

Open Television et le paradoxe de la télévision queer

Joëlle Rouleau

Volume 10, Number 1, January 2024

Au-delà de Netflix : penser la diversité des pratiques et plateformes de télévision en ligne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1113452ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1113452ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université de Montréal Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

ISSN

1916-985X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rouleau, J. (2024). Open Television et le paradoxe de la télévision queer. *Kinephanos*, 10(1), 123–143. <https://doi.org/10.7202/1113452ar>

Article abstract

In *Open Television And The Queer Television Paradox*, I wish to explore how a queer perspective can enable us to better grasp the specifics of popular culture in the development of an independent, marginal and queer platform. This article will question the Open Television platform (www.weareo.tv) which hosts diverse themes and experiences of marginalization, supporting local artists surrounding Chicago in the production of independent webseries.

© Joëlle Rouleau, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



Open Television et le paradoxe de la télévision queer

Joëlle Rouleau

Université de Montréal

Résumé

Dans *Open Television et le paradoxe de la télévision queer*, je propose d'explorer comment l'approche queer peut permettre de mieux saisir les spécificités de la culture populaire dans le développement d'une plateforme indépendante, marginale et queer. Cet article interrogera la plateforme *Open Television* <www.weareo.tv>, qui accueille des thématiques diversifiées et issues d'expériences de marginalisation, soutenant des artistes locaux environnant Chicago dans la production de web-séries indépendantes.

Mots-clefs: Culture populaire; Études queer; Études féministes; Télévision; Web-séries.

Les productions audiovisuelles populaires peuvent-elles être queer? Le queer peut-il être de l'ordre de la culture dominante? On assiste présentement à une augmentation des représentations de personnages LGBTQ+ dans le panorama commercial de la télévision, dans un contexte où le discours public s'ouvre à des discussions autour d'identités trans et non-binaires et de sexualités non-hétéronormatives. Ce qui est paradoxal, c'est que le queer cherche justement à déconstruire de façon subversive le concept de l'identité à l'extérieur des normes de genres, de sexes et de sexualités et que cette nouvelle présence dans l'univers télévisuel occidental témoigne d'un assujettissement, d'un assagissement et d'une fixité même d'une

identité qui serait de l'ordre du queer, et qui entrerait dans une catégorisation permettant de créer du sens de quelque chose.

Mais encore, une posture queer, basée précisément sur l'opposition aux normes dominantes, permet de lire, d'étudier et même de ré-imaginer les structures de pouvoir présentes dans les productions *mainstream* et de leur en découvrir un sens caché queer non-explicitement présent dans le sujet et les personnages d'une série. Ainsi, nous pouvons observer que le queer est une approche et un ensemble de concepts capables de décrire ces productions qui mettent au centre des personnages LGBTQ+ dans un panorama médiatique. Elle nous permet du même coup de constater qu'il s'agit d'un élément fructueux pour l'industrie que de s'approprier ces histoires (Loist, 2014). Ce qui n'est pas sans soulever le problème que les représentations LGBTQ+ tendent vers une assimilation qui risque l'effacement de la subversion inhérente à cette posture politique et théorique.

La télévision posséderait un potentiel queer car elle serait *multiple*, proposant des chemins non-linéaires et non-hétéronormatifs (Joyrich, 2014). Ces chemins seraient parfois voués à l'échec et, au lieu de l'éviter, en feraient justement un caractère identitaire fort dans une volonté d'absence de futur (Edelman, 2005) ou en adoptant une perspective d'échec à la manière d'Halberstam (2011). Dans cet ordre d'idées, il s'agirait notamment de subvertir certains préceptes sous-jacents à l'industrie télévisuelle. Notamment, dans une approche industrielle de la production télévisuelle, on reconnaît le concept du « pilote » qui, une fois la réception évaluée sur un groupe de contrôle, promet, sans le garantir, le succès d'une nouvelle série. Cette série est vue comme réussie si avant la fin de sa saison, on annonce son « renouvellement » (Barthes, 2017) ; le plus tôt étant le mieux pour reconnaître le succès de cette production. Ces marqueurs viennent donc établir certains standards — certaines normes¹. On remarque que certaines séries toutefois cherchent à déroger à ces normes et promettent dès leur conception un non-renouvellement ; ce sont des séries à saison unique. Bien entendu, la

