveau microsocial, par sa considération des catégories sociales imbriquées et des sources multiples de pouvoir et de privilège, elle permet de cerner les effets des structures d'inégalités sur les vies individuelles et les manières dont ces croisements produisent des configurations uniques. Au niveau macrosocial, elle interroge les manières dont les systèmes de pouvoir sont impliqués dans la production, l'organisation et le maintien des inégalités (Henderson & Tickamyer 2009 ; Weber 2001). (Bilge 2009).

De cette façon, si nous tentons de lier cette division à notre analyse sérielle, il serait possible de percevoir l'intersectionnalité à deux niveaux. Le premier, au niveau microsocial, serait alors une analyse des expériences individuelles des personnages des deux séries. Il s'agirait par conséquent de prendre en considération les caractéristiques identitaires des personnages (âge, sexe, « race », orientation sexuelle, etc.) et d'analyser les oppressions qu'ils subissent à travers l'évolution du récit. Par exemple, lors de notre analyse de *Transparent*, nous questionnerons les expériences intersectionnelles des transgenres, mais également l'expérience unique du personnage de Maura. Ensuite, au niveau macrosocial, nous pourrions interroger les systèmes de pouvoir : d'où proviennent les inégalités qui infligent les discriminations et comment fonctionne le mécanisme de pouvoir représenté à l'écran? Ce niveau dépasse le premier puisqu'il questionne la source des systèmes d'oppressions qui infligent aux individus des inégalités et des discriminations. Le niveau

macrosocial permet d'analyser les représentations des structures de pouvoir dans nos deux séries et de voir si et comment elles correspondent à la réalité.

L'analyse de l'intersectionnalité au niveau macrosocial expose les structures de domination qui parsèment notre société et qui sont reflétées dans la fiction, tandis que l'analyse d'un point de vue microsocial aide à représenter des expériences intimes d'individus opprimés. Ceci étant dit, l'analyse intersectionnelle ne devrait pas être toujours divisée de manière binaire puisque les deux niveaux sont indissociables et que l'étude de leur interaction est essentielle à la compréhension réelle des enjeux de l'intersectionnalité. Bilge, en s'appuyant sur Collins, tentera d'ailleurs d'aller plus loin que l'analyse à deux niveaux:

[Collins] utilise *l'intersectionnalité* pour désigner les formes particulières que prennent les oppressions imbriquées dans l'expérience vécue des individus et la *matrice de la domination* pour désigner leurs organisations sociétales (Collins 2000 : 18). Toutefois, son approche va plus loin qu'une analyse à deux niveaux en préconisant l'intégration de quatre domaines de pouvoir (structurel, disciplinaire, hégémonique et interpersonnel), qui se retrouvent, selon elle, dans la quasi-totalité des formes d'oppression [...] (Bilge 2009).

Selon Collins, « le domaine structurel organise l'oppression, alors que le domaine disciplinaire la gère. Le domaine hégémonique justifie l'oppression et le domaine interpersonnel influence le vécu quotidien et la conscience individuelle qui en résulte » (2016, p. 417). Par conséquent, il sera possible d'analyser l'intersectionnalité selon les domaines de pouvoir pour catégoriser encore plus les expériences intersectionnelles. Nous pourrons ainsi analyser dans les séries télévisées les conséquences du domaine structurel (lois et institutions existantes dans la diégèse des fictions), disciplinaire (la gestion en prison dans *Orange is The New Black* par exemple), hégémonique (la norme instaurée dans

les idéologies des personnages) et interpersonnel (les interactions des personnages en lien avec les hiérarchies de pouvoir).

Nous serons donc en mesure de voir quel domaine est le plus souvent représenté dans les deux séries et de cerner par le fait même les structures sociétares qui sont dénoncées par les récits. En analysant le déploiement des quatre domaines du pouvoir, nous verrons également comment la série réussit à représenter ceux-ci par la narration (flash-backs, montage, plans, etc.) qui amène par le fait même le spectateur à saisir les émotions suscitées par les personnages.



#### **4 Chapitre 4: Analyse de la série *Orange is The New Black* : la diversité emprisonnée**

« And where the words of women are crying to be heard, we must each of us recognize our responsibility to seek those words out, to read them and share them and examine them in their pertinence to our lives »

Audre Lorde, *Sister Outsider*, 1984, p. 40-44.

##### **4.1 Description de la série télévisée**

*Orange is The New Black* comprend présentement cinq saisons de treize épisodes d'une durée variant entre 51 et 92 minutes. La série est une adaptation libre du roman autobiographique *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (2010) de Piper Kerman, une Américaine ayant été emprisonnée pour blanchiment d'argent. S'inspirant du roman de Kerman, la série raconte les péripéties de Piper Chapman, une jeune femme américaine devant purger une peine de quinze mois à Litchfield, une prison de femmes à sécurité minimale. Le récit suit les mois d'emprisonnement de Piper qui est confrontée au fil des épisodes à la réalité de la prison. Piper est donc la protagoniste grâce à laquelle nous pénétrons derrière les murs de la prison et apprenons à connaître les personnages qu'elle rencontre. Cette entrée d'un personnage « blanc normatif » dans l'univers de la prison facilite la rencontre du public avec les autres détenues puisque Piper pose, elle aussi, un regard externe sur un phénomène inconnu.

Par la suite, le récit tend à s'éloigner de cette focalisation pour aller explorer plus en profondeur les autres personnages, transformant la forme de la série pour s'apparenter dorénavant à une série chorale, définie par Esquenazi comme étant « une forme narrative

qui s'apparente à la biographie : mais c'est la biographie d'une communauté dont il s'agit » (Esquenazi cité par Labrecque 2017, p. 40). Le récit et la narration s'articulent effectivement souvent autour d'un personnage spécifique d'un épisode à un autre, que l'on découvre grâce aux flash-backs. Chaque épisode possède des flash-backs qui présentent des événements significatifs du passé d'un personnage; les raisons pour lesquelles il se retrouve en prison et le contexte qui a influencé ses choix. Généralement, les personnages sont incarcérés parce qu'ils ont commis une faute : trafic de drogues, vols, meurtres, etc. Or, il arrive que la série utilise les flash-backs pour montrer que l'incarcération peut être la conséquence de circonstances hasardeuses. Le personnage de Poussey, par exemple, a été emprisonné pour possession de marijuana avec intention d'en vendre alors que ce n'était pas le cas. Les flash-backs exposent également la nécessité de certains choix qui ont amené à leur incarcération. Par exemple, le personnage de Gloria Mendoza était victime de violence conjugale et devait frauder pour pouvoir économiser l'argent qui lui permettrait de s'enfuir avec ses enfants. Les flash-backs de Sophia Buset, emprisonnée pour avoir fraudé des cartes de crédit, montrent l'impasse économique dans laquelle elle se retrouvait à la suite de ses chirurgies de réassignation de sexe. Ces séquences servent à humaniser les personnages puisqu'elles justifient généralement leurs crimes en exposant les circonstances dans lesquelles ils ont été commis. Ainsi, le rôle des flash-backs est à la fois informatif et affectif puisqu'ils façonnent des personnages plus détaillés, plus réalistes, et donc plus crédibles.

C'est d'ailleurs l'un des attraits principaux de la série de dépeindre une pléthore de personnages diversifiés : homosexuelles, bisexuelles, transgenres<sup>7</sup>, athées, musulmanes, fanatiques religieuses, Juives, Noires, Asiatiques, etc. Cette pluralité de représentations permet à la série d'aborder de nombreuses problématiques au sein d'un même épisode telles que le racisme, l'homophobie, le sexisme, l'âgisme, la xénophobie et bien d'autres. Cela participe, comme l'écrit Breda, à une représentation plus juste de la réalité du spectateur:

Les séries se nourrissent de la réalité sociale, puisqu'il y a des demandes de meilleure représentativité, et en même temps, elles vont travailler les imaginaires et faire évoluer les mentalités. C'est mutuellement alimenté<sup>8</sup>.

*Orange is The New Black* procède de ce désir de faire évoluer les mentalités du spectateur; le récit insiste d'ailleurs largement sur l'importance d'une cohésion entre les détenues qui doivent apprendre à cohabiter malgré leurs différences. Hélène Breda explique qu'*Orange is The New Black* développe un tissage narratif qui participe à l'élaboration de ce discours :

[...] le point de vue et les faits et gestes de chaque personnage [qui] constituent un « fil » narratif, qui va s'entremêler et se nouer aux « fils » des autres personnages au gré des actions de chacun, formant ainsi des « motifs narratifs » (2015a, p. 31).

Elle identifie deux procédés du tissage narratif : la multiplication des personnages et des points de vue et l'utilisation récurrente des flash-backs. Ces procédés se retrouvent dans notre corpus et permettent d'atteindre une complexité narrative inhérente aux séries contemporaines. Grâce à la multiplication des points de vue, la série élabore des discours multivoques qui sont renforcés par les flash-backs. Les deux procédés travaillent donc de

---

<sup>7</sup> Nous utiliserons le terme transgenre ou trans plutôt que transsexuel pour la cohérence du texte et puisqu'il est plus inclusif. Le terme transsexuel renvoie habituellement à une opération de changement de sexe, ce qui n'est pas le cas pour tous les personnages analysés.

<sup>8</sup> Propos d'Hélène Breda en entrevue pour BuzzFeed. Décembre 2017 : <https://www.buzzfeed.com>.

concert pour représenter un panorama diversifié de personnages et à établir un lien affectif entre le spectateur et la série.

Le tissage narratif permet également de créer un lien visible entre les formes de ségrégations puisqu'elles ont toutes pour racine la peur de la différence. C'est d'ailleurs ce qui force bien souvent les personnages *d'Orange is The New Black* à s'allier malgré leurs différences et à atteindre une compréhension de l'autre qui n'aurait pu exister sans leur propre expérience discriminatoire. À travers cette prise de conscience de l'autre, le spectateur, s'il est suffisamment investi dans le récit et les personnages, peut appréhender ces enjeux et même découvrir des similitudes entre ses propres expériences et celles des personnages. Pierre Barrette mentionne que : « L'objet sériel télévisé évoque en premier lieu l'existence d'une réalité qui lui est à la fois extérieure et contingente » (2017, p. 246). La série, bien qu'elle soit avant tout un objet fictif de divertissement, propose donc une optique du monde (Aïm 2008) qui est nécessaire à sa lecture par le spectateur. Le tissage narratif favorise cet effet; le récit amène le spectateur à saisir les articulations complexes des discriminations vécues par les personnages et donc à réfléchir aux possibles solutions contre ces mécanismes d'oppression.

La temporalité de la série reste également fidèle au contexte de sa production (2013 à aujourd'hui) et est donc constamment en relation avec l'actualité. Plusieurs références sont ainsi créées grâce à l'intertextualité<sup>9</sup> pour exposer des critiques de la société : par exemple, les personnages évoquent des personnalités politiques comme Barack Obama et Hillary Clinton ou des personnalités publiques comme Jennifer Lopez, soulignant la

---

<sup>9</sup> Hall définit l'intertextualité comme étant: « This accumulation of meanings across different texts, where one image refers to another, or has its meaning altered by being « read » in the context of other images, is called inter-textuality » (1997, p. 232)

proximité du contexte de l'univers diégétique à celui des spectateurs. Plusieurs références sont cependant plus politiques : lors de la saison 5, par exemple, certains gardiens font des références à des tueries réelles (Charleston, San Bernardino) et à des émeutes réelles (Attica). La série utilise donc des éléments intertextuels pour créer une distanciation avec la fiction qui rapproche le spectateur de sa propre réalité, soulignant encore une fois l'ambition de la série à amener le spectateur à réfléchir à des enjeux réels. Ce qu'Éric Macé appelle un anti-stéréotype :

[...] déstabilisant les allants de soi hégémoniques en introduisant, le plus souvent par l'humour, des déboîtements de signification propices à la réflexivité sur les stéréotypes et sur les conditions de leur production et de leur reproduction (2010, p. 3).

*Orange is The New Black* tente de déstabiliser les conventions pour amener le spectateur à réfléchir à la normativité qui domine la société. Par la diversité des femmes représentées, la série démontre que les représentations hégémoniques sont superficielles et irréalistes.

L'auteure de la série insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle ne voit pas ses personnages comme des représentations atypiques : « They represent a wide cross-section of people – what's unconventional is showing one prototype of human being on television for so long. [...] Hopefully there's someone for everyone on this show to identify with » (Kohan, citée par Tan 2016). La série télévisée tente de déconstruire les représentations hégémoniques télévisuelles qui écartent les identités divergeant de l'hétéronormativité blanche et répond ainsi à la *symbolic annihilation* (Gerbner 1976, Merskin 1998). La série *Orange is The New Black* peut donc être interprétée comme une riposte aux représentations hégémoniques puisqu'elle refuse l'invisibilité de la diversité en proposant des personnages qui sont tous différents. C'est ainsi que le spectateur peut découvrir des identités atypiques et

comprendre l'articulation des différentes formes d'oppression qui sévissent autant dans la fiction que dans la société réelle.

#### **4.2 Division raciale, la symétrie de Litchfield**

Dans le contexte carcéral réel, les prisonniers se regroupent habituellement par catégorie raciale afin de se créer une nouvelle famille. Piper Kerman, dans son livre autobiographique, mentionne que : « le racisme y était éhonté. [...] Le dortoir A était connu comme « la résidence », le surnom du dortoir B était « le ghetto », et le dortoir C s'appelait Spanish Harlem » (Kerman citée par Esteves et Lefait 2014, p. 120). On retrouve dans la série cette même division raciale : les Noires, les Hispaniques, les Blanches, les « autres » et les Golden Girls (femmes âgées). Les trois clans dominants sont les Noires, les Hispaniques et les Blanches qui représentent les populations raciales majoritaires aux États-Unis. Les détenues de ces groupes restent constamment entre elles et partagent divers lieux de la prison (dortoirs, cafétéria, toilettes, etc.) qui deviennent leur territoire. Cette pratique reflète le domaine structurel du pouvoir (les lois tolérant la ségrégation en prison) ainsi que le domaine disciplinaire (les gardiens appliquant les règles) et interpersonnel (les détenues qui adhèrent à cette ségrégation). Comme la division raciale est permise, les détenues ne voient pas pourquoi elles s'en priveraient, ce qui renforce le racisme dans la prison.

Cette division en termes de clans est intrinsèque à la structure même du récit. En effet, le montage est conçu selon des intrigues propres à chaque groupe. Il s'agit souvent d'un montage alterné qui expose des péripéties liées au clan des Noires, des Blanches et

des Hispaniques. Ces intrigues sont parfois indépendantes et parfois dépendantes d'un arc narratif commun. Selon Breda,

[...] l'organisation narrative de la série permet, par le biais du montage, de juxtaposer des scènes au sein desquelles n'évoluent que des personnages appartenant à la même « tribu ». Des lignes d'intrigues totalement indépendantes les unes des autres vont se déployer au sein d'un même épisode ou d'un groupe d'épisodes, chacune centrée sur un « clan » particulier, sans interaction significative avec un membre d'une autre communauté (2015b, s.p).

Cette ramification permet aux scénaristes d'explorer divers enjeux spécifiquement liés à chaque groupe d'individus afin de soulever des éléments qui ne pourraient émerger dans un contexte constamment hétérogène. C'est également représentatif de la vie des personnages en dehors de la prison qui, comme nous le voyons avec de nombreux flash-backs, se tenaient presque toujours avec des individus de leur propre « race ». Cela explique d'ailleurs les préjugés et le racisme qu'ont certains personnages puisqu'ils baignent dans une ignorance profonde des autres. Maints dialogues entre les personnages témoignent de cette ignorance qui est causée principalement par un manque d'éducation et par la reproduction des stéréotypes.

#### **4.2.1 WAC pack : « Just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand »**

Pour bien saisir l'ampleur de la division raciale au sein de la prison et l'influence du domaine hégémonique du pouvoir, nous allons analyser un peu plus en détail l'épisode 6 de la saison 1. Dans le but d'atténuer les tensions dans la prison, Healy le conseiller de la prison, déclenche des élections pour élire des membres du WAC (*Women's Advisory Concl*). La séquence se déroule dans la cafétéria où les détenues tentent d'expliquer à Piper le fonctionnement des élections. Nichols, une détenue blanche, lui explique « You can only

vote within your race or your group. Look, just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand ». La division raciale se retrouve donc également au sein des activités de la prison, même lorsqu'il s'agit de reproduire un système « démocratique ». Piper réplique que ce ne sont pas toutes les Hispaniques qui désirent la même chose et qu'elle ne saisit pas comment cela peut être un système effectif. Morello, d'origine italienne, lui répondra qu'au contraire les Hispaniques veulent toutes la même chose : venir vivre en Amérique et voler « our jobs ». Elle poursuivra en disant qu'elles sont des voleuses, qu'elles sont sales et qu'elles habitent vingt dans un appartement. Le monologue de Morello est ironique puisqu'il s'appuie sur un sophisme du discours raciste alors qu'elle est elle-même de nationalité étrangère.

Par la suite, la caméra coupe la discussion pour montrer celle des Noires où Jefferson et Burset débattent pour le poste de WAC. Jefferson suggère que Burset ne devrait pas être élue sous prétexte qu'elle a un « plastic pussy » faisant référence à son changement de sexe. Sophia Burset rétorque alors qu'elle veut faire changer les choses et Jefferson se moquera d'elle en répondant : « You think this is white politics? », soulignant les limites de leur champ d'action. Jefferson et Poussey Washington évoqueront leur perception des Blancs dans un dialogue où elles les caricaturent en imitant des bourgeois qui font du yoga, qui vont à des dégustations de vin, qui discutent de véganisme et qui ont des relations sexuelles silencieuses. La caméra se dirige finalement vers les Hispaniques qui exposent à leur tour leurs préjugés sur les Noirs. Marisol Gonzales dira qu'ils ne peuvent pas flotter dans l'eau étant donné que leurs os sont trop gros et Aleida Diaz se moquera d'elle en lui disant qu'ils sentent mauvais, qu'ils sont paresseux et stupides mais qu'ils n'ont pas des os différents pour autant.



Cette séquence est importante pour la compréhension des stéréotypes existants à l'intérieur de la prison. La division dans la cafétéria fragmente les détenues et favorise ce genre de propos puisqu'elles sont constamment avec des gens de leur propre « race » : « On comprend alors que l'unité d'un groupe au départ hétéroclite, bien que censé être ethniquement pur, repose avant tout sur la haine de l'autre, au sens collectif du terme » (Esteves et Lefait 2014, p. 128). Les élections du WAC favorisent ainsi le racisme et exposent l'imbrication des domaines structurel et disciplinaire du pouvoir. Les règles instaurées par Healy et leur application par les détenues engendrent des répercussions dans le domaine interpersonnel du pouvoir. Esteves et Lefait mentionnent que « le protocole mis en place dans l'épisode 6 cherche alors à montrer par quel cheminement un suffrage ethnique supposé apaiser les tensions ravive en fait les réflexes racistes » (2014, p. 122). En créant un système d'élection divisé par la « race », les détenues sont amenées à croire que leurs besoins et leurs désirs sont constitutionnellement reliés à leurs différences physiques et ethniques. Le domaine structurel du pouvoir a donc une incidence directe sur la perception de soi-même et des autres puisqu'il construit, à partir du domaine hégémonique et disciplinaire, une représentation erronée de la réalité.

Cette séquence amène le spectateur vers une réflexion politique et sociale quant aux systèmes électoraux américains et aux stéréotypes créés par le domaine hégémonique du pouvoir. Dans cette séquence, le spectateur se rapporte d'abord au personnage de Piper puisque c'est à travers elle qu'il découvre le système des élections et le racisme de la prison. En soulevant l'impossible efficacité du système du WAC, Piper critique par le fait même les failles de plusieurs systèmes politiques : « [...] on prend pleinement conscience de l'ironie grinçante de cette scène lorsqu'on la replace dans le contexte d'un pays où des

catégories entières de la population sont privées du droit de vote parce qu'incarcérées » (Esteves et Lefait 2014, p. 134). Ainsi, bien que le jugement du spectateur soit libre, il peut être influencé par le point de vue de Piper qui est à ce moment (durant la première saison) l'objet premier d'identification, en plus de tenir des propos plus cohérents que les autres détenues.

Toutefois, le regard du spectateur s'éloigne du point de vue de Piper lorsque le montage explore les différentes perceptions des autres clans. De ce fait, le regard du spectateur devient plutôt externe et n'est plus rattaché à aucun personnage. En alternant les différents points de vue, le récit expose les mécanismes de discriminations raciales qui sont fondées sur l'ignorance. Le spectateur est amené à juger ces échanges puisqu'il n'est pas exposé à un seul point de vue; il peut comparer les trois discours racistes et réfléchir à sa propre position devant de tels propos. Si le dialogue des Hispaniques est fondé sur l'exagération (que les Noirs ne flottent pas), celui des Noires peut se rapprocher d'une certaine réalité quant aux privilèges des Blancs. Cette séquence pousse donc le spectateur à concevoir les stéréotypes comme des généralisations et à s'interroger sur leurs fondements et aux possibles corrélations avec son contexte.

Par ailleurs, la ségrégation raciale exposée dans cette séquence sera parfois déstabilisée puisque les arcs narratifs des différents clans se croiseront. En comparant la première et la deuxième saison de la série, Breda mentionne que :

Il apparaît par conséquent que la narration de *Orange is the New Black* abandonne peu à peu sa construction en patchwork et le tressage des intrigues pour mettre en place un « tissage » plus complexe et plus dense, traduisant des interactions entre communautés ethniques qui sont principalement l'expression de rivalités claniques (2015b, s.p.)

Bien que Breda traite spécifiquement de rivalités, la série développe progressivement des alliances entre des détenues de différents clans. C'est d'ailleurs l'un des avantages de la prison, le huis clos imposant des rapprochements, comme le remarque Carole Desbarats : « L'enfermement offre un avantage dramaturgique : il est difficile d'éviter ceux que vous ne voulez pas croiser, source de conflits inépuisable » (2016b, p. 54). Ainsi, la série démontre que la prison peut devenir un lieu de rencontres, malgré l'amalgame multiracial et multiculturel qui la compose. Elle devient également elle-même un lieu de rencontre pour le spectateur qui est exposé à de nouvelles représentations et à des paradigmes qui lui étaient peut-être inconnus. Cette exposition peut avoir des effets importants chez le spectateur puisqu'elle s'étend sur des dizaines d'heures en plus de susciter un amalgame considérable d'émotions. Si la série réussit son immersion, le spectateur apprend à concevoir, tout comme les personnages, les possibilités d'une coalition interraciale, d'une harmonie nonobstant les différences.

#### **4.2.2 Analyse du personnage de Piper Chapman**

« Pour provoquer un véritable changement révolutionnaire, nous ne devons jamais nous intéresser exclusivement aux situations d'oppression dont nous cherchons à nous libérer, nous devons nous concentrer sur cette partie de l'opresseur enfouie au plus profond de chacune de nous »

-Audre Lorde, *Sister Outsider*, trad. M. Calise et al, Genève, Maramélis, 2004 [1984], p. 135.

Une analyse des femmes blanches peut sembler a priori paradoxale dans une posture intersectionnelle; pourtant, elle offre la possibilité de cibler les mécanismes qui alimentent les privilèges et l'oppression. À ce sujet, Collins (2016) mentionne que bien

souvent un groupe ou une communauté identifie l'oppression qu'il subit ou qui lui est la plus familière comme étant la forme d'oppression absolue. Ainsi, une féministe pourrait croire que sa cause surplombe celle des homosexuels tandis qu'un homosexuel pourrait croire que sa cause l'emporte sur les enjeux du racisme. L'intersectionnalité vise précisément à éviter la hiérarchisation des formes d'oppression. Collins affirme que « [...] chaque individu se voit attribuer des quantités variables de handicap et de privilège par les multiples systèmes d'oppression qui encadrent sa vie » (2016, p. 433). En ce sens, la question n'est pas de savoir quelle oppression est la plus légitime, mais plutôt de réfléchir aux stratégies de résistance contre ces systèmes.

Le personnage de Piper Chapman peut donc nous en apprendre un peu plus sur ces stratégies, mais également sur ces systèmes d'oppression puisqu'elle en profitera. Piper reprend donc certaines caractéristiques de Piper Kerman : elle est une femme blanche aisée qui se retrouve en prison pour blanchiment d'argent, crime qu'elle a commis plusieurs années auparavant pour aider son ex-petite amie, Alex Vause. Bien que la focalisation sur Piper ne soit pas constante d'une saison à une autre, elle reste tout de même la protagoniste de la série. Il est donc essentiel de noter que le point de vue premier de la série est celui d'une Blanche<sup>10</sup>; en suivant Piper de l'extérieur (sa vie normale) à l'intérieur (la prison), la narration souligne cette intrusion d'un regard externe sur un sujet inconnu.

---

<sup>10</sup> Nous pourrions ajouter d'ailleurs que la créatrice Jenji Kohan est également une femme blanche. Ces constats doivent être pris en considération puisqu'ils influencent (consciemment ou non) les représentations des personnages. Représenter un personnage de sa propre couleur de peau est plus facile notamment lorsqu'il s'agit de privilège et d'oppression.

### 4.2.3 « Oh, don't get all PC on me. It's tribal, not racist »

Piper n'est donc aucunement représentée comme la criminelle typique : elle provient d'une famille aisée, est diplômée du Smith College, est fiancée à un homme et correspond aux attentes hégémoniques de la féminité. Toutefois, son passage en prison occasionnera des changements quant à sa représentation. Cette transition s'apparente au système « White Racial Identity Development » développé par la psychologue Janet Helms en 1990 qui fut conçu pour identifier les différentes phases par lesquelles un individu blanc réalise son identité raciale. Cette prise de conscience amène l'individu à questionner ses privilèges et son rôle dans le maintien du racisme. La première phase de ce système est celle du contact : « The contact phase pertains to in-group members that have limited exposure to diversity and accept and reproduce the stereotypes provided by other in-group members » (McDonald 2015, p. 30). Cette phase est corrélative à la réalité de Piper qui a passé toute sa vie entourée de personnes de sa « race » et de sa classe sociale. Son environnement social lui vaut le « colour-blind », c'est-à-dire qu'elle est incapable de voir les différences raciales et renie donc par le fait même les discriminations existantes.

Le pilote de la série est emblématique de cette phase; dès son arrivée en prison, Piper reçoit gratuitement des effets personnels de Lorna Morello, une autre détenue blanche. Piper la remercie et Morello lui répond : « Aw! No, no. It's no problem. We look out for our own » ce à quoi elle répond, perplexe, « our own? ». Piper ne semble pas comprendre le concept de différences raciales et ethniques qui constitue la structure même des relations de la prison. Morello lui dit d'ailleurs : « Oh, don't get all PC [Politically correct] on me. It's tribal, not racist ». Ce commentaire sur le « politically correct » de Morello n'est pas anodin, il confronte les idéologies préconçues de Piper sur la réalité de

l'univers carcéral. En effet, Piper, étant blanche et éduquée, a appris à ne pas concevoir sa « race » comme appartenant à un groupe et n'a jamais été confrontée aux enjeux raciaux. Elle entre ainsi dans la phase de la désintégration : « Disintegration begins the acknowledgement phase in which White people feel guilt and shame for the privileged status afforded by their race (Helms, 1990) » (McDonald 2015, p. 30). La prison favorise incontestablement cette prise de conscience raciale chez les détenues blanches :

While McIntosh's (1989) theory of white privilege explains that whiteness is invisible, we see Piper's race because of other inmate's response to her white privilege. During Orange Is the New Black season one Piper's whiteness is portrayed in ways that make it more visible than usual (Chavez 2015, p. 35).

Le regard des autres amène Piper à réfléchir en termes de « race » et à réaliser qu'elle possède des privilèges dus à la couleur de sa peau.

La série dépeint donc Piper comme une femme blanche privilégiée durant les premiers épisodes. Cependant, le récit creusera davantage le personnage de Piper et nous verrons qu'elle possède en fait une identité singulière. Son identité et ses actions sont constamment dans une relation dichotomique : elle possède une sexualité fluide (elle se dira hétérosexuelle puis lesbienne et finalement bisexuelle), une personnalité calme, généreuse et sensible, mais également agressive, manipulatrice et égoïste, comme on le remarque progressivement, au fur et à mesure des épisodes, et une double perspective sur la classe sociale (bourgeoise et criminelle). Par conséquent, l'identité de Piper est désignée par ses proches et les détenues comme étant trop normative pour la prison. En ce sens, elle est pour la première fois de sa vie « anormale » et se retrouve à l'intersection de plusieurs axes de domination. Elle sera détestée par ses proches pour son côté criminel et détestée par les détenues pour son côté intellectuel, critiquée par Alex Vause pour ses fiançailles

hétérosexuelles, mais critiquée par sa famille et Healy pour son passé (et présent) homosexuel.

Dans l'épisode 9 de la première saison, Piper expérimente l'oppression liée à son identité composite. Healy, qui l'appréciait pour son hétéronormativité, surprend Piper en train de danser explicitement avec Alex Vause et l'accuse de comportement indécent. Il s'opère alors un revirement de perception quant au personnage de Piper qui cadrerait parfaitement dans la matrice hétérosexuelle (alignement normatif entre son sexe, son genre et son orientation sexuelle). Pour la punir de sa « déviance », Healy l'envoie en isolement. Lors d'une séquence [27:22 à 29:36], Healy visite Piper pour justifier son acte : « You needed a little time-out to think about your behaviour [...] I tried to be nice to you because I understand where you come from ». La composition des plans révèle le rapport de forces entre les deux individus que l'on aperçoit à travers la petite fenêtre quadrillée de la cellule. Healy est lui aussi restreint dans le cadre lorsqu'il est perçu par Piper.



Fig. 1: photogrammes [28:00 et 28:47] (S1E09) *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-).

Cependant, il a le pouvoir de sortir du cadre et de fermer cette fenêtre, ce qu'il fera lorsque Piper le confrontera : « Wake up, Healy! Girls like me? We don't fuck ignorant, pretentious old men with weird lesbian obsessions! We go for tall, hot girls, and we fucking love it!

So that leaves you on the outside, living your sad, sad little life ». Piper cesse alors de prétendre être ce qu'elle n'est pas et refuse la conformité nonobstant les conséquences.

La séquence met donc ironiquement en scène la libération identitaire de Piper qui est enfermée dans une cellule. Les propos de Piper sont en discordance avec les faits immédiats; elle réplique à Healy qu'il est seul et « on the outside » alors qu'en réalité elle décrit sa propre position. La série réussit donc à créer un double discours grâce au langage cinématographique qui permet également d'exposer les mécanismes du domaine hégémonique et disciplinaire du pouvoir. En effet, la séquence met Healy dans une position dominante où il peut utiliser son autorité pour enfermer Piper. Healy justifie son acte par le domaine hégémonique du pouvoir en citant la « déviance » des lesbiennes, mais Piper retourne ses propos contre lui en soutenant que c'est plutôt lui qui est « anormal ». Malgré sa position de dominée, Piper s'approprie son attirance pour les femmes pour déstabiliser Healy. En ce sens, la séquence dévoile comment un personnage privilégié (Piper) peut utiliser sa normativité pour partager des doctrines progressives avec des individus aux idéologies régressives. Elle démontre donc aux spectateurs comment utiliser ses privilèges pour contribuer à l'évolution des mentalités. La versatilité identitaire de Piper lui permet d'accéder à une prise de parole qui est inaccessible aux individus visiblement « anormaux ». En effet, Healy n'aurait pas accordé autant d'attention à Piper sans son apparence normative.

Ce processus de déséquilibre est également analogue à la relation entre le spectateur et Piper. En effet, Piper déjoue les conventions du protagoniste usuel par ses multiples altérations de personnalité. Durant la première saison, le récit utilise maints éléments narratifs pour représenter Piper comme la protagoniste. Cependant, dans les saisons



subséquentes, la série exposera le côté sombre de Piper, ce qui déstabilisera l'identification du spectateur avec celle-ci. Piper fera souffrir plusieurs personnages, dont d'autres détenues blanches, en utilisant ses privilèges (et en subira les conséquences) prouvant que tout le monde est prisonnier de l'hégémonie. C'est l'une des autres phases du modèle de Helms : « White individuals may attempt to re-align with the dominant ideological group during the reintegration phase, now understanding that White is seen as superior » (McDonald 2015, p. 30). À défaut d'utiliser cette prise de conscience pour contrer l'oppression, elle l'utilise pour profiter de son pouvoir. Par exemple, lors de la quatrième saison, Piper convainc le garde Piscatella avec des stéréotypes racistes que le clan des Hispaniques est dangereux. Elle se base sur un parallogisme pour susciter la peur du gardien en évoquant l'analogie « Hispaniques » et « gangs de rue ». Piper représente ainsi le domaine interpersonnel du pouvoir puisqu'elle use de son statut de femme blanche pour reproduire des stéréotypes et de la discrimination raciale.

Piper perd donc progressivement son rôle de protagoniste puisqu'elle devient, dans plusieurs situations, l'antagoniste de la série. Cette permutation du rôle actantiel peut amener le spectateur à découvrir certains traits de Piper (surtout des défauts) qu'il n'avait pas vus dans une relation d'identification première puisque « le personnage principal est destiné à faire adhérer le spectateur à un système de valeurs » (Chevrier 2005, p. 89). Le récit manipule donc les émotions du spectateur qui est amené à repenser les choix moraux et éthiques des personnages au fil des saisons.

#### **4.2.4 Analyse du personnage de Tiffany « Pennsatucky » Doggett**

Si la représentation précédente correspondait à un idéal de la femme blanche, le personnage de Tiffany Doggett en est tout le contraire. Doggett est une femme blanche américaine, anciennement toxicomane, et emprisonnée pour avoir tiré sur une infirmière qui l'avait insultée dans une clinique d'avortement. Ce crime fut interprété comme un acte pro-vie par les chrétiens, conclusion qui n'aurait pas été la même si le crime avait été commis par un homme noir ou une femme arabe. Depuis, la personnalité de Doggett est fondamentalement dichotomique, elle juge et dénonce tout ce qu'elle était avant son incarcération. Elle est contre l'avortement, l'athéisme et l'homosexualité en plus d'être raciste. Doggett ne correspond aucunement aux standards de beauté, ses dents brunes et morcelées sont le symbole de son statut social et de sa dépendance aux « drogues de pauvres » comme la méthamphétamine, elle n'a pas reçu d'éducation et a été pauvre toute sa vie.

Toutefois, la personnalité de Doggett changera dans la deuxième saison lorsqu'elle aura droit à une nouvelle dentition. Elle se détachera progressivement de ses idéologies conservatrices et ses amies toxicomanes ne voudront plus lui parler. La série démontre en ce sens que l'apparence peut avoir une incidence sur la personnalité. Quoique Doggett ne possède pas l'éducation et la culture des autres détenues blanches, elle se rapproche progressivement d'un statut social plus élevé grâce à sa nouvelle dentition. Le schéma actantiel de la série est donc encore une fois modifié aux cours des saisons. Doggett est d'abord représentée comme une antagoniste, mais deviendra peu à peu appréciée par le public. À l'instar de Piper, il s'opère une inversion des rôles qui se rattache principalement aux idéologies des personnages. Piper se tourne vers le « mal » (le racisme, la

manipulation, le pouvoir) tandis que Doggett se tourne progressivement vers le « bien » (l'acceptation, le pardon, l'ouverture d'esprit).

#### **4.2.5 « I only accept Visa, Mastercard or Mountain Dew »**

Le personnage de Doggett témoigne de plusieurs failles du système américain. En effet, plusieurs séquences affichent une représentation critique du gouvernement qui ne propose pas d'aide pour les individus marginalisés. Par exemple, lors d'un flash-back dans l'épisode 12 de la première saison, nous voyons Doggett se rendre dans une clinique d'avortement pour subir une cinquième opération. L'infirmière juge Doggett au lieu de lui proposer de l'aide et lui dit : « Number five, huh? We should give you a punch-card, get the sixth one free ». Cette blague lui coûtera la vie puisque Doggett retournera se venger dans la clinique avec un fusil. D'autres flash-backs présentent également l'enfance difficile de Doggett où l'on apprend que sa mère la forçait à boire du Mountain Dew (boisson gazeuse sucrée) pour qu'elle ait une montée d'énergie et que les services sociaux lui accordent une allocation pour enfant hyperactif.