¹ À cet effet, l'article « How To Spend \$9.3 Billion In Three Days: Examining The Upfront Buying Process In The Production Of US Television Culture » d'Amanda Lotz (2007) permet de saisir l'ampleur des modèles industriels télévisuels dominants (par les réseaux connus comme les « networks ») et les normes qui les traversent.

série limitée dans le temps n'en est pas plus queer pour autant. C'est plutôt dans l'idée d'une série imaginée comme normative — entendu ici comme renouvelable et avec une volonté d'être renouvelée — qui finalement, ne l'est plus parce qu'elle a échoué à créer l'engouement nécessaire, parce qu'elle engendre plus de dépenses que de profits, ou encore parce que son acteur principal a commis des agressions sexuelles ; je pense ici particulièrement aux productions de Joey Soloway, *Transparent* (2014-2019) et *I Love Dick* (2017), ou bien évidemment *Sense 8* des sœurs Wachowski (2015-2018). Je propose ainsi de prendre en considération cet aspect d'insuccès/de failles/d'échec/de résistance commerciale au même titre que des facteurs plus normatifs comme l'identité de ses auteur·e·s ou les thématiques abordées.

C'est justement dans cette combinaison abstraite et multiple que l'on peut entrevoir l'émergence de figures queer, même au sein de séries dominantes.

Tout au long de cet article, mon positionnement subjectif marquera l'analyse ; j'assume pleinement cette subjectivité. Me positionnant en marge, en adoptant une posture queer à la fois politique, sociale, épistémologique et individuelle, je conçois que ma lecture et ma compréhension des enjeux étudiés sont automatiquement teintées de cette subjectivité. Étant une personne blanche queer, ni cis, ni trans, ni non-binaire mais bien queer, je navigue les espaces médiatiques et universitaires en restant dans cet entre-deux discursif. En ce qui concerne le cadre théorique mobilisé pour cette recherche, je m'intéresse particulièrement aux études culturelles (*Cultural Studies*) ainsi qu'aux études queer et plus précisément à la *queer of color critique*. Cette rencontre conceptuelle transdisciplinaire permet d'étudier la culture populaire par ses cadres normatifs. Finalement, ma méthodologie se définit par une exploration intuitive de la plateforme d'*Open Television*² (OTV), permettant par la suite une analyse

² Cet article a été écrit en 2019. La plateforme a connu certains changements depuis ; entre autres modifications, elle offre maintenant un abonnement.

discursive de ce qu'on y retrouve en termes de contenus, de mandats et d'interventions culturelles.

1. Point de départ

C'est dans ce contexte foisonnant de réflexions sur la télévision mainstream que l'objet de cet article se positionne en marge. Que pourrait-être une télévision queer dans le sens de subversive? Cherchant à l'éloigner des paradoxes accompagnant toute production émergeant des modèles industriels conventionnels, je m'intéresserai ici à comprendre ce qui se produit en marge de ces derniers. Pour ce faire, je propose une posture hypothétique selon laquelle « être queer » se définit selon une époque, un contexte et une situation donnée par rapport à ses normes contemporaines, et non pas sur la base de la représentation de personnages ou de thématiques à caractère LGBTQ+³. Il ne s'agit effectivement pas d'une liste à cocher⁴.

Ce constat pose les bases du questionnement au centre de cet article : en quels termes pouvons-nous parler d'une production télévisuelle queer, abordant de front ce paradoxe évident entre une volonté de défaire la norme et différents objets télévisuels issus de la culture dominante normative? Pour y arriver, il s'agira d'aller au-delà d'une perspective qui correspondrait à un classement binaire des représentations positives ou négatives, progressistes ou rétrogrades. Un tel discours se limite à un jugement de valeur qui, inévitablement, ne contribue pas à une meilleure compréhension des phénomènes en question.

Je souhaite comprendre comment l'approche queer peut permettre de mieux saisir les spécificités de la culture populaire dans le développement d'une plateforme indépendante, marginale et queer. Cet article interrogera la plateforme d'Open Television <www.weareo.tv>, qui accueille des thématiques diversifiées et issues d'expériences de marginalisation, soutenant

³ Souvent compris comme synonyme, LGBTQ+ et queer seront, dans le cadre de cet article, étudiés différemment. Le Q de l'acronyme se réfère ici à une identité et orientation sexuelle individuelle. Paraplume terminologique, il est fréquent de le voir tenir seul pour représenter les enjeux et thématiques touchant les personnes lesbiennes, homosexuelles, bisexuelles, trans, pansexuelles, intersexes, deux esprits et asexuelles. Dans le cadre de cet article, toutefois, queer sera mobilisé dans son action telle qu'imaginée dans *Gender Trouble* par Butler ([1990] 2006), de Lauretis dans son ouvrage phare *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* (2007) et tant d'autres théoricien-ne-s queer. Il s'agira ainsi de différencier les représentations LGBTQ+ de l'analyse queer proposée dans cet article.