La série dénonce ainsi le cercle vicieux dans lequel se retrouvent les enfants de famille à problèmes et comment il est difficile de se détacher des idéologies apprises dans le passé. D'un point de vue macrosocial, on critique les structures du gouvernement qui ne prend pas assez de mesures pour aider les minorités sociales qu'elles perçoivent comme honteuses et non désirables. Le domaine hégémonique du pouvoir est ici très puissant puisqu'il implante des idées préconçues associées au régime de la représentation qui associe la pauvreté, la toxicomanie et la violence avec la criminalité. Ainsi, cette représentation crée un écart entre les riches et les pauvres qui favorise une perception

négative de ces derniers. En ostracisant des individus différents, qui ne répondent pas à la normativité, la société contribue à leur décadence. On peut donc faire une corrélation directe entre les quatre domaines du pouvoir qui sont représentés par l'expérience de Doggett : le domaine structurel impose des lois imparfaites qui sont souvent mal appliquées par le domaine disciplinaire (les services sociaux) tandis que le domaine hégémonique justifie des injustices sous prétexte que les familles à problème ne méritent pas la même attention que les familles normatives. Cette structure s'imbrique avec le domaine interpersonnel du pouvoir puisqu'il influence le quotidien de Doggett et des autres individus qui croient, tout comme elle, qu'il est impossible de sortir du cercle vicieux qu'impose la classe sociale.

D'autre part, les différents domaines du pouvoir ont grandement influencé la vie de Doggett qui est prisonnière de l'éducation (ou l'absence de celle-ci) qu'elle a reçue de sa mère. En effet, l'intersection entre le sexe de Doggett et sa classe sociale engendre des problèmes quant à sa perception de la sexualité. La mère de Doggett lui a longuement appris que la sexualité est un acte banal et que le plaisir est réservé aux hommes, elle participe ainsi à la désacralisation de son corps. À l'adolescence, Doggett se prostituera en échange de Mountain Dew's puisque pour elle cet acte est prosaïque et insignifiant. L'enchevêtrement identitaire de Doggett (femme, cisgenre, de « race » blanche, hétérosexuelle, classe sociale défavorisée et criminelle) influence les formes d'oppression qu'elle subit. En effet, Doggett est incapable de concevoir la sexualité autrement et se laisse donc utiliser comme objet sexuel depuis son enfance. Cette conception de la sexualité, juxtaposée à son identité complexe et fragile, provoque des situations où Doggett accepte la domination.

Pour amener le spectateur à saisir les répercussions de cette articulation, la série représente une scène de viol. À la fin de l'épisode 10 de la saison 3, Doggett se fera violer par le gardien Coates<sup>11</sup> avec qui elle avait développé une amitié. Coates est le gardien qui assiste Doggett lorsqu'elle conduit la camionnette qui fait des allers-retours entre la prison et le SHU (*Security housing unit*). La séquence [57:20 à 58:40] débute par une altercation entre les deux sur la probation de Coates qui est en danger parce qu'il est arrivé en retard lors de leur dernier trajet. Il explique qu'il aimerait prendre ses distances, mais Doggett insiste qu'elle peut l'aider. Coates explose de colère et agrippe Doggett en lui disant : « What do you want from me? ». Il écrase Doggett sur le siège arrière de la camionnette et commence à la violer en répétant : « This is what you want right? », comme s'il tentait à la fois de la convaincre et de se convaincre que son geste n'est que l'exécution de la volonté de Doggett. La caméra se rapproche tranquillement du visage de Doggett et révèle son horrible expérience : ses yeux sont vitreux, son visage est rouge et veineux et plus la caméra se rapproche, plus nous pouvons voir des larmes couler de ses yeux. La musique du générique commence : une chanson dont les paroles contiennent les mots Mountain Dew, évoquant toutes les relations sexuelles endurées pour cette boisson gazeuse.



Fig. 2: photogramme [58:27] (S3E10) *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-).

---

<sup>11</sup> Fait ironique, Coates se proclame féministe à Doggett dans une scène précédant le viol.

À la lumière de ceci, nous pouvons affirmer que la série tente de représenter le viol de manière réaliste et non sensationnaliste; l'oppression y est exposée pour refléter les conséquences sur la victime. Brey explique à ce sujet que :

Les intrigues associées au viol ont d'abord eu une place prépondérante dans les séries policières, se focalisant sur le crime plutôt que la victime. Récemment, ces intrigues sont devenues un élément-clé dans la construction des personnages féminins. Et surtout, les violeurs ne sont plus dépeints uniquement comme des monstres qui surgissent des ruelles tard le soir : ce sont les petits amis et les maris, les collègues de travail, les beaux-pères, l'entourage proche de la victime (2016, p. 148).

Le point de vue lors du viol est effectivement celui de Doggett et non de Coates; ceci transgresse l'habituel *male gaze* (Mulvey 1975), cette idée d'un regard masculin sur un objet passif et érotique (la femme), où la caméra montre constamment le point de vue de l'agresseur. Le *male gaze* est souvent utilisé lors des scènes de viol, comme dans la série *Game of Thrones* (HBO, 2011-) « [...] puisque les personnages féminins sont exposés et regardés comme des objets passifs dont l'apparence renvoie à des codes qui érotisent le corps féminin » (Brey 2016, p. 158). *Orange is the New Black* déconstruit ce regard en utilisant une focalisation univoque : celle de Doggett. Le plaisir de l'agresseur ne peut donc être représenté puisque seul le visage pétrifié de la victime apparaît à l'écran. Le spectateur saisit ainsi la violence du viol grâce à l'austérité de la séquence, la proximité du plan sur le visage de Doggett ne laissant aucune place pour d'autres émotions que la tristesse, la compassion ou la colère. La série réussit donc à transformer la perception que les spectateurs ont de Doggett qui passe d'un personnage antipathique à un personnage apprécié et qu'on voudrait même sauver.

Grâce à cette séquence, la série dénonce les abus de pouvoir sur les femmes dont plusieurs encore aujourd'hui croient que le plaisir dans une relation sexuelle est réservé

aux hommes. La manière dont le viol est traité est malgré tout ambiguë, car Doggett ne sera pas en mesure de se venger et choisira plutôt le pardon. Son choix est emblématique de l'expérience de plusieurs victimes de viol qui, comme Doggett, ressentent de la peine et non de la colère. Du point de vue macrosocial, on remarque qu'il s'agit là d'une critique envers les lacunes du système qui ne protège pas les détenues contre les agressions sexuelles. Le viol de Doggett est ainsi représentatif d'une double domination; la série critique les abus de pouvoir des individus qui sont en position d'autorité comme les gardiens (domaine disciplinaire), mais également les abus des individus qui interprètent faussement des paroles et des gestes (domaine interpersonnel) et qui continuent de justifier leurs actes par le domaine hégémonique. L'intersection entre la classe sociale et le sexe de Doggett, enchevêtrée avec son statut de prisonnière font d'elle une subalterne. De cette manière, Coates profite de l'identité opprimée de Doggett qui, selon lui, n'est pas en position de lui refuser quoi que ce soit. La série critique donc la criminalisation des victimes et la honte qui en résulte; ce sujet est intrinsèque à l'actualité d'aujourd'hui où les dénonciations d'abus sexuels se multiplient. Le personnage de Doggett témoigne des répercussions à court et à long terme des violences sexuelles; elle ne perçoit plus la sexualité comme un acte intime et confond une relation sexuelle consentante et un viol.

#### **4.2.6 Analyse du personnage de Poussey Washington**

Poussey Washington est une jeune lesbienne africaine-américaine emprisonnée pour possession de marijuana. Elle performe un genre masculin, ses cheveux sont rasés et elle porte des vêtements très larges malgré sa petite taille. Poussey provient d'une famille éduquée; sa mère qui est décédée avait une maîtrise en histoire de l'art et son père est

général dans l'armée américaine. Elle a donc reçu une éducation privilégiée, comparativement aux autres détenues noires, et est en mesure de discuter de sujets de différents domaines. Elle travaille à la librairie de la prison et est passionnée de littérature tout comme sa meilleure amie Jefferson. À partir de la troisième saison, Poussey est en couple avec Soso, une Asiatique.

Le personnage de Poussey se retrouve à l'intersection de plusieurs axes de domination et déconstruit de nombreux stéréotypes associés à son identité dont l'archétype normatif de la femme noire, de la criminelle noire et de la lesbienne « butch ». Les stéréotypes des femmes noires déterminent habituellement les formes d'oppression qu'elles subiront puisqu'elles sont constamment enfermées dans des cadres normatifs. On y retrouve par exemple le stéréotype de la nounou : « la servante obéissante et fidèle. Créée pour justifier l'exploitation économique des esclaves domestiques [...] » (Collins 2016, p. 138), l'image de la Jézabel représentant une « traînée » hypersexualisée, ou la matriarche, la « méchante mère noire ». Ces archétypes normatifs ont longtemps été associés à la femme noire dans les représentations audiovisuelles et leurs conséquences sur les spectateurs sont considérables. En effet, ces stéréotypes alimentent une conception erronée des femmes noires qui risquent d'intérioriser ces représentations, et divisent les mouvements : « Soutenant qu'elles ne sont pas comme les autres, certaines Africaines-Américaines refusent tout lien avec les autres femmes noires et revendiquent un traitement spécial pour elles-mêmes » (Collins 2016, p. 168). À ce propos, Hazel Carby rajoute que : « The objective of stereotypes is not to reflect or represent a reality but to function as a disguise, or mystification, of objective social relations » (1987, p. 22). De ce constat, nous pouvons affirmer que les personnages qui subvertissent les stéréotypes comme



Poussey contribuent à contrer le domaine hégémonique du pouvoir. Nous verrons donc de quelle manière le récit propose un anti-stéréotype grâce à ce personnage et quelles formes d'oppressions y sont représentées.

#### **4.2.7 « They didn't even say her name »**

Le personnage de Poussey subit simultanément des oppressions en vertu de sa « race », sa classe, son genre, son sexe et de sa sexualité. Par exemple, lors de la saison 2, Poussey vit une discrimination distincte liée à l'imbrication de sa « race » et de son orientation sexuelle, provenant du clan des Noires. Le personnage de Vee, la chef du clan des Noires lors de la deuxième saison, convainc Jefferson de cesser tout contact avec Poussey parce qu'elle est lesbienne. En prison, la fluidité sexuelle ne semble pas être un problème, mais elle est principalement rattachée aux détenues blanches; une lesbienne noire ne reçoit pas la même indulgence. Poussey expérimente donc à la fois du racisme et du sexisme, créant une discrimination singulière à son identité et est stigmatisée par ses propres amies. Cette forme d'oppression s'inscrit dans le domaine interpersonnel du pouvoir qui souligne comment le quotidien peut contribuer à l'oppression. Lorsque les détenues du clan des Noires discriminent Poussey pour son homosexualité, elles ne se rendent pas compte qu'elles encouragent l'oppression de toutes les minorités. Selon Collins :

Alors que la plupart des personnages n'ont aucune difficulté à identifier leur propre oppression à l'intérieur des grands systèmes d'oppression [...] elles ont d'habitude peine à voir comment leurs propres idées et actions reconduisent la domination des autres (2016, p. 433).

Tandis que la majorité des détenues maintiennent ces idéologies discriminatoires, Poussey les combat en restant fidèle à son identité. Au lieu de souligner les différences et

d'alimenter l'hégémonie, elle contribue à son « agency », sa capacité d'agir et de résister au pouvoir (Butler 2005). En effet, Poussey détourne les conventions établies par la société et vit selon ses propres désirs, comme le manifeste sa relation avec une Asiatique, transgressant ainsi les règles implicites de la prison qui condamnent ce genre de relation interracial. En plus, sa relation avec Soso n'est aucunement fondée sur le sexe contrairement à la plupart des relations homosexuelles de la prison. En ce sens, la série démontre une relation rarement représentée en prison, qui résulte de l'amour plutôt que du sexe. Le personnage de Poussey déconstruit donc l'archétype de la Jézabel dont l'appétit sexuel est insatiable et excessif (Collins 2016, p.153) et détourne également le stéréotype de la lesbienne « butch<sup>12</sup> ». En effet, l'articulation entre le genre, le sexe et l'orientation sexuelle de Poussey la rattache facilement à cette étiquette, mais elle s'en émancipe par sa personnalité timide et sa fragilité. La série démontre donc à travers le personnage de Poussey qu'il est possible d'être une lesbienne « masculine » ou même « butch » sans pour autant être forte, vulgaire et hypersexuelle.

Cependant, l'homophobie et le racisme ne sont pas la seule combinaison de discriminations qu'expérimente Poussey. En effet, elle sera victime d'une forme d'oppression liée à l'amalgame de sa « race », son genre, sa classe et son sexe. Afin de bien saisir l'ampleur de cette expérience intersectionnelle, nous analyserons l'épisode 3 de la saison 4 où Soso fait des présuppositions racistes au sujet de Poussey. Lorsque la célèbre cuisinière Judy King est emprisonnée à Litchfield pour évasion fiscale, Poussey qui est en admiration devant elle depuis toujours perd ses moyens. Soso, pour lui faire plaisir,

---

<sup>12</sup> Le personnage de Boo, par exemple, est une femme de genre « masculin », corpulente, forte, hypersexuée, vulgaire, poilue et qui a le mot « butch<sup>12</sup> » tatoué sur son bras, stéréotype qu'elle s'approprie conformément à une posture queer pour contrecarrer les insultes.

convainc King de rencontrer Poussey en lui expliquant que sa copine est intimidée par elle : « Institutional racism... traps the most vulnerable people in our society in this cycle of incarceration which, in turn, leads to a cycle of poverty. It makes someone like you... someone rich and powerful and white, virtually unapproachable ». Judy King lui répond : «Your friend acts like a moron around me because she's black and poor? ». Après cette séquence, King rencontre officiellement Poussey à la cafétéria et lui pose des questions sur sa vie difficile : « How does the child of a crack whore learn three languages? ». Poussey, stupéfaite des propos de King, lui répond que sa mère était très éduquée et qu'elle n'a jamais consommé de drogue. Poussey confronte par la suite Soso : « What the fuck about me, besides the color of my skin would indicate that I'm some indigent hood rat? ». Ainsi, parce que Poussey est Noire et en prison, Soso présume qu'elle provient d'une famille défavorisée. Le stéréotype de la femme noire criminelle est à tel point imprégné dans l'esprit de Soso qu'elle ne peut s'en défaire même lorsqu'il s'agit de sa copine.

Le récit exploite donc la relation entre les deux personnages pour démontrer comment les préjugés peuvent être reproduits inconsciemment voire même mécaniquement. Cette séquence applique la notion de focalisation zéro (Chevrier 2005) puisque le spectateur possède plus d'informations que Soso. Ainsi, le récit profite de cette focalisation pour amener le spectateur à réfléchir aux éléments précédents qui auraient pu justifier la perception raciste de Soso. Cet élément narratif peut susciter des émotions complexes chez le spectateur déçu ou même énervé par le comportement de Soso. Or, il peut également se questionner sur ses propres préjugés envers les personnages en comparant sa perception première de ceux-ci (durant la première saison) à sa perception nourrie de nouvelles informations.

La série met également en scène une forme d'oppression inhérente aux femmes noires. Bien que Poussey s'émancipe de l'archétype de la criminelle noire, elle en subit tout de même les conséquences. Nous allons analyser la scène finale [52:20 à 59:00] de l'épisode 12 de la saison 4 intitulé *The Animals* qui illustre comment la série tire profit de l'intertextualité pour transmettre aux spectateurs une critique de la société. Lors de cet épisode, les relations dans la prison sont précaires entre les gardiens et les détenues. Le gardien Piscatella multiplie les abus de pouvoir physiques et psychologiques comme lorsqu'il pousse Red par terre, devant la cafétéria tout entière, suscitant la colère des autres détenues qui montent les unes après les autres sur les tables pour protester. Le plan est composé symétriquement, l'agglomérat de femmes pointant telle une flèche vers Piscatella qui se retrouve au centre. Les gardiens semblent petits, écrasés par la hauteur et le nombre de femmes qui s'indignent devant eux.



Fig. 3: photogramme [55:44] (S4E12) *Orange is The New Black* (Jenji Kohan 2013-).

Les détenues se tiennent droites, la tête haute : elles cessent d'être des victimes et découvrent dans l'union un pouvoir inédit. Ce plan montre qu'elles ne sont plus séparées par la « race », l'âge ou par leur sexualité : elles sont des femmes, des êtres humains qui

refusent l'oppression. Cependant, leur pouvoir sera rapidement enlevé par les renforts qui les forcent à descendre des tables. Warren<sup>13</sup>, prise de panique, est confrontée par le jeune gardien Bailey qui tente désespérément de la maîtriser. Poussey tente d'aider Warren, mais est rapidement jetée au sol par Bailey qui l'écrase avec son genou. À travers la cacophonie, la caméra se rapproche tranquillement du visage de Poussey qui tente en vain d'appeler à l'aide. Lorsque Warren est contrôlée, le gardien Coates, en panique, pousse Bailey tandis que Jefferson voit sa meilleure amie au sol, asphyxiée.



Fig. 4 : photogramme du bas [58:25] photogramme du haut [58:49] (S4E12) *Orange is The New black* (Jenji Kohan 2013-)

Cet épisode est l'un des plus importants de la série jusqu'à ce jour : il marque une scission entre l'humour et le drame, entre la fiction et la réalité. Les scénaristes ont décidé

---

<sup>13</sup> Warren, également appelée Crazy Eyes, souffre de problèmes mentaux et réagit avec violence lorsqu'elle est confuse.

que l'intertextualité devait dépasser les simples références culturelles humoristiques et qu'il était temps que leur message passe par le drame. En effet, cette séquence est une référence directe au meurtre d'Éric Garner, un Africain-Américain, père de six enfants qui fut étranglé en 2014 par la police pour vente illégale de cigarettes. Comme la mort de Garner fut filmée<sup>14</sup> par un témoin, les scénaristes peuvent réutiliser cette vidéo pour créer des références explicites : tout comme Poussey, Éric Garner est couché au sol, écrasé par des policiers, et hurle « I can't breathe » jusqu'à ce qu'un silence prenne place. L'intertextualité permet donc à la série de critiquer explicitement les violences policières envers les Noirs à travers la mort de Poussey qui devient un puissant discours. À ce propos Esteves et Lefait indiquent que :

[L'] avantage de certaines séries contemporaines tient à leur goût prononcé pour la référence et pour l'allusion. Lorsqu'il s'agit de comprendre les stéréotypes raciaux, cette référentialité intrinsèque ne se résume pas à l'exercice de style, dans la mesure où la référence est souvent indispensable pour comprendre la manière dont une minorité est mise en scène (2014, p. 19).

L'intertextualité permet effectivement à la série d'aborder l'ultime acte oppressif sur les personnages racisés. En tuant l'un des personnages favoris, la série semble clairement vouloir provoquer des réactions<sup>15</sup> réelles chez les spectateurs. En plus, face à l'incompréhension de la mort de Poussey, le spectateur peut chercher des éléments de réponses à travers la référence à Éric Garner pour saisir la complexité et surtout le message de cette séquence. Jean-Pierre Esquenazi mentionne que :

---

<sup>14</sup> <http://www.nydailynews.com/new-york/staten-island-man-dies-puts-choke-hold-article-1.1871486>

<sup>15</sup> De nombreux articles et des milliers de commentaires sur les réseaux sociaux traitent de la mort de Poussey. Quelques exemples : <https://www.bustle.com/articles/169869-why-pusseys-death-on-orange-is-the-new-black-was-actually-necessary> <http://www.digitalspy.com/tv/orange-is-the-new-black/news/a830123/orange-is-the-new-black-cast-were-outraged-at-series-creator-for-killing-poussey/><https://blavity.com/mad-about-pusseys-death-orange-is-the-new-black>

La fiction ne doit pas seulement, pour être efficace, nous faire pénétrer dans un univers imaginaire inconnu ; il lui faut donner un sens à la coexistence entre son univers propre et notre propre monde, il lui faut mobiliser nos préoccupations et nos émotions (2013, p. 5).

En ce sens, cette séquence atteint l'efficacité qu'une fiction doit avoir puisqu'elle mobilise des préoccupations réelles et actuelles tout en suscitant une pléthore d'émotions chez le spectateur. La mort de Poussey est subite et imprévue; c'est un élément narratif qui favorise le déclenchement de réactions puissantes chez le spectateur qui reste ébranlé devant la perte d'un personnage apprécié. En plus, la caméra expose la souffrance de Jefferson lorsqu'elle réalise la mort de son amie; ses hurlements et ses pleurs accentuent l'aspect dramatique de la séquence.

La mort de Poussey reflète comment le domaine structurel et disciplinaire du pouvoir fonctionne : un gardien blanc tue une femme noire et l'on tente d'étouffer l'affaire et de justifier l'acte. *Orange is The New Black* dénonce ainsi un crime rarement exposé, celui du meurtre des femmes noires par des policiers. Kimberlé Crenshaw a notamment créé l'hashtag #SayHerName pour protester contre cette injustice via les réseaux sociaux et prouve par le fait même que l'intersectionnalité est éminente pour prendre conscience des inégalités au sein même des mouvements anti-racistes. La cinquième saison d'*Orange is The New Black* se présente comme une longue bataille où Jefferson et les autres détenues tentent de rendre justice à Poussey.

Jefferson explose de rage après avoir entendu l'entrevue donnée aux journalistes par Joe Caputo, le directeur de la prison, qui décrète que le gardien en question était victime des circonstances et qu'il reprendrait le service après un court arrêt de travail. Pire encore, il n'a jamais mentionné le nom de Poussey. Jefferson déclenche une émeute générale et les détenues s'emparent littéralement de la prison. Jefferson profite de cette prise de pouvoir

pour demander de meilleures conditions de vie aux directeurs de la prison. Elle s'adressera également aux journalistes dans un monologue puissant qui déclenche l'empathie chez les spectateurs : « Our fight is with a system that don't give a damn about poor people and brown people and poor brown people. Our fight is with the folks who hold our demands in their hands » (S5E05).

### **4.3 Conclusion du chapitre**

Nous avons montré que la série expose l'enchevêtrement des quatre domaines du pouvoir à travers les expériences discriminatoires des détenues et fait résonner les propos de ces dernières, au-delà de la prison et de l'écran. Toutes les formes d'oppressions véhiculées par le récit sont dans une relation de causalité avec l'hégémonie; elles sont motivées et justifiées par des critères normatifs. Ainsi, le domaine hégémonique du pouvoir est central à l'oppression, sans quoi elle ne pourrait se déployer aussi facilement. Nous pouvons donc conclure que la série *Orange is The New Black* participe à la déconstruction de l'hégémonie en proposant d'autres formes de représentations et en démontrant que la différence ne justifie pas l'ostracisme. Au contraire, la différence devrait être perçue comme une richesse permettant aux individus d'enrichir leurs connaissances et leur perception du monde. Les personnages d'*Orange is The New Black* témoignent de la beauté de la diversité et des possibilités d'une coalition entre des individus dissemblables.

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons affirmer que la série réitère des éléments transgressifs, notamment au niveau du schéma actantiel puisqu'elle déstabilise constamment le lien entre le spectateur et les personnages. En outre, Poussey était l'un des



rare personnages dont la personnalité ne changeait pas selon les intrigues et qui était donc apprécié du début à la fin. Sa mort peut ainsi être perçue comme une transgression puisqu'elle est insérée dans le récit principalement pour choquer le spectateur. En ce sens, bien qu'*Orange is The New Black* ait une forme narrative plutôt conventionnelle, elle déjoue certaines conventions à travers son contenu. Elle peut donc rejoindre un public plus large tout en gardant un caractère transgressif qui suscite des réflexions et des émotions.

## 5 Chapitre 5 Analyse de la série *Transparent* : de la transparence à la visibilité

« Someone who is trans once said that when a person transitions, the entire family has to transition »

-Jill Soloway dans le *New York Times*, 2015.

### 5.1 Description de la série télévisée

*Transparent* comprend présentement quatre saisons, avec des épisodes d'une durée variant entre 27 et 31 minutes. Tous les épisodes de chaque saison, comme pour *Orange is The New Black*, sont livrés dans la même journée. Le récit se déroule à Los Angeles, dans le contexte actuel, où l'on découvre les Pfefferman, une famille d'origine juive. Les êtres gravitant autour du père Mort, nouvellement Maura, sont frappés par sa transition et devront apprendre à se redécouvrir et à s'aimer malgré ces changements.

La série présente donc de nombreux personnages subissant des formes d'oppression liées à leur identité complexe. La perspective intersectionnelle peut nous permettre de lire autant le personnage de Maura (transgenre, femme, personne âgée et juive) que de ses enfants qui sont loin d'atteindre l'hétéronormativité nonobstant leur peau blanche. Ils sont constamment en train de redéfinir des aspects de leur identité, que ce soit quant à leur genre, leur orientation sexuelle, leur religion ou leur personnalité. Ils s'éloignent des protagonistes traditionnels aux traits définis et immuables et démontrent ainsi que l'identité est malléable et en constante transformation, ce que la forme sérielle permet d'explorer.

Tout comme *Orange is The New Black* avec le personnage de Chapman, la série semble se focaliser davantage sur Maura durant les premiers épisodes pour nous introduire dans l'univers atypique de sa famille, mais s'en détachera au fil des saisons pour explorer plus en profondeur les autres personnages par le biais de leur quotidien ou d'événements bouleversants. Ainsi, c'est encore une fois grâce au tissage narratif que les protagonistes sont représentés individuellement puis liés par le récit. Nous avons donc des séquences spécifiquement rattachées à chaque personnage, mais également des séquences où ils se rencontrent et vivent des péripéties communes, ce qui permet d'illustrer leur vie intime et, par la suite, de faire des liens entre leur quête d'identité individuelle et leur appartenance à une collectivité familiale.

Par ailleurs, l'utilisation récurrente des flash-backs révèle des événements marquants du passé des personnages qui ont façonné leur identité. Ce mécanisme est extrêmement important pour exposer comment certaines formes d'oppression évoluent avec le temps et de quelle manière celles-ci influencent la vie des personnages. Le flash-back permet de créer des analogies entre les actions présentes des personnages et leur passé; par exemple, plusieurs flash-backs de la troisième saison représentent l'enfance de Mort qui se déguise avec des robes et qui se fait réprimander et menacer par son grand-père. Ces séquences permettent de saisir l'oppression incessante qu'a endurée Mort, de son enfance jusqu'au présent de la série.

Certains flash-backs sont cependant plus atypiques puisqu'ils révèlent des événements des ancêtres des Pfefferman. Le personnage d'Ali semble connecté à plusieurs reprises avec des événements concernant sa grand-mère Rose lors des années 1930. Ces

séquences font suite à la découverte d'Ali de la théorie « epigenetic » : « the theory that inherited trauma is passed generationally to children through DNA » (Moss 2017, p. 87). Le récit exploite cette théorie en montrant effectivement que les ancêtres des Pfefferman avaient eux aussi une identité sexuelle non-normative. En plus, comme le mentionne Joshua Louis Moss, « Ali's academic investigation and personal-is-political flashbacks perform a creative version of epigenetics, reflecting the inherited trauma of Maura and Rose » (2017, p. 87). Par conséquent, les flash-backs ne servent pas nécessairement à valider la théorie « epigenetic » mais utilisent plutôt le passé pour créer un pont entre le présent des protagonistes et le passé de leurs ancêtres qui étaient eux aussi en quête d'identité et/ou victimes d'oppressions.

Ainsi, le récit expose différentes générations des Pfefferman, marquant les obstacles à franchir pour accepter son identité marginalisée. Nous voyons la génération de Rose, de son adolescence jusqu'à la naissance de Maura, la génération de Maura et sa sœur; de son enfance jusqu'à la rencontre de Shelly, puis la génération d'Ali, Sarah et Josh, de leur enfance jusqu'à aujourd'hui. Ces flash-backs « typiques » offrent la possibilité d'en connaître davantage sur le passé des personnages et de mieux saisir leur complexité identitaire. Les flash-backs « atypiques », ceux du passé des ancêtres, fonctionnent différemment : ils amènent le spectateur à remarquer l'évolution de l'oppression selon les différentes époques, mais surtout à susciter des émotions inédites. En effet, les séquences plongent le spectateur dans un passé nostalgique qui rejoint la sensibilité d'Ali face à l'histoire et à son désir de connaître davantage sa grand-mère Rose. Les flash-backs font donc naître des émotions chez les personnages qui semblent traverser le temps, mais

également chez le spectateur qui est amené lui aussi, grâce aux images, à vivre ces expériences.

L'esthétique de la série mérite également d'être soulevée puisqu'elle s'apparente davantage à la liberté de l'expérimental plutôt qu'aux séries télévisées populaires. Les couleurs sont naturelles et les plans s'éloignent de l'usuel champ contre champ. La caméra, souvent opérée à l'épaule ou avec une *Steadicam*, semble parfois voguer d'un personnage à un autre, se poser sur des objets, des paysages. Elle est rarement fixe et utilise le mouvement pour manifester des émotions ressenties par les personnages. D'autres séquences ont parfois l'esthétique d'un vidéo-clip où une musique extradiégétique surplombe les dialogues des personnages et où le ralenti saisit des éléments narratifs notables. Le rythme du montage est parfois lent et l'on s'attarde sur des moments de contemplation ou du quotidien.

Comparativement à *Orange is The New Black*, la série tire ses éléments comiques et dramatiques du quotidien. Même lors des moments intenses, la série ne suscite pas le suspense ou la tragédie; elle expose et représente des vies sans exagération. En ce sens, *Transparent* ose transgresser certaines normes narratives et esthétiques. À ce sujet, Joshua Louis Moss remarque : « The innovative semi-comedic tone and experimental form not only produced a landmark in transgender visibility on television but also established Amazon Studios as a viable producer of quality television » (2017, p. 73). La série *Transparent* réussit donc, grâce à son esthétique du film *Indie*, ses éléments narratifs significatifs et son récit, à transmettre une réalité sous-représentée et, par-delà, à se distinguer dans le panorama télévisuel contemporain.

Encore une fois, le message de l'œuvre, affirmé et mis de l'avant par le récit et la narration, tente de déconstruire les discours hégémoniques qui s'attaquent aux minorités et aux différences. Jill Soloway, qui se considère queer et de genre non-binaire, est d'ailleurs militante pour le droit des LGBTQ et s'est inspirée de sa propre vie pour créer la série puisque son père est également transgenre. Soloway crée donc un espace de réflexions et de représentations véridiques à travers sa série. Après avoir gagné un Emmy Awards en 2016 pour *Transparent*, elle expliquait :

This TV show allows me to take my dreams about unlikeable Jewish people, queer folk, trans folk, and make them the heroes. [...] We need to stop violence against transgender women and topple the patriarchy<sup>16</sup>.

Soloway n'hésite donc pas à partager avec le public son désir de représenter de nouveaux héros qui touchent les spectateurs et qui contribuent à la déconstruction du patriarcat. Elle mentionne également en entrevue que :

The season [Saison 3] is concerned with intersectionality as a topic, as well. In particular, these questions of whether or not women, people of color, and queer people have similar or different struggles. [...] what I see as the future path of the feminist movement, which is an intersectional one, which means people now ask the questions: If one person is free, is my brother free? Can I be free until everyone is free? That means that for women, for people of color, or for queer people, they start to look at each other and say, are we part of the same movement?<sup>17</sup>

Les propos de la réalisatrice témoignent donc de son intérêt pour les enjeux féministes intersectionnels qui se reflètent grandement à travers la série.

---

<sup>16</sup> [https://www.huffingtonpost.ca/entry/jill-soloway-topple-the-patriarchy\\_us\\_57df35eee4b04a1497b5167d](https://www.huffingtonpost.ca/entry/jill-soloway-topple-the-patriarchy_us_57df35eee4b04a1497b5167d)

<sup>17</sup> Jill Soloway en entrevue pour Vulture : <http://www.vulture.com/2016/09/jill-soloway-transparent-season-three-white-privilege.html>

## 5.2 Analyse intersectionnelle du personnage de Maura

Maura Pfefferman, interprétée par Jeffrey Tambor, est l'un des personnages les plus importants de la série, car il représente le noyau de la famille. La série utilise le *coming-out* de Maura comme l'élément déclencheur d'une quête identitaire entamée non seulement par ce personnage, mais également par tous ceux qui croisent son chemin. Le recours aux flash-backs donne au personnage une profondeur qui éclaire divers moments de sa vie actuelle. Maura est d'abord présentée comme Mort, un père de famille septuagénaire, divorcé et retraité qui est issu d'une famille juive ayant immigré à Los Angeles avant sa naissance. La famille de Maura est complexe; son père Moshe, a quitté la famille lorsque Maura avait quatre ans, laissant la mère Rose seule avec le grand-père Haim pour s'occuper de lui et de sa sœur Bryna. Rose avait un frère, Gittell, qui a fait une transition pour devenir une femme, mais qui fut arrêtée par des nazis à Berlin. Gittell n'a jamais été revue et sa transition reste un secret, jusqu'à ce que Maura retrouve son père Moshe (S04) et qu'il lui dévoile la vérité.

Maura est donc issue d'une famille tourmentée avec laquelle elle n'a jamais eu une bonne relation. Enfant, elle se déguisait avec des vêtements de femmes, mais son grand-père la réprimandait à chaque fois, lui disant qu'elle serait tuée comme Gittell. Maura n'a également pas eu une bonne relation avec sa sœur Bryna qui n'acceptait aucunement que son frère se déguise en fille. Ainsi, Maura a vécu de la discrimination toute sa vie et devait performer le genre féminin en cachette.

Lors de la première saison, Mort devient Maura et débute sa transition pour devenir une femme. Elle utilise dorénavant le pronom « elle », se fait appeler « moppa » au lieu de papa, s'habille constamment en femme, porte une perruque ou des rallonges, du

maquillage, etc. Au fil des saisons, la transition de Maura évoluera; elle maîtrisera de plus en plus la performance de sa nouvelle identité et voudra se faire appeler « mom » marquant une scission entre le début de sa transition et le présent actuel. Lors de la troisième saison, elle apprendra qu'elle ne peut subir aucune forme de chirurgie due à des problèmes de santé. Maura est d'abord dévastée puis réalise finalement que cela marque la fin de sa transition. Dans l'épisode 10 de la saison 3, Ali demande à Maura si cela veut dire qu'elle ne « transitionne » plus, ce à quoi elle répondra : « I've already transitioned. I'm trans. I'm just, this is me. This is it ».

*Transparent* offre donc une représentation atypique de la transsexualité qui s'émancipe des stéréotypes du monstre ou de la victime (Halberstam 2016). Au contraire, Maura est représentée comme étant dévouée, sensible et même maternelle. Cependant, elle n'est aucunement idéalisée, ses défauts étant tout autant représentés que ses qualités. Rappelons que les trois caractéristiques qu'Halberstam dégage des nouvelles représentations des trans se retrouvent dans *Transparent*, la première étant que Maura puisse continuer d'avoir une relation avec sa famille. Ses enfants sont effectivement extrêmement importants dans sa vie et ce n'est qu'en leur apprenant la vérité sur son identité qu'elle pourra réellement « sortir du placard ». La deuxième caractéristique s'intitule « No More Normal » et fait référence au fait que Maura n'est pas le seul personnage hors-norme de la série. La troisième caractéristique, « New arrangements of desire », correspond à la représentation de la sexualité des trans : « They must improvise the meaning of sex and in the process find a new arrangement of desire altogether » (Halberstam 2016, p. 373).



C'est le cas de Maura qui est représentée comme une femme ayant une sexualité active et qui doit apprendre à connaître sa sexualité en tant que trans et en tant que femme. Nous la voyons avoir des relations sexuelles avec plusieurs personnages, dont Shelly son ex-femme, Vicki, une femme ayant subi une double mastectomie et même avec un homme nommé Donald. La série expose ainsi deux formes de sexualité rarement représentées à l'écran, à savoir la sexualité des trans et la sexualité des personnes âgées. Les séquences montrant les relations sexuelles de Maura ne sont pas voyeuristes, au contraire, elles en dévoilent au spectateur la sensibilité et même la beauté. De cette façon, le récit transgresse les normes de la sexualité généralement dépeinte dans les séries télévisées. La sexualité des personnes âgées est rarement mise à l'écran, même lorsque celle-ci est abordée, par exemple dans *Grace and Frankie* (Netflix, 2015-) ou *Sex and the City* (HBO, 1998-2004). Comme Brey (2016) le remarque, la sexualité des femmes âgées passe souvent par le biais de l'humour. Malgré l'aspect humoristique de *Transparent*, les séquences de sexualité avec Maura ne cadrent aucunement dans la comédie comme le témoigne l'épisode 2 de la saison 2. Shelly, l'ex-femme de Maura, lui demande de la caresser dans le bain : « Cette interaction la met mal à l'aise, car elle renvoie le personnage à sa sexualité du passé, celle qu'elle partageait précédemment avec sa femme lorsqu'elle était Mort » (Brey 2016, p. 214). Par conséquent, la sexualité des personnages ne sert pas à déclencher l'humour ni à utiliser la subversion pour scandaliser le spectateur. Au contraire, ces séquences collaborent à l'élaboration d'un réalisme sériel qui n'omet pas certains aspects de la vie des personnages en raison de leur âge ou de leur genre. Lorsque Maura a une relation sexuelle avec Vicki, elle lui confie qu'elle ne sait pas quoi faire. Presque toutes les scènes de sexualité de Maura procèdent des paradoxes propres à son identité complexe. Ces

séquences n'auraient probablement pas pu avoir le même effet dans un film qui ne peut développer ainsi la complexité de ses personnages telle qu'elle apparaît sur une longue période de temps. Pour percevoir la tendresse, la mélancolie et toutes les émotions dégagées de ces séquences intimes, il faut que le récit ait pris le temps de nous amener à la rencontre des personnages et donc d'avoir accès à toute cette connaissance du personnage de Maura et de son parcours.

L'identité de Maura est donc complexe; elle est une femme trans septuagénaire, blanche, lesbienne/bisexuelle, juive, mère/père. Cela permet au récit d'explorer des aspects identitaires rarement représentés à l'écran, mais également de critiquer et de dénoncer la transphobie. Comme le mentionne Melanie E.S Kohnen, « Visibility is not simply a process of coming-into-being accompanied by recognition and identification, but rather is informed by knowledge, power, and sexuality-dynamics that are central to subjectivity and society » (2016, p. 14). En ce sens, la série *Transparent* offre non seulement une visibilité à des individus opprimés, mais leur offre également une forme de pouvoir qui émerge par le savoir. Kohnen rajoute que :

[...] the process of who and what becomes visible, in which ways, and to whom involves a multifaceted negotiation with and within established regimes of power-knowledge. The same dynamics also regulate that which supposedly stays invisible (2016, p. 14).

Le titre de la série n'est aucunement anodin puisque les individus trans sont « transparents » dans les médias, tout comme Maura l'a été aux yeux de sa famille. L'invisibilité est l'une des plus grandes formes d'oppression puisqu'elle isole et renie l'existence de ces individus. À travers ce mécanisme d'oppression, les quatre domaines du pouvoir énoncés par Collins sont mis en œuvre pour assujettir les différences. Nous verrons donc comment ce mécanisme se déploie et inflige de l'oppression au personnage de Maura.

Le personnage de Maura est sujet à différentes formes d'oppression et de discrimination puisqu'elle est à l'intersection de plusieurs axes de domination. Elle connaît à la fois les privilèges et les oppressions des hommes, la transphobie et peu à peu l'oppression des femmes tout en subissant également de l'homophobie, de l'âgisme, du classisme et de la xénophobie. Maura ne subit cependant pas du racisme; la question de sa « race » n'est pas abordée dans le récit. Étant une femme blanche dans un contexte cosmopolite (Los Angeles), elle possède des caractéristiques qui lui donnent un statut privilégié comparativement aux trans racisés. Néanmoins, Maura doit endurer de multiples oppressions qui proviennent autant d'inconnus que de membres de sa famille et anciens amis qui la jugent, la critiquent et expriment librement leur honte et leur déception.

Grâce à la forme sérielle, *Transparent* peut exposer clairement l'évolution de Maura au cours des épisodes et des saisons. Ces étapes sont représentées par des changements physiques et psychologiques, mais également par des formes d'oppressions inhérentes à sa transition. Notre analyse intersectionnelle du personnage de Maura portera sur trois épisodes qui exposent différentes étapes de sa transition. Le premier représente le début de sa transition, lorsque son identité n'est pas encore perçue comme une femme ni comme une trans. Le deuxième épisode montre un entre-deux, où son identité reste ambiguë aux yeux des autres; elle performe le genre féminin de manière assez convaincante pour s'infiltrer dans un festival uniquement pour femmes, mais se fait encore reconnaître comme trans lorsqu'elle est regardée de plus près. Le troisième épisode présente l'aboutissement de la transition de Maura, lorsqu'elle est perçue comme une femme, de loin ou de près, mais qu'elle connaît encore de l'oppression en raison de son sexe.

### **5.2.1 « This is my father, and he's a woman. He has every right to be in this bathroom »**

L'une des premières séquences représentant les formes d'oppressions de Maura est dans l'épisode 4 de la saison 1, lorsqu'elle magasine au centre commercial avec ses filles. Nous analyserons la séquence à partir de [17:42] jusqu'à [19:40]. Maura est confrontée pour la première fois à de la transphobie lorsqu'elle utilise les toilettes des femmes et que deux jeunes filles avertissent leur mère qu'un homme est dans la toilette. Maura n'osera pas réagir et c'est sa fille Sarah qui se dispute avec la mère qui menace d'appeler la sécurité : « Sir, can you hear me? Because this is a ladies' restroom and clearly that is a man. [...] your father is a pervert », ce à quoi Sarah répondra : « This is my father, and he's a woman. He has every right to be in this bathroom ». Cette séquence dépeint l'une des problématiques les plus actuelles chez les transgenres : le droit d'utiliser la toilette assignée au genre et non au sexe. D'un point de vue microsocial, on expose comment l'identité de Maura est discriminée par les autres qui ne sont pas en mesure de concevoir une identité en dehors de la normativité. En plus, Maura n'est qu'au début de sa transition, ce qui la place dans une position précaire; elle vacille dans un entre-deux où ses traits masculins dominant encore et c'est pourquoi elle est sujette à autant de critiques. L'association entre transgenre et pervers est rapidement exposée par la mère des jeunes filles qui arrive à ce constat parce que Maura est à l'intersection du sexe masculin et du genre féminin. Cette analyse nous amène à questionner l'origine de ces discriminations : est-ce que la mère aurait eu la même réaction si cette situation comportait un homme trans? Et si nous retrouvions un homme trans dans une toilette pour hommes, est-ce que ceux-ci le traiteraient de pervers? Nous pourrions présumer que non. La perversion est souvent

associée au sexe masculin et c'est justement cette peur d'avoir « un homme » dans les espaces privés féminins qui alimente cette polémique.

D'un point de vue macrosocial, cette séquence transporte le spectateur au cœur des débats actuels des États-Unis quant au droit des transgenres à utiliser des espaces publics genrés selon leur identité de genre. Les espaces binaires sont des lieux difficiles pour les transgenres puisqu'ils représentent une étape importante de leur transition. Malgré cela, un flou demeure quant aux droits des transgenres et ces espaces. Le réflexe de la mère menaçant d'appeler la sécurité est révélateur de ce paradoxe : elle croit effectivement qu'elle peut interpeller une figure d'autorité (domaine disciplinaire) pour faire sortir Maura de la toilette puisqu'elle ne correspond pas aux critères normatifs féminins (domaine hégémonique). Cette séquence critique principalement le domaine structurel du pouvoir : l'établissement ne propose pas de toilettes non genrées ce qui oblige Maura à choisir entre une toilette associée à son sexe et une toilette associée à son genre. Le domaine structurel ne répond donc pas aux besoins des transgenres ce qui préconise ce genre de situation.

Cette séquence fait office d'introduction pour le spectateur qui découvre avec les personnages la transphobie. Le dilemme des toilettes pour transgenres est un paradoxe politique et social qui relève de l'actualité des spectateurs américains. Il a été abordé maintes fois dans les médias et se retrouve parfois au centre de débats politiques. Néanmoins, les médias ne peuvent pas représenter les conséquences quotidiennes de cet enjeu par des images puisqu'elles transgresseraient le domaine privé. En revanche, les séries télévisées, elles, le peuvent. En représentant les conséquences de cette problématique à travers des personnages familiers, la série amène le spectateur à réfléchir aux répercussions de ces lois qui affectent la dignité des transgenres. La séquence est conçue

pour sensibiliser le spectateur à ces enjeux et à ressentir la honte et l'isolement de Maura. L'une des séquences suivantes est un gros plan sur Maura dans une toilette publique sur ce qui semble être un chantier de construction. Une musique extradiégétique aux tonalités mélancoliques souligne l'émotion du personnage et rappelle au spectateur qu'à travers tout ce chaos Maura n'avait pas pu utiliser les toilettes. La série représente ainsi une oppression qui était couramment abordée dans les médias, mais qui ne pouvait être autant élaborée que dans cette séquence. Grâce au récit, aux personnages et aux éléments narratifs, la séquence dégage des émotions très fortes qui résonnent non seulement avec l'oppression de Maura, mais aussi avec celle de tous les transgenres.

### **5.2.2 « Man on the land! Man on the land! Man on the land! »**

Or, les individus hétéronormatifs ne sont pas les seuls à discriminer les personnes trans. Lors de l'épisode 9 de la deuxième saison, Maura sera confrontée à de la transphobie provenant de femmes féministes. Ali et Sarah invitent Maura au *Idyllwild Wimmin's Festival*, un festival de musique exclusivement réservé aux femmes. Lorsqu'elles arrivent sur le site, elles sont éblouies par l'atmosphère lyrique et désinvolte que dégagent le lieu et ses occupants. Des femmes de tous genres se baladent seins nus ou voire même complètement nues. Musiciens, hippies, sadomasochistes, clowns, poètes se retrouvent dans ce festival éclectique qui frôle l'onirisme. Cependant, le lieu perd rapidement son allure accueillante et sécuritaire lorsque Maura apprend que le festival a une politique très stricte concernant les transgenres. En effet, le festival est exclusivement réservé aux femmes nées femmes. À partir de cet instant, Maura se sent constamment regardée et tente

en vain de retrouver ses filles. Elle doute ainsi de sa performance du genre féminin, a peur de se faire reconnaître comme transgenre et donc comme imposteur.

Par exemple, lors d'une scène où Maura fait la file pour utiliser des toilettes publiques, des employés (hommes) arrivent pour collecter les excréments. Les femmes aux alentours crient à l'unisson « man on the land » pour manifester la présence d'hommes sur le terrain du festival. Une femme explique à Maura que c'est pour prévenir les autres femmes du danger d'être « triggered », excitées par la présence des hommes. Maura demande naïvement s'il y a eu un problème avec les employés, et une autre femme lui répond que le problème n'est pas que ce soit des employés, mais que ce soit des hommes. Maura réalise donc à quel point le sexisme est présent au festival et qu'elle pourrait même être en danger. Elle retrouve finalement Ali qui est avec Leslie, sa professeure de *Gender Studies* et un groupe de femmes. Maura lui fait comprendre qu'elle veut partir, mais Ali lui répond que c'est un lieu sécuritaire et qu'elle n'a rien à craindre. Toutefois, les femmes du groupe ont elles aussi des idéologies discriminatoires, arguant que le festival est réservé aux femmes qui sont nées avec un vagin et un utérus. Les femmes sont donc en train de dire que Maura et que toutes femmes trans ne sont pas de « vraies femmes ». Elles justifient cette discrimination en soutenant que la présence d'hommes déclenche des souvenirs de viol et qu'ils monopolisent toute l'attention grâce à leurs privilèges. Maura leur répond qu'elle n'a pas été en mesure d'expérimenter ses privilèges puisqu'elle souffrait trop durant la période où elle performait le genre masculin. Leslie rétorque cependant « Your pain and your privilege are separate ». En effet, avant sa transition, Maura utilisait ses privilèges d'hommes bien qu'elle ne semble pas s'en rendre compte. Mort avait effectivement rejeté à plusieurs reprises les candidatures de Leslie parce qu'elle

n'était pas un homme et qu'elle n'était pas féminine non plus. Ali lui donne également l'exemple de la maison qui était à son nom lors du divorce avec son ex-femme Shelly qui a dû déménager.

Cet épisode est important pour la compréhension de l'imbrication des quatre domaines du pouvoir au sein d'une communauté isolée. En effet, le festival peut être perçu comme une micro-société dans laquelle des règles sont créées et respectées. Le domaine structurel du pouvoir est ici représenté par la règle du « women born women » qui a été établie par les plus anciennes du festival et justifiée par l'absence de lieu sécuritaire pour les femmes. Le domaine hégémonique du pouvoir utilise principalement la peur du viol pour justifier la discrimination des hommes et des transgenres; en reproduisant des généralisations sur les hommes, les femmes du festival sont en mesure de tenir un raisonnement logique pour faire accepter leur règle. En plus, elles soutiennent que même les femmes trans ont joui de privilèges dans leur vie, que les femmes n'auront jamais. Elles imposent donc grâce au domaine disciplinaire du pouvoir le respect de leur règle en créant des codes comme le « Man on the land ». Cela occasionne des expériences discriminatoires, comme celle de Maura qui subit le domaine interpersonnel du pouvoir où le regard et les propos des autres femmes contribuent à son sentiment d'exclusion.

L'épisode est d'autant plus révélateur de l'oppression subie par les personnes trans puisqu'il est entrelacé de flash-backs des années 1930 lorsque des nazis viennent brûler tous les livres de l'institut de science de la sexualité<sup>18</sup>. Ces livres représentaient des années de recherche qui auraient probablement pu faire avancer la connaissance scientifique de la

---

<sup>18</sup> De l'allemand *für Sexualwissenschaft*. Cet institut a réellement existé et a été fondé en 1919 par Magnus Hirschfeld. Le « Nazi book burning » a également eu lieu en 1933. Informations tirées du site : [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=2069&language=english](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2069&language=english)



transsexualité et des techniques de réassignation de sexe, mais auraient pu surtout contribuer à l'acceptation des sexualités dites « anormales ». Cette tragédie est perçue par Rose, la mère de Maura et sa sœur Gittell. Les nazis se saisissent de Gittell tandis que Rose pleure devant le feu qui brûle. Ali est représentée dans le plan bien qu'elle n'y était évidemment pas, elle contemple les événements et prend la main de Rose, sa grand-mère.



Fig. 5 : photogramme [23:43] (S2E09) *Transparent* (Jill Soloway 2014-)

La présence d'Ali est significative puisqu'elle rappelle sa théorie du « epigenetic » selon laquelle les traumatismes se transmettent de génération en génération. Moss rajoute : « Rose's role as witness to the Jewish-queer connection as an inciting incident of her Diasporic wanderings locates the origin trauma of displacement at the dysfunctional center of the Pfefferman family » (Moss 2017, p. 87). Ainsi, cette séquence révèle le traumatisme vécu par Rose (et Gittell) qui s'est transmis à ses enfants et à ses petits-enfants. Le montage alterne avec Maura qui détruit sa tente en hurlant : « Man on the land! Thank you for your kindness and fuck you! ». La juxtaposition des deux séquences évoque la perpétuité de l'oppression envers les transgenres, mais également la fragmentation des mouvements féministes qui rejettent Maura. Le parallèle est significatif : en 1933, les

membres de l'institut de science de la sexualité sont en mesure d'accepter la transsexualité tandis qu'en 2015 les féministes continuent la discrimination. Cependant, Soloway ne semble pas critiquer les femmes du festival puisqu'elle expose également le point de vue d'Ali qui soutient que Maura a effectivement des privilèges de plus.

En ce sens, la séquence dévoile de manière sensible la perpétuité de l'oppression à travers le temps qui sévit jusqu'au présent des personnages. Maura, qui désire par-dessus tout l'assentiment, se voit confrontée à ce qu'elle ne sera jamais : « a women born women ». La séquence souligne également le besoin constant des mouvements sociaux de se définir par opposition à quelque chose, ce qui reproduit des formes d'oppression au sein même de groupes prônant l'ouverture d'esprit.

### **5.2.3 « I can't pat her down. She's got a penis »**

Comme nous l'avons évoqué, Maura apprendra lors de la troisième saison qu'elle ne peut pas subir de chirurgie de réassignation sexuelle puisqu'elle a des problèmes de santé. En perdant ce rêve, Maura doit apprendre à accepter son corps et donc son sexe. Cependant, être transgenre sans avoir recours à aucune chirurgie peut compliquer les choses lors de certains événements. C'est ce qui arrive dans l'épisode 2 de la saison 4 où Maura passe les douanes à l'aéroport pour se rendre en Israël et qu'elle se fait arrêter par la sécurité pour « anomalie entre les jambes ». Le conflit débute à [20:00] et se termine avec la fin de l'épisode [27:43]. Maura a consommé des bonbons à la marijuana avec Ali pour contrer le stress et semble ressentir ses effets. La chanson *The Temple* tirée de l'opéra rock *Jesus Christ Superstar* surplombe les sons diégétiques et le montage est composé de plusieurs plans de coupes qui montrent ce que Maura regarde : des valises, des machines, des

passagers, des pancartes, etc. Le montage est façonné pour exposer l'euphorie de Maura qui sera rapidement refroidie par l'agente qui l'interpelle pour anomalie. Ce que la machine détectait était en fait le pénis de Maura. L'agente ne se rend pas compte que Maura est trans et lui explique qu'elle va devoir la fouiller. Ali intervient auprès de l'agente et décide de filmer la scène pour dénoncer la situation. Maura explique qu'elle est trans et l'agente va chercher un agent masculin puisque la politique exige que les fouilles soient pratiquées par des agents du même sexe. L'agent refuse de la fouiller parce qu'elle ressemble à une femme tandis que l'agente réplique « I can't pat her down. She's got a penis ».



Fig. 6 : photogramme [26:41] (S4E02) *Transparent* (Jill Soloway 2014-)

Les deux agents se questionnent par rapport à l'application de la règle; est-elle vraiment une femme si elle a un pénis? Ali leur dira d'ailleurs : « Is this because she's trans? Aren't you trained in this? ». Incapables de prendre une décision, les agents appellent un superviseur. Maura, humiliée et impatiente s'exclamera : « If you want me to be a man to pat me down, I'll be a man. If you want me to be a woman, I'll be a woman. If you want me to be a fucking chicken, I'll be a chicken ».

Cette séquence est construite de manière à démontrer encore une fois les lacunes du système qui discrimine les transgenres en faisant abstraction de leur existence. La série démontre qu'en omettant d'établir un protocole pour ce genre de situations, le domaine structurel du pouvoir et le domaine disciplinaire infligent de l'oppression aux transgenres. Maura subit ainsi une humiliation qui résulte en grande partie du régime de la représentation qui alimente l'invisibilité des transgenres. Contrairement aux séquences précédemment analysées, cette représentation de l'oppression ne fait pas émerger de la tristesse. Elle utilise plutôt l'humour, engendré par la réaction de Maura, pour montrer l'absurdité des agents. Ayant achevé sa transition, Maura n'expérimente plus les mêmes formes d'oppressions que dans les saisons antérieures puisqu'elle ne se retrouve plus aux mêmes intersections. En effet, elle est dorénavant perçue comme une femme nonobstant l'absence de chirurgie, mais possède encore des caractéristiques physiques de sexe masculin. Ainsi, cette séquence oppose la « victoire » de Maura quant à son identité de femme à son « échec » de réassignation de sexe, et insiste donc sur la pérennité des oppressions multiples vécues par le personnage.

En somme, la série parvient à renverser la *symbolic annihilation* grâce au personnage de Maura qui représente non seulement les personnes trans, mais également tous les individus opprimés qui désirent affirmer leur identité. La série expose différentes formes de discrimination qui proviennent autant de la société que des individus. Encore une fois, le domaine hégémonique du pouvoir est montré comme ce qui complique de surcroît la vie du personnage de Maura et qui alimente la plupart des discriminations qu'elle endure. La progression identitaire de Maura est démontrée grâce au récit qui amène, au fil des saisons, le spectateur à s'attacher à un personnage atypique. Malgré cela, Maura

n'est pas stéréotypée ni déshumanisée par l'idéalisation, car elle possède des défauts comme tous les autres personnages et ses actes ne sont pas toujours acceptés par les spectateurs. Le récit expose donc comment l'enchevêtrement des caractéristiques identitaires de Maura la place au centre d'intersections différentes sur les axes d'oppressions selon les étapes de sa transition.

### **5.3 Analyse intersectionnelle du personnage d'Ali Pfefferman : dans les méandres de l'identité**

« To be myself I need the illumination of other people's eyes and therefore cannot be entirely sure what is my self »

-Virginia Woolf, *The waves*, 1931, p. 83

Si Maura a été définie comme la protagoniste de la série, Ali est possiblement l'un des personnages les plus intéressants puisqu'elle change constamment d'identité au fil des saisons. Il est ardu de la définir puisque toutes les facettes de son identité sont instables; elle remet en question son identité genrée, sexuée, sexuelle et religieuse tout en cherchant un dessein à sa vie. Le seul critère identitaire qui ne change évidemment pas est sa « race » qui lui vaut des privilèges puisqu'elle est une Blanche. Ali aura d'ailleurs plusieurs relations interracialisées, mais la question du racisme reste généralement en surface dans le récit. Le *coming-out* de Maura, provoque d'autres questionnements identitaires chez Ali qui l'amènent à s'intéresser aux *Gender Studies* et même à s'inscrire dans un programme connexe à l'université. À partir de cet instant, Ali expérimente toutes les facettes d'elle-même, elle change continuellement de coupe de cheveux (longs, courts, rasés sur les côtés, etc.), de maquillage, s'habille parfois avec des vêtements « de femmes » et parfois des vêtements « d'hommes », elle s'affirme préalablement hétérosexuelle, puis s'intéresse à un

homme trans avant de finalement découvrir qu'elle a une attirance envers les femmes. Ali s'interroge en outre sur sa religion, le judaïsme, et au passé de ses ancêtres; elle s'intéresse à l'holocauste, mais également à la position de son « peuple » dans le conflit israélo-palestinien.



Fig. 7 : photogrammes de la série *Transparent* (Jill Soloway 2014-) image du haut à gauche et image du bas à droite tirées de [www.instagram.com/transparentamazon/](http://www.instagram.com/transparentamazon/). Les différents styles d'Ali (saison 1 à gauche et saison 3 et 4 à droite).

Ali est donc un personnage ayant une identité fluide, elle ne cadre aucunement dans l'hétéronormativité et ne peut non plus se définir par une identité quelconque. Elle déconstruit de nombreux stéréotypes, mais également de nombreuses conventions. À trente-trois ans, Ali n'a pas d'emploi (sauf à partir de la saison 3 où elle enseignera), pas d'enfant et elle dépend financièrement de Maura. Comme elle croit également qu'il faut repenser la structure des relations amoureuses, ses propres relations ne durent jamais très longtemps. Ali semble être l'un des personnages les plus libres de la série, qui expérimente tout avec intensité et sensibilité. Sa vision de la vie contraste avec celle des autres personnages qui cherchent la stabilité. Maura dira d'ailleurs à son sujet dans l'épisode 2 de

la saison 1 qu'Ali est « out of the box smart, but can't seem to settle on anything ». Cette phrase est significative puisqu'elle témoigne des idéologies hégémoniques de la société quant à l'importance de se « poser » dans la vie, et souligne que Maura (mais aussi toute la famille) croit que l'errance d'Ali est négative.

Pourtant, Ali ne semble pas malheureuse dans son exploration identitaire ni dans cette instabilité. C'est en partie pour cela qu'elle trouvera rapidement sa place dans les mouvements queer qui prônent un mode de vie non-normatif. En ce sens, Ali représente la possibilité d'une vie divergente de l'hégémonie, une vie sans barrière. Son parcours est d'ailleurs clairement atypique puisqu'elle fait son *coming-out* tardivement alors que la plupart des individus explorent leur identité sexuelle pendant l'adolescence. Dans l'épisode 5 de la saison 2, Ali annonce à sa sœur qu'elle fréquente Syd, une femme bisexuelle qui a déjà eu une relation avec leur frère Josh : « I've realized I just I can't have real emotional intimacy with somebody who hasn't suffered under patriarchy ». Ainsi, Ali exprime son homosexualité et explique que cette attirance provient principalement d'une souffrance commune plutôt que d'une attirance sexuelle. Le fait de partager l'oppression du patriarcat avec Syd rapproche Ali de celle-ci puisqu'elles peuvent se comprendre mutuellement et être libérées d'une relation qui implique des rapports de pouvoir.

Ali est constamment en train de redéfinir les cheminements possibles, qu'elle commence de nouveaux projets ou migre vers une autre identité, une autre orientation sexuelle, une autre apparence, etc. Ce n'est que dans la quatrième saison qu'elle commencera à réaliser qu'elle est possiblement de genre non-binaire; identité qui semble finalement lui convenir. Nous verrons donc comment un personnage aussi versatile peut être analysé grâce à une posture intersectionnelle.

### 5.3.1 « You've been queer for, like, 30 seconds »

Ali subit de l'oppression qui est principalement portée par le domaine hégémonique du pouvoir. En effet, elle est constamment rejetée par les gens qu'elle côtoie parce qu'elle ne cadre pas dans les normes établies par la société américaine. Ses désirs, sa vision du monde et son identité sont perçus comme étant « anormaux » et même dérangeants. Cette incapacité à se conformer aux normes est principalement représentée par le récit à travers ses relations amoureuses.

Par exemple, dans l'épisode 7 de la deuxième saison, Ali est confrontée à de l'homonormativité<sup>19</sup>. Elle est attirée par sa professeure Leslie, une lesbienne d'une soixantaine d'années, et se rend chez elle un soir pour discuter d'un projet. Cependant, Leslie proposera plutôt d'aller dans le jacuzzi et de consommer de la drogue. Cet événement suscitera de la jalousie de la copine d'Ali, Syd, qui la confronte en lui reprochant de ne pas l'avoir prévenue qu'elle passerait la soirée avec Leslie. Ali lui répond : « Okay, What if I was vaguely attracted to her? What if? What if we could just talk about it? Process it together? Maybe even get turned on by it? ». Syd réplique avec dédain : « You're into polyamory now? » et Ali riposte en disant : « No, I'm just saying, what if we didn't have this, sort of, knee-jerk, hetero-normative [...] What is being queer if not questioning everything? Right? What it means to be in a relationship that's loving and trusting and generous and we can do that however we want. We can make up our own rules ». Syd lui répondra : « Listen to yourself. You've been queer for, like, 30 seconds ».

---

<sup>19</sup> Terme de Lisa Duggan dans *The Twilight of Equality ? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston, Beacon Press, 2003.



Cette confrontation entre les idéologies d'Ali et les conventions normatives de Syd est intéressante puisqu'elle témoigne de l'influence de l'hétéronormativité même au sein d'un couple homosexuel. Bien que Syd revendique une identité queer et prône des valeurs similaires à Ali, elle n'est pas en mesure de concevoir une relation ouverte et affirme qu'elle ne peut pas vivre cette « version » du couple : « I can't do this way. I can't do this version. That's not who I am and you know that » (S2E08). Cela fait écho à l'homonormativité qui est « [...] fondée notamment sur les revendications du mariage, d'intégration et d'invisibilité, l'homosexualité en tant que telle perd son caractère d'instabilité » (Rebucini 2013, p. 82). Ce caractère d'instabilité semble être essentiel à l'identité d'Ali et c'est pourquoi sa relation avec Syd se terminera après cette altercation.

Le récit souligne ainsi l'impossibilité d'entretenir une relation basée sur une conception dichotomique de l'amour; Syd a besoin de stabilité tandis qu'Ali recherche continuellement la précarité qu'elle ne peut trouver dans une relation conditionnée par la normativité. Le domaine hégémonique du pouvoir impose donc une représentation monosémique de l'amour et le polyamour<sup>20</sup> n'en fait aucunement partie dans la société américaine.

### **5.3.2 « It's basically like intersectionality as the holy other »**

Nous verrons qu'Ali ne recherche pas nécessairement le polyamour, mais qu'elle est plutôt attirée par les interdits. Elle semble vouloir sans cesse transgresser de nouvelles normes, comme nous pouvons l'observer dans les épisodes suivant sa rupture avec Syd. En

---

<sup>20</sup> C'est une autre thématique abordée par la série lors de la quatrième saison avec le personnage de Sarah qui développe une relation polyamour avec son mari et une autre femme.

effet, elle débutera une relation plutôt normative avec Leslie, bien que la différence d'âge soit notable. Ali ne trouvera pas sa place dans cette relation qui s'apparentera encore une fois à de l'homonormativité. Comme Leslie représente une figure d'autorité pour Ali (professeure âgée, poète émérite, figure féministe et queer, etc.), leur relation est basée sur une inégalité certaine. À ce sujet, Moss soulève l'ambivalence du personnage de Leslie :

Her large, upper middle class house is filled with the creature comforts of privilege. This tension between Leslie as a paradoxical embodiment of both institutional Anglo-Saxon academic accomplishment and marginalized, rebellious queer/dyke academic scrambles the boundaries of power and resistance, normativity and taboo as it plays out in her erotic interest in Ali (2017, p. 88).

Lors d'une séquence [4:37 à 6:54] de l'épisode 9 de la troisième saison, la vraie identité de Leslie semble être dévoilée à Ali. Elle se déroule dans un magasin de vêtements où Leslie essaye des costumes pour un gala où elle doit recevoir un prix prestigieux.



Fig. 8 : photogramme [5:05] (S3E09) *Transparent* (Jill Soloway 2014).

Leslie est habillée en veston cravate, marque évidente de sa position dans le couple où elle performe le mari égocentrique, maître de la maison, qui utilise sa femme pour ses besoins. Cela devient davantage clair lorsqu'Ali tente de lui expliquer son nouveau concept pour sa thèse et que Leslie l'ignore complètement, revenant constamment au gala qu'elle décrit

comme un événement important autant pour elle que pour Ali, puisqu'elles y feront leur *coming-out* officiel en tant que couple.

La séquence comporte plusieurs éléments significatifs pour comprendre la relation du couple basée sur l'identité dichotomique de Leslie mais également pour saisir la volonté d'Ali. Il s'opère un décalage considérable entre les événements de la séquence et le dialogue d'Ali qui tente d'expliquer son projet de thèse : « It's basically like intersectionality as the holy other. Right? So, female, black, trans, just any any kind of other that the patriarchy would try to objectify or silence. And what if that otherness were the Messiah ? ». Leslie trouvera que cette idée n'a pas de sens et l'évincera rapidement de la conversation en revenant aux choix de ses vêtements. L'ironie de cette séquence est qu'Ali est précisément en train de critiquer le patriarcat qui contrôle les femmes et les autres individus opprimés. En ce sens, elle est en train de critiquer implicitement Leslie qui l'utilise et qui la réduit au silence. Même au sein de cette relation amoureuse lesbienne, Ali subit une forme d'oppression résultant d'un rapport de pouvoir, Leslie étant devenue tout ce qu'elle critique chez les hommes. Ali semble réaliser qu'elle ne peut s'épanouir dans cette relation et quittera Leslie.

Par ailleurs, la thèse d'Ali est également intéressante à analyser puisqu'elle reflète les idéologies de la série. Son idée étant que les opprimés du patriarcat seraient en fait des messies, des êtres divins venus pour partager leur savoir et sauver l'humanité. L'intersectionnalité est au centre de sa thèse qui vise l'inclusion de toutes les identités opprimées. Bien que son idée soit excentrique, elle repose tout de même sur une compréhension de l'imbrication des oppressions. Ali réalise les liaisons possibles entre ses propres oppressions et celles des autres, dont Maura, ses amies, mais aussi ses ancêtres. De

ce fait, la série utilise le personnage d'Ali pour partager un savoir intersectionnel avec les spectateurs qui peuvent reconnaître leurs propres expériences dans les diverses oppressions subies par les personnages.

### **5.3.3 « Men on one side, women on the other »**

Ali découvrira peu à peu son identité non-binaire lors d'un voyage en Israël (S04). Maura, qui vient de publier un livre sur l'intersectionnalité, est invitée à aller en faire une communication en Israël. Ali s'invitera puisqu'elle désire s'éloigner du chaos engendré par sa séparation avec Leslie. Une fois au pays, Maura découvre que son père Moshe est encore en vie et qu'il habite en Israël. Maura et Ali vont à sa rencontre et Moshe leur propose d'inviter le reste de la famille à venir les rejoindre. Moshe leur apprendra que Gittell, la tante/oncle de Maura était transgenre. Cette révélation frappera autant Maura qu'Ali qui commencent à réellement croire en l'existence d'un gène trans. Subséquemment, les autres Pfefferman arrivent en Israël et Moshe leur fait visiter les lieux touristiques. Cependant, Ali ne se sentira pas à sa place sur cette « terre volée » et sera exaspérée par toutes les frontières physiques et invisibles qui divisent les lieux.

Lors de l'épisode 6, la famille visite le Mur des Lamentations à Jérusalem. Le site est divisé selon le genre : les femmes d'un côté et les hommes de l'autre. Ali remarque rapidement que les hommes ont trois fois plus d'espace que les femmes : « It's fucking bullshit this divide ». Sarah lui répond que c'est la tradition. À partir de cet instant, la caméra prend le point de vue d'Ali qui observe le mur séparant les femmes des hommes. Ce regard transmet une accusation qui est soulignée par les plans sur le visage d'Ali : elle fronce les sourcils, son regard est sévère et elle ouvre la bouche stupéfaite devant cette

ramification qu'elle trouve vraisemblablement injuste. Ali s'approche du mur qui la sépare du côté des hommes et remarque qu'ils s'amuse, dansent et chantent tandis que de l'autre côté, les femmes pleurent en silence et observent les hommes avec envie. Un son extradiégétique angoissant mêlé à des notes de piano dissonantes se juxtapose à la séquence et renforce l'émotion éprouvée par le personnage. Ali abhorre la binarité et encore plus les interdits; face à cette frontière genrée, elle semble ressentir de la tristesse, de la frustration, mais surtout un désir de transgression. Ali est attirée par les interdits tout comme par cette barrière qui l'empêche de profiter du site. Une musique rythmée entre le rock et le folklore prend place lorsqu'Ali décide de franchir le mur. Elle s'empare d'une kippa et avance entre les hommes qui ne semblent pas la remarquer. Elle s'avance jusqu'au bout du mur qu'elle observe quelques instants, puis la caméra tourne vers son visage et l'on peut percevoir un sourire aux coins de ses lèvres.



Fig 9 : photogramme [20:42] (S4E06) *Transparent* (Jill Soloway 2014-).

Cette séquence regorge d'éléments importants pour la compréhension de l'intersectionnalité et des domaines du pouvoir. En effet, bien que les règles du site soient très strictes concernant la séparation selon le sexe, rien n'explique ce qui différencie proprement une femme d'un homme. De cette façon, Maura est en mesure de rester du côté

des femmes bien qu'elle possède un pénis et Ali peut s'infiltrer du côté des hommes malgré son vagin. Cela témoigne de la précarité des règles établies qui peuvent conséquemment être détournées. La division entre sexes semble plutôt être une division de genres et donc d'apparence; Maura aurait probablement été critiquée du côté des hommes pour ses vêtements féminins, son maquillage et ses cheveux longs, et ce, nonobstant son sexe. Par ailleurs, comme le remarque Ali, cette ramification existe pour favoriser les hommes qui ont un espace bien plus vaste que les femmes et qui ont le droit d'avoir du plaisir. Les femmes sont confinées dans un espace où le silence n'est brisé que par des sanglots étouffés.

Ainsi, l'intersection entre le sexe et la religion a une incidence directe sur les privilèges des individus. Les femmes juives subissent une forme de discrimination spécifique à leur identité qui est justifiée par le domaine hégémonique du pouvoir et perpétrée par le domaine structurel, disciplinaire et interpersonnel. Ali prend donc conscience, d'une part, du système d'oppression qui discrimine les femmes et, d'autres parts, de la possibilité de performer le genre masculin pour détourner cette doctrine. Cette séquence collabore donc à la construction d'un discours contre-hégémonique, le spectateur étant exposé à l'injustice que subissent les personnages féminins. Quant à la transgression d'Ali, elle prend la forme d'une catharsis qui est accentuée par la narration puisque son action, bien qu'allant à l'encontre des règles, participe à sa libération et à la compréhension de son identité. Le spectateur est donc encouragé, principalement grâce au montage et à la musique, à adopter le point de vue d'Ali et même à ressentir du plaisir à la voir transgresser la délimitation du mur.

### **5.3.4 « Maybe it runs in the family. It's like dyslexia. You're born with it; you can't help it »**

Dans les épisodes subséquents, Ali réalise progressivement qu'elle n'est pas à sa place en Israël. Elle éprouve un malaise quant au rôle de « son peuple » dans le conflit israélo-palestinien et désire aller rejoindre des amis qu'elle a rencontrés dans la « West Bank ». Dans l'épisode intitulé *They is on the way* (S4E09), Moshe lui dira qu'elle ne devrait pas y aller parce que c'est dangereux pour une femme, ce à quoi Ali rétorquera fermement : « First of all, please don't call me a woman. I don't want to be part of your weird fucked-up math. Okay? Because I have a vagina, I'm gonna get raped; because I have a vagina, I'm not safe ». Après ce monologue, Maura demande à Ali si elle croit qu'elle est trans. Ali, surprise et déstabilisée par cette question déclare : « I don't know that I feel like a woman whatever that means ». Ali réalise qu'elle n'est pas à l'aise avec son identité de femme et décide de s'éloigner de la famille pour réfléchir.

Elle ira rejoindre son amie Lyfe, une lesbienne noire activiste de genre non-binaire, avec qui elle commencera une relation sexuelle. Lyfe lui explique qu'elle n'enlève pas son bandage à la poitrine durant les relations sexuelles ce qui provoque une forte réaction chez Ali. Lyfe lui demande si elle veut enlever sa brassière et Ali ne sait plus quoi répondre. Elle n'avait jamais pensé qu'elle pouvait faire l'amour « sans ses seins » et que cette décision dépendait d'elle et non du partenaire sexuel. Ali est perturbée par cette révélation et se rend compte que Lyfe représente de nouvelles possibilités identitaires.

Dans l'épisode 9 de la quatrième saison, les Pfefferman discutent de l'identité de genre d'Ali. Maura tente de leur expliquer pourquoi Ali n'est pas avec eux durant le voyage. Elle confie qu'Ali s'interroge sur son identité de genre et que la révélation quant à la transsexualité de Gittell l'a perturbée. Maura ajoute que : « She's not trans. She's just

not comfortable being a woman. And we have to give her the space ». Bryna, la sœur de Maura, dit : « Maybe it runs in the family. It's like dyslexia. You're born with it; you can't help it ». Sarah répondra aux autres : « Wait! Wait a second. She's a they. She's no, she's gender non-conforming. Like non-binary, androgynous ». La famille s'entend pour dire que ce genre convient parfaitement à Ali bien qu'elle n'ait encore jamais utilisé ce terme pour se désigner.

La série expose ainsi pour la première fois les enjeux liés à la non-binarité de genre et à la difficulté d'exprimer cette identité. En effet, il aura fallu des années d'exploration à Ali avant de réellement comprendre qui elle est et pourquoi elle ne se sentait jamais à sa place. Dans un contexte étranger, Ali peut réfléchir autrement à son identité. La binarité de genre étant plus visible en Israël, Ali prend conscience de l'oppression associée aux femmes et réalise qu'elle n'est pas obligée de l'endurer. Son identité de femme ne vaut pas ces sacrifices puisqu'elle ne se sent pas « femme ». En parallèle, Maura abandonne ses privilèges d'homme pour adhérer à sa vraie identité même si cela lui vaut davantage d'oppression. Elle prouve ainsi l'importance d'être bien dans son corps en dépit des conséquences que cela peut impliquer. Lorsqu'Ali s'infiltré du côté des hommes au Mur des Lamentations, elle semble réaliser qu'il est possible de détourner le domaine hégémonique du pouvoir et d'exister au-delà du binarisme de genre. Cette réalisation n'aura été possible que grâce à la transition de Maura et à ce voyage qui la confronte à de nouvelles réalités, mais surtout à de nouvelles possibilités.

Les inconforts d'Ali, représentés au fil des saisons, prennent alors un tout autre sens. Son incapacité à s'épanouir dans une relation amoureuse s'explique par le fait qu'elle performait un genre qui l'indisposait. Le genre étant d'autant plus un facteur déterminant



dans les rapports de force au sein d'un couple que dans les relations sexuelles ou dans le quotidien. Les rapports de pouvoir existant dans presque toutes les instances de la société, il est difficilement concevable d'imaginer des relations entièrement émancipées de ceux-ci. En plus, n'étant pas autonome financièrement et étant instable émotionnellement, Ali est conséquemment dans une position de vulnérabilité. À travers toutes ses relations, elle sent l'obligation de se transformer pour répondre aux exigences des autres malgré le conseil de Leslie : « You don't have to perform for me. Just be yourself ».

Cette révélation explique également toutes les expérimentations stylistiques d'Ali et son perpétuel malaise au sein de la famille. Ainsi, la série réussit à développer les étapes complexes qui amènent Ali à la découverte de son identité. À partir de ce dessillement, le spectateur peut mieux comprendre certaines actions antérieures d'Ali, notamment sa fascination envers la théorie « epigenetic ». L'identité composite et instable d'Ali renvoie à celle de Maura qui peut comprendre l'affliction de sa fille : « I felt that way. Agitated. I'd be invited places. I didn't know if I would show up, I didn't know if someone else ». La série n'explore pas davantage cette identité pour l'instant, mais nous pouvons imaginer qu'Ali aura de nombreuses épreuves à traverser durant sa transition vers le troisième genre.

À la lumière de ce qui précède, il semble évident que le personnage d'Ali réfute de nombreux stéréotypes et qu'elle s'émancipe du régime de la représentation de Stuart Hall. Étant donné son identité fluide, complexe et atypique, Ali témoigne du pouvoir de la société dans la construction de soi. Elle prouve ainsi que les idéaux à atteindre pour cadrer dans la normativité sont irréalistes et surtout factices. L'hétéronormativité reproduit des structures de pouvoir au sein même des couples, qui conditionnent même les relations homosexuelles. À travers les représentations d'Ali, nous pouvons voir qu'il est possible de

s'épanouir, peu importe l'âge, la condition sociale, le genre ou l'orientation sexuelle. En refusant toute stabilité, Ali réussit à découvrir peu à peu une identité dans laquelle elle se sent bien. Sans l'exploration des profondeurs de son identité, Ali serait probablement restée malheureuse dans un genre et une orientation sexuelle qui ne lui conviennent pas. *Transparent* représente de ce fait un personnage unique, mais qui trouve probablement résonance auprès de nombreux spectateurs qui découvrent conjointement les possibilités du troisième genre. Ali ne devient pas seulement le symbole de la non-binarité, elle représente également le potentiel d'une vie en dehors de la normativité, une vie contre-hégémonique. En ce sens, elle incarne d'abord un être dominé, subalterne aux autres et aux normes, puis, lors de la quatrième saison, elle devient un être libre et émancipé des attentes de la société.

#### **5.4 Conclusion du chapitre**

La série *Transparent* met en scène des personnages atypiques qui déstabilisent les stéréotypes et offre une visibilité à des individus sous-représentés. Bien que plus subtiles à percevoir que dans *Orange is The New Black*, les quatre domaines du pouvoir de Collins étaient bel et bien présents lors des séquences analysées. L'analyse des formes d'oppression endurées par Maura a mis en lumière les conséquences du domaine structurel et disciplinaire chez les personnes trans. En effet, grâce à la perspective intersectionnelle, nous avons été en mesure de cibler ces formes de domination qui perpétuent l'oppression en ignorant les besoins des trans. À travers le personnage d'Ali, nous avons également vu comment le domaine hégémonique influençait le domaine interpersonnel du pouvoir qui ostracise les individus différents.

La série semble donc proposer des sujets transgressifs de manière sensible et intime qu'elle transmet aux spectateurs grâce à des personnages attachants. En creusant le quotidien de ses personnages, la série propose cette autre forme de transgression qu'est l'absence d'intrigue. Les péripéties des Pfefferman relèvent généralement du quotidien : la famille, l'amour, le travail, l'amitié, mais aussi tous les aléas de la vie. En ce sens, elle peut déstabiliser le spectateur par son authenticité et par sa manière d'aborder la réalité, mais c'est également ce qui fait tout son succès. En plus, comme elle rejoint un public plus restreint qu'*Orange is The New black*, la série est en mesure de développer des discours plus spécifiques tout en ayant une plus grande liberté formelle et thématique.

## 6 Conclusion du mémoire

Nous avons cherché à comprendre comment une perspective intersectionnelle permettait de percevoir des éléments inédits au sein d'une analyse de séries télévisées, dans un corpus représentatif de l'ère *post-network*. Notre intention était d'analyser des personnages dont l'identité est sujette à des formes complexes de discrimination et d'oppression. Bien que les analyses de la représentation soient multiples, elles s'attardent généralement à une caractéristique identitaire et donc à une seule forme d'oppression distincte (représentation du sexisme, du racisme, de l'homophobie, etc.). Notre posture intersectionnelle permet d'analyser toutes les identités et de voir comment la complexité de celles-ci influence l'expérience oppressive des personnages.

Notre choix d'analyse s'est porté sur les séries télévisées *Orange is The New Black* et *Transparent*, deux séries représentant une pléthore de personnages diversifiés qui vivent de l'oppression. Ces séries télévisées proviennent de plateformes over-the-top qui leur permettent une liberté formelle et thématique propice à l'exploration de sujets atypiques. Elles échappent à la censure imposée par certaines chaînes ou par la télévision et peuvent conséquemment développer des séquences explicites et critiques. Par exemple, les séries de notre corpus utilisent fréquemment la nudité pour exposer la diversité des corps ou pour exposer différentes sexualités. Elles transgressent les représentations et les normes tout en déstabilisant les conventions narratives de l'univers télévisuel. En effet, les deux séries refusent l'élaboration d'un protagoniste typique, et manipulent ainsi les émotions du spectateur pour l'amener à une expérience dépassant le divertissement.

Les séries télévisées contemporaines provenant de ces chaînes deviennent donc des objets d'analyses pertinents puisqu'elles proposent des représentations singulières et osent transgresser les normes. Nous avons choisi d'analyser deux séries plutôt qu'une pour être en mesure d'aborder des enjeux variés, la série *Orange is The New Black* offrant une perspective pertinente sur les discriminations raciales qui manquait à la série *Transparent*. C'est d'ailleurs l'un des plus grands reproches que nous pourrions faire à cette série de ne pas aborder les enjeux raciaux alors que sa diégèse est l'un des principaux foyers de l'immigration (Los Angeles). Lorsque des personnages de « races » noires sont présentés, comme avec Lyfe, la problématique du racisme n'est aucunement soulevée. Pourtant, la série explore l'intersection du sexe, du genre, de la sexualité, de l'âge et de l'ethnie. Cette omission, peut-être volontaire, peut s'expliquer par le fait que Soloway, étant Blanche, n'ose pas se prononcer sur ce sujet. Le personnage d'Ali explique cette inquiétude : « I admit that I avoid investigating authors of color because I'm afraid that I'm going to get in trouble » (S03E02). Ainsi, il est peut-être plus judicieux de créer des séries télévisées sur des événements qui s'apparentent à notre réalité. Cependant, *Transparent* exposait d'autres enjeux qui étaient totalement absents ou moins présents dans *Orange is The New Black*, notamment la représentation de la transsexualité, de la transphobie, de l'âgisme et de la non-binarité.

À l'opposé de *Transparent*, *Orange is The New Black* propose plusieurs personnages racisés malgré la couleur de peau blanche de la créatrice Jenji Kohan. Nous pourrions critiquer certaines de ces représentations parfois stéréotypées, mais la présence des personnages du clan des Noirs reste néanmoins l'un des éléments essentiels à la popularité de la série. Notre corpus nous a ainsi permis d'observer deux manières de représenter

l'oppression et les identités opprimées. *Orange is The New Black* adopte une forme plus classique de la narration et a recours à la multiplicité des personnages pour représenter l'oppression et l'identité, tandis que la forme de *Transparent* semble plus expérimentale et met à profit l'exploration en profondeur de ses protagonistes pour soulever des réflexions.

L'objectif de ce mémoire était donc de répondre à la question suivante : qu'est-ce qu'une perspective intersectionnelle permet de soulever dans une analyse de la représentation opérée par des séries télévisées?

Nous avons d'abord situé notre corpus dans le contexte de l'ère *post-network* afin de démontrer que les éléments narratifs et formels rattachés aux séries contemporaines offrent des thématiques progressistes et des représentations variées. Ces changements préconisent un attachement intime entre le spectateur et les personnages susceptible de provoquer émotions et réflexions.

Nous avons par la suite démontré que l'intersectionnalité peut devenir un outil effectif pour analyser plusieurs identités opprimées grâce aux théories de Collins (2016) et de Bilge (2009). Nous avons utilisé la perspective intersectionnelle pour analyser les expériences individuelles des personnages (microsocial) et fait des parallèles avec des enjeux plus vastes (macrosocial). Notre perspective tenait toujours compte de l'intersection des différentes caractéristiques identitaires des personnages qui se rapprochent grandement d'une complexité identitaire réelle. Malgré quelques lacunes représentationnelles, notre hypothèse peut être justifiée quant au régime de la représentation de Stuart Hall; les séries détournent ce régime en proposant des personnages plus authentiques et critiquent par le fait même plusieurs stéréotypes. Par ailleurs, notre analyse intersectionnelle nous a également permis d'éclairer la filiation d'expériences variées et de décortiquer les systèmes

d'oppression grâce aux quatre domaines du pouvoir de Collins (structurel, disciplinaire, hégémonique et interpersonnel). À travers ces analyses, nous avons remarqué plusieurs éléments narratifs (récits, lieux, personnages) et formels (flash-backs, montage, composition des plans, intertextualité, musique, etc.) qui participent à l'élaboration d'émotions stimulant les réflexions du spectateur sur l'oppression, l'hégémonie et la complexité de l'identité.

Notre analyse intersectionnelle nous a donc permis de soulever des éléments inédits quant à la représentation des formes d'oppression et des personnages. Force est de constater que ces séries télévisées reflètent de nouvelles valeurs qui s'émancipent progressivement de la normativité, et témoignent d'un désir de transgresser les archétypes normatifs en utilisant la spécificité de leur format pour susciter des émotions chez le spectateur. La perspective intersectionnelle devient un outil nécessaire pour saisir à la fois la complexité des séries et la complexité des représentations et de leurs incidences sur les spectateurs.

Pour conclure, nous pourrions nous demander si cette posture fonctionnerait avec des séries plus classiques ou qui n'ont pas la même visée que nos séries précédemment analysées. Permettrait-elle de percevoir des éléments contradictoires avec le dessein de la série ou même de soulever un *double speak* (Burch 2000), une lecture différente du premier discours? Pourrions-nous retrouver les quatre domaines du pouvoir de Collins? Il serait probablement fort intéressant de réutiliser la perspective intersectionnelle pour voir si ces séries sont, consciemment ou non, des discours sur l'hégémonie et si c'est le cas, d'en mesurer l'effet sur les spectateurs avec une analyse de la réception.

Quoi qu'il en soit, les séries télévisées sont loin d'avoir terminé leur avancée dans le domaine académique. Leurs mutations formelles et thématiques témoignent de leur

maturité, mais surtout de leurs possibilités singulières. Elles sont de parfaits vecteurs d'idéologies et d'émotions, ce qui leur offre un pouvoir aussi fascinant que terrifiant.



## 7 Bibliographie

Achin, Catherine, Samira Ouardi, et Juliette Rennes. 2009. « Âge, intersectionnalité, rapports de pouvoir. Table ronde avec Christelle Hamel, Catherine Marry et Marc Bessin ». *Mouvements*, vol. 59, n° 3, p. 91-101.

Achin, Catherine, et Laure Bereni. 2013. « Comment le genre vint à la science politique » dans Catherine Achin *et al* ». Dans *Dictionnaire. Genre et science politique*, p. 13-42. Paris : Presses de Sciences Po.

Addi, Lahouari. 2001. « Violence symbolique et statut du politique dans l'œuvre de Pierre Bourdieu ». *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 6 (juin), p. 949-963.

Ahmed, Sara. 2004. « Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Antiracism ». *Borderlands e-journal*, vol. 3, n° 2 (novembre), s.p.

Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham : Duke University Press.

Aïm, Olivier. 2008. « La série télévisée comme machine à voir ». En ligne. *Entrelacs*, (août), s.p. <https://journals.openedition.org/entrelacs/260#quotation>. Téléchargé le 2 décembre 2016.

Ambroise, Bruno. 2003. « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe ». *Raisons politiques*, vol. 4, n° 12, p. 99-121.

Bachand, Rémi. 2014. « L'intersectionnalité : dominations, exploitations, résistances et émancipation ». *Politique et Sociétés*, vol. 33, n°1, p. 3-14.

Baril, Audrey. 2007. « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler<sup>1</sup> ». *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61-90.

Barrette, Pierre. 2017. « La mort de la balance : Walter H. White (Breaking Bad) et la question éthique ». Dans Elaine Després, Jérôme-Olivier Allard, Marie-Christine Lambert-Perreault, Simon Harel (dir.), *Télé en séries*, p. 243-259. Montréal : Les Éditions XYZ inc.

Bataille, Georges. 1961. *Les Larmes d'Eros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert Ed.

Bataille, Georges. 1976. *Œuvres complètes*. Tome 8 : *L'Histoire de l'érotisme*. Paris : Gallimard.

Bataille, Georges. 1979. *Œuvres complètes*. Tome 9 : *La Littérature et le Mal*. Paris : Gallimard.

- Belleville-Chenard, Sarah-Maude. 2015. « Femmes autochtones et intersectionnalité : féminisme autochtone et discours libéral des droits de la personne ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Bilge, Sirma. 2009. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité ». *Diogenes*, vol. 1, n° 225, p. 70-88.
- Bilge, Sirma. 2010. « De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe ». *L'Homme et la société*, vol. 176-177, n°2, p. 43-64.
- Bilge, Sirma. 2014. « La pertinence de Hall pour l'étude de l'intersectionnalité<sup>1</sup> ». *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 26, n° 2, p. 62–81.
- Bilge, Sirma. 2015. « Le blanchiment de l'intersectionnalité ». *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2, p. 9-32.
- Blot, Aurélie, et Alexis Picard. 2013. *Les séries américaines - La société réinventée ?* Coll. « Champs visuels ». Paris : L'harmattan.
- Bourdieu, Pierre, et Jean Claude Passeron. 1970. *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *La domination masculine*. Paris : Éd. Points.
- Breda, Hélène. 2015a. « Le “ Tissage narratif ” et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.
- Breda, Hélène. 2015b. « Trame sociale ou "patchwork communautaire"? : Étude socio-narratologique des groupes ethniques dans la série "Orange is the New Black" ». En ligne. *Signes, Discours et Sociétés*, s.p. <http://www.revue-signes.info.com>. Téléchargé le 1 février 2017.
- Brey, Iris. 2016. *Sex and the series: sexualités féminines, une révolution télévisuelle*. Mionnay: Soap éditions.
- Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre; le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. London : Routledge.
- Buxton, David. 2010. *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan.
- Caputi, Jane. 2015. « The Color Orange? Social Justice Issues in the First Season of *Orange Is the New Black* ». *The Journal of Popular Culture*, vol. 48, n° 6 (décembre), s.p.
- Carby, Hazel V. 1987. *Reconstructing Womanhood the Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. Oxford : Oxford University Press.

Cardon, Patrick. 2009. « Post-Queer : pour une « approche trans-genre ». ou le trans-genre comme catégorie d'analyse ». En ligne. *Diogène*, vol. 225, n° 1 p. 172-188. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-172.htm>. Téléchargé le 22 mars 2017.

Chalu, Marie-Julie. 2017. « bell hooks et afroféminismes ». En ligne. *africultures*, (juin). <http://africultures.com/bell-hooks-afrofeminismes/>. Consulté le 12 janvier 2018.

Chan, Melanie. 2014. *Virtual Reality Rerepresentation in Contemporary Media*. New York : Bloomsbury.

Chavez, Michael Robert. 2015. « Representing us all ? Race, gender and sexuality in Orange Is the New Black ». Mémoire de maîtrise, Mankato, Minnesota State University.

Chevrier, H.-Paul. 2005. *Le langage du cinéma narratif*. Montréal : Les 400 coups.

Colonna, Vincent. 2010. *L'art des séries télé*. Tome 2 : *L'adieu à la morale*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Combes, Clément. 2011. « La consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective ». En ligne. *Réseaux*, vol. 165, n°1, p. 137-163. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-1-page-137.htm>. Téléchargé le 18 octobre 2016.

Combes, Clément. 2013. « La pratique des séries télévisées: une sociologie de l'activité spectatorielle. Économies et finances ». Thèse de doctorat, Paris, École Nationale Supérieure des Mines de Paris.

Combes, Clément. 2015. « Du rendez-vous télé » au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique ». En ligne. *Études de communication*, n° 44 (juin), p. 96-113. <http://edc.revues.org/6294>. Téléchargé le 2 décembre 2017.

Cools, Valérie. 2011. « Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée ». Dans David, Sylvain et Mirella Vadean (dir.), *Figures et discours critiques*, p. 47-60. Montréal : Figura Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Cooper, A. J. 1998. *A Voice from the South*. New York : Oxford University Press.

Crenshaw, Kimberlé. 1991. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color ». *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6 (juillet), p. 1241-1299.

Dalibert, Marion. 2014. « Penser la représentation des identités médiatisées au-delà du genre : l'approche intersectionnelle ». *Les Cahiers de la SFSIC*, p. 51-56.

Davis, Kathy. 2015. « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe ». En ligne. *Les Cahiers du CEDREF*, vol 20, s.p. <http://journals.openedition.org/cedref/827>. Téléchargé le 3 octobre 2017.

De Lauretis, Teresa. 1988. « Sexual Indifference and Lesbian Representation ». *Theatre Journal*, vol. 40, n° 2, p. 155-177.

Desbarats, Carole. 2016a. « Montrer la violence des femmes ». En ligne. *Esprit*, n° 1 (janvier), p. 57-67. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2016-1-page-57.htm>. Téléchargé le 3 mars 2017.

Desbarats, Carole. 2016b. « Orange is The New Black, des femmes en prison ». En ligne. *Esprit*, n° 11 (novembre), p. 53-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2016-11-page-53.htm>. Téléchargé le 23 janvier 2017.

Descendre, Daniel. 2010. « Transgression et Interdit, Éthique et Histoire ». En ligne. *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 26, n°2, p. 75-90. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-gestalt-therapie-2010-2-page-75.htm>. Téléchargé le 20 septembre 2016.

Dessinges, Catherine, et Lucien Perticoz. 2015. « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles ». *Études de communication*, vol. 44, n°1, p. 115-130.

Dorais, Michel. 1999. *Éloge de la diversité sexuelle*. Montréal : VLB.

Duros, Marine. 2014. « La variable sexe suffit-elle pour comprendre les inégalités de genre ? : L'approche de l'intersectionnalité ». *Regards croisés sur l'économie*, vol. 15, n°2, p. 80-84.

Eco, Umberto, et Marie-Christine Gamberini. 1994. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». Dans *Réseaux*, vol. 12, n°68, p. 9-26.

Edström, Maria. 2018. « Visibility patterns of gendered ageism in the media buzz: a study of the representation of gender and age over three decades ». *Feminist Media Studies*, vol. 18, n° 1, p. 77-93.

Engel, Laurence. 2014. « Netflix, une révolution ? ». En ligne. *Esprit*, n° 10 (octobre), p. 133-136. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2014-10-page-133.htm>.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2009a. *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris : Hermès science publications.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2009b. *Mythologie des séries télé*. Paris : Le Cavalier Bleu Éditions.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2013. « Le pouvoir des séries télévisées ». *Communication*, vol. 32, n°1.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2014. *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : A. Colin.

Estellon, Vincent. 2005. « Éloge de la transgression : Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol ». *Champ psychosomatique*, vol. 38, n° 2, p. 149-166.

Esteves, Olivier, et Sébastien Lefait. 2014. *La question raciale dans les séries américaines: the Wire, Homeland, Oz, the Sopranos, OITNB, Boss, Mad Men, Nip/Tuck*. Paris : Presses de Sciences Po.

Evans, Elizabeth. 2016. « Diversity Matters : Intersectionality and Women's Representation in the USA and UK ». *Parliamentary Affairs*, vol. 69, n° 3 (janvier), p. 569-585.

Foucault, Michel. 1963. *Dits et écrits*. Tome 1 : *Préface à la transgression*. Paris : Gallimard.

Fuller, Sean. 2013. « Quality Tv : The reinvention of U.S. television ». Thèse de baccalauréat, Sydney, University of Sydney.

Funk, Steve, et Jaydi Funk. 2016. « Transgender Dispossession in Transparent: Coming Out as a Euphemism for Honesty ». *Sexuality & Culture*, vol. 20, n° 4 (juin), p. 879-905.

Galerand, Elsa, et Danièle Kergoat. 2014. « Consubstantialité vs intersectionnalité? À propos de l'imbrication des rapports sociaux ». *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 26, n° 2, p. 44-61.

Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2014. *La fin du cinéma?: un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Colin.

Gerbner, Georges, et Larry Gross. 1976. « Living with television: The violence profile ». *Journal of Communication*, vol. 26, p. 172-199.

Glevarec, Hervé. 2010. « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision ». *Questions de communication*, Presses universitaires de Lorraine.

Glucksmann, André. 1966. « Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision ». *Communications*, vol. 7, p. 74-119.

Gramsci, Antonio. 1948. *Cahiers de prison*. Paris : Gallimard.

Halberstam, Jack. 2016. « Trans\* - Gender Transitivity and New Configurations of Body, History, Memory and Kinship ». *Parallax*, vol. 22, n° 3, p. 366-375.

Hall, Stuart. 1980. « Encoding/Decoding », dans Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew and Willis, Paul (dir.), *Culture, Media, Language*, p. 128-139. Londres : Éditions Routledge.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage/Open University Press.

Harper, Elizabeth avec la collaboration de Relais-femmes. 2012. « Regards sur l'intersectionnalité ». *Collection Études et analyses*, n° 44.

Hartog, Guitté, et Itzel Sosa-Sánchez. 2014. « Intersectionnalité, féminismes et masculinités : Une réflexion sur les rapports sociaux de genre et autres relations de pouvoir ». *Nouvelles pratiques sociales*, p. 111–126.

Hill Collins, Patricia. 2016. *La pensée féministe noire: savoir, conscience et politique de l'empowerment*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Hill Collins, Patricia, et Sirma Bilge. 2016. *Intersectionality*. Cambridge UK : Polity Press.

Hill Collins, Patricia. 2017. « On violence, intersectionality and transversal Politics ». *Ethnic and Racial Studies*, vol. 40, n° 9, p. 1460-1473.

hooks, bell. 2015. *Ne suis-je pas une femme?: femmes noires et féminisme*. Paris : Cambourakis.

Horak, Laura. 2017. « Tracing the history of trans and gender variant filmmakers ». *The Spectator*, vol. 37, n° 2 (automne), p. 9-20.

Huault, Isabelle, et Florence Allard-Poesi. 2012. « Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet ». *Les grands inspirateurs de la théorie des organisations*. Mondeville : EMS.

Jaunait, Alexandre, et Sébastien Chauvin. 2012. « Représenter l'intersection. Les théories de l'intersectionnalité à l'épreuve des sciences sociales ». *Revue française de science politique*, vol. 62, n° 1, p. 5-20.

Jaunait, Alexandre, et Sébastien Chauvin. 2013. « Intersectionnalité ». Dans *Dictionnaire. Genre et science politique*, Paris : Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press.

Jost, François. 2011. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris : CNRS éditions.

Jost, François. 2015. *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du bien et du mal*. Paris : Bayard éditions.

Jourdain, Anne, et Sidonie Naulin. 2011. « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu ». *Idées économiques et sociales*, vol. 4, n° 166, p. 6-14.

Julier-Costes, Martin. 2011. « Le paradigme du déni social de la mort à l'épreuve des séries télévisées. Mise en scène et mise en sens de la mort ». *Études sur la mort*, n° 139, p. 145-163.

Jullier, Laurent. 2008. *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Colin.

Kearney, Mary Celeste. 2017. « Against a Sharp White Background": Toward Race-Based Intersectional Research in Youth Media Studies ». *Cinema Journal*, vol. 57, n°1 (automne), p. 119-124.

Keegan, Cael M. 2009. « Queer Melodramatics: The Feeling Body and the American Democratic Imagination ». Thèse de doctorat, New York, University of Buffalo.

Keegan, Cael M. 2016. « Revisitation: a trans phenomenology of the media image ». *MedieKultur: Journal of media and communication research*, vol. 32, n° 61.

Kohnen, Melanie. 2016. *Queer Representation, Visibility, and Race in American Film and Television: Screening the Closet*. New York et Londres : Routledge.

Kolja, Lindner. 2012. « Idéologie, racisme, intersectionnalité ». *Raisons politiques*, vol. 48, n° 4, p. 119-129.

Labrecque, Maxime. 2017. *Le film choral : panorama d'un genre impur*. Québec : L'instant même.

Laffont, Julie. 2016. « Représentations de la diversité dans les séries télévisées, analyse comparative ». Thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Michel de Montaigne.

Lever, Yves. 1992. *L'analyse filmique*. Québec : Boréal.

Levine-Rasky, Cynthia. 2011. « Intersectionality theory applied to whiteness and middle-classness ». *Social Identities*, vol. 17, n° 2, p. 239-253.

Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg. New York : The Crossing Press.

Lorde, Audre. 2004. *Conversation with Audre Lorde*. Mississippi : University Press of Mississippi

Lotz, Amanda D. 2007. « The Television Will Be Revolutionized ». New York : New York University Press.

Lotz, Amanda D. 2009. « What is U.s. Television Now? ». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 625, The End of Television? Its Impact on the World (So Far), (septembre), p. 49-59.

Macdonald, Taylor W. 2015. « It's tribal, not racist: exposing hegemonic and subaltern ideologies in Orange is The New Black ». Mémoire de maîtrise, Illinois, Illinois State University.

Macé, Éric. 2001. « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? (2) esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations ». En ligne. *Réseaux*, vol. 1, n°105, p. 199-242. <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2001-1-page-199.htm>. Téléchargé le 9 septembre 2016.

Macé, Éric. 2010. « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de Musulmans dans les médiacultures ». *Poli. Politique de l'image*, n° 2 p. 17-35.

Maillé, Chantal. 2017. « Approche intersectionnelle, théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxons et francophones ». *Politique et Sociétés*, vol. 36, p. 163–182.

Mareike, Jenner. 2015. « Binge-watching : Video-on-demand, quality TV and mainstraming fandom ». *International Journal of Cultural Studies*, Anglia Ruskin University England.

Marignier, Noémie. 2017. « Les « énonciations de privilèges » dans le militantisme féministe en ligne : description et critique ». En ligne. *Argumentation et Analyse du Discours*, vol. 18. <http://aad.revues.org/2345>. Téléchargé le 6 janvier 2018.

Mgadmi Mahassen. 2009. « Black Women's Identity: Stereotypes, Respectability and Passionlessness (1890-1930) ». *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 7, n°1.

Mittell, Jason. 2006. « Narrative Complexity in Contemporary American Television ». *The Velvet Light Trap*, n° 58 (automne).

Moïsi, Dominique. 2016. *La géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*. Paris : éditions Stock.

Morley, David. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. Londres : Routledge.

Moss, Joshua Louis. 2017. « From Shtelt to Stardom; Jews and Hollywood ». *Casden Institute for the Study of the Jewish Role in American Life*, vol. 14, p. 73-91.

Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, n° 3 (automne), p. 6-18.

Neale, Steve. 1993. « Masculinity as spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema ». dans Cohan & Hark (dir.), *Screening The Male: Exploring Masculinity in Hollywood Cinema*. p. 2-18. Londres : Routledge.



- Perticoz, Lucien et Catherine Dessinges. 2015. « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles ». En ligne. *Études de communication*. <http://edc.revues.org/6309>. Téléchargé le 14 octobre 2016.
- Raibaud, Yves, et Arnaud Alessandrin. 2012. « Cinéma et géographie de l'intersectionnalité ». *Armand Colin*, vol. 76, p. 123-125.
- Rebucini, Gianfranco. 2013. « Homonationalisme et impérialisme sexuel : politiques néolibérales de l'hégémonie ». *Raisons politiques*, vol. 49, p. 75-93.
- Rennes, Juliette. 2013. « Discours politique ». Dans Catherine Achin et al, *Dictionnaire. Genre et science politique*, p. 167-179. Paris : Presses de Sciences Po.
- Rigoni, Isabelle. 2012. « Intersectionality and mediated cultural production in a globalized post-colonial world ». *Ethnic and Racial Studies*, vol. 35, n° 5, p. 834-849.
- Rouleau, Joëlle. 2014. « Keep It Right - Homeland: The Female Body, Disability, and Nation ». *Review of Disability Studies: An International Journal*, vol. 10, p. 17-27.
- Rouleau, Joëlle. 2015. « Rencontres au sein du cinéma québécois; une recherche-crédation intersectionnelle de la représentation des différences ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Roventa-Frumusani, Daniela. 2009. *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Paris: Archives contemporaines.
- Samer, Roxanne. 2017. « Transgender media studies: Editor's introduction ». *The Spectator*, vol. 37, n°2 (automne), p. 5-8.
- Scott, Joan W. 2009. « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? ». *Diogenes*, n° 225, p. 5-14.
- Sykes, Heather. 2007. « Anxious identification in 'The Sopranos' and sport: psychoanalytic and queer theories of embodiment ». *Sport, Education and Society*, (mai), p. 127-139.
- Tan, Monica. 2016. « *Orange is the New Black's Jenji Kohan: Women tend to be forgotten when they get locked up* ». En ligne. *The guardian*, (mai). <https://www.theguardian.com/>. Consulté le 11 janvier 2017.
- Théroux-Séguin, Julie. 2007. « L'unité, la binarité, la multiplicité. Une approche Postmoderne et Postcoloniale du féminisme ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Vaage, Margrethe Bruun. 2016. *The Antihero in American Television*. New York : Routledge advances in television studies.

Villarejo, Amy. 2016. « Jewish, Queer-ish, Trans, and completely revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television ». *Film Quarterly*, vol. 69, n°4, p. 10-22.

Vrolik, R. 2014. « Representing minorities: Stereotypes, diversity and visibility in portrayals of lesbian and bisexual women in American tv shows ». Thèse de doctorat, Utrecht, Utrecht University.

Winckler, Martin. 2002. *Les miroirs de la vie: histoire des séries américaines*. Paris : Le Passage.

Woolf, Virginia. 1931. *The waves*. United Kingdom : Hogarth Press.

## **Séries télévisées**

*American Horror Story*. (2011-). Ryan Murphy (créateur) et Brad Falchuk (créateur). FX. États-Unis.

*Atypical*. (2017-). Robia Rashid (créateur). Netflix. États-Unis.

*Breaking Bad*. (2008-2014). Vince Gilligan (créateur). AMC. États-Unis.

*Broad City* (2014-). Iana Glazer (créateur) et Abbi Jacobson (créateur). Comedy Central. États-Unis.

*Dear White People*. (2017-). Justin Simien (créateur). Netflix. États-Unis.

*Dexter*. (2006-2013). James Manos Jr. (créateur). Showtime. États-Unis.

*Game of Thrones*. (2011-). David Benioff (créateur) et Daniel Brett Weiss (créateur). HBO. États-Unis.

*Girls*. (2012-2017). Lena Dunham (créateur). HBO. États-Unis

*Grace and Frankie* (2015-). Marta Kauffman (créateur) et Howard J. Morris (créateur). Netflix. États-Unis

*Hannibal*. (2013-2015). Bryan Fuller (créateur). NBC. États-Unis.

*Lost*. (2004-2010). Jeffrey Lieber (créateur), J. J. Abrams (créateur) et Damon Lindelof (créateur). ABC. États-Unis.

*Master of None*. (2015-). Aziz Ansari (créateur) et Alan Yang (créateur). Netflix. États-Unis.

*Orange is The New Black*. (2013-). Jenji Kohan (créatrice). Netflix. États-Unis.

*Oz.* (1997-2003). Tom Fontana (créateur). HBO. États-Unis.

*Sense 8.* (2015-2018). Lana Wachowski (créateur), Lilly Wachowski (créateur), et Joseph Michael Straczynski (créateur). Netflix. États-Unis.

*Sex and the City.* (1998-2004). Darren Star (créateur). HBO. États-Unis.

*Six Feet Under.* (2001-2005). Alan Ball (créateur). HBO. États-Unis.

*The 100.* (2014-). Jason Rothenberg (créateur). The CW. États-Unis.

*Transparent.* (2014-). Jill Soloway (créatrice). Amazon. États-Unis.

*The Sopranos.* (1999-2007). David Chase (créateur). HBO. États-Unis

*The Walking Dead.* (2010-). Frank Darabont (créateur) et Robert Kirkman (créateur). AMC. États-Unis.

*Twin Peaks.* (1990-2017). David Lynch (créateur) et Mark Frost (créateur). ABC. États-Unis.

*WestWorld.* (2016-). Jonathan Nolan (créateur) et Lisa Joy (créateur). HBO. États-Unis.