⁴ J'ai dirigé le livre *Télévision Queer*, publié au printemps 2022, dans lequel ces questions sont approfondies.

des artistes locaux environnant Chicago dans la production de web-séries indépendantes. Mon argumentation se base sur le fait que la production télévisuelle sur les plateformes de diffusion en ligne peut être perçue comme un espace évolutif et modulaire. Ainsi, elle propose des récits qui s'adaptent et qui restituent la complexité des identités et des sensibilités, à la fois des personnages et des spectateur·trice·s. J'étudierai cette plateforme sous l'angle du circuit de la culture en mobilisant la *queer of color critique* (Muñoz, 2013). Le circuit de la culture élaboré par Paul Du Gay et alii me permet d'étudier la circulation d'un objet culturel (qu'il soit « matériel » comme le Iphone ou « abstrait » comme une série) dans un bassin culturel. Ainsi, à travers différents moments non-linéaires mais circulaires (représentation, production, identité, consommation et régulation), l'objet culturel apparaît complexifié par l'interaction entre sa source de production, son contexte de réception, le message qu'il incarne et son impact sur son environnement culturel. J'y reviendrai.

À partir de la *queer of color critique*, je propose l'argument qu'une désidentification (Muñoz, 2013) ainsi qu'une déconstruction de l'état universel (Ahmed, 2006), reproduite à travers la production d'OTV, permet peut-être une subversion radicale des modèles industriels télévisuels. Celle-ci serait rendue possible par une réappropriation des moyens de production afin de créer de nouvelles possibilités et de « queerer » la télévision grâce à ce genre de nouvelles plateformes de contenu en ligne.

2. Télévision queer

Dans un article du *Cinema Journal*, Lynne Joyrich (2014) soulignait le paradoxe au cœur de l'expression « télévision queer ». Elle reconnaît que la télévision offre un modèle de prolifération — de multiplications, d'hybridations, de disséminations — afin de surpasser les conceptions binaires et linéaires du passé et du futur. Selon l'auteure, la théorie queer permet d'interroger la télévision et de penser à l'extérieur de la binarité de la représentation « positive » ou « négative », trop « straight » ou opposant « normal/anormal » (Joyrich, 2014). Ce paradoxe devient un constituant majeur, tant de la normalisation que de la subversion de certaines « identités » (Hall, 1997 ; Butler, 2006). La théorie queer s'oppose aux « normes ». Politique en ce sens qu'elle s'intéresse à des questions d'organisation, de disposition d'éléments et de

façons d'imposer un ordre à des espaces, cette théorie sert à décrire la régulation de la sexualité ainsi que l'imbrication d'autres « normes » dans les dispositifs sociaux, culturels et économiques des représentations médiatiques, y compris les enjeux commerciaux liés au succès ou à l'échec d'une production *mainstream* dans un contexte industriel (notamment exploré dans les travaux suivants : Lotz, 2007 ; Himberg, 2018 ; Joyrich, 2014 ; Albertson, 2018 ; Dry, 2019 ; Villarejo, 2014 ; 2016). De son côté, la télévision est un média de masse ; elle est donc fortement codée par des références aux contextes desquels elle émerge (que ce soit en matière de genre, de sexe, de sexualité, de capacités, de handicaps, de races, de langues, de classes) et s'inscrit dans ce contexte industriel. La télévision devient un lieu de rencontre intéressant ; on y propose ainsi des représentations codées de façon normative, notamment sur la manière dont on perçoit l'identité sexuée cis-femme (Lauzen, Dozier et Horan, 2008), tout en y intégrant des thématiques non-normatives. Cette rencontre a deux effets apparents (et certainement bien d'autres) ; en premier lieu, elle permet de délimiter le normal de l'anormal et de réaffirmer, par exemple, ce que serait une femme cis ou un homme cis en comparaison à ce qu'ils ne sont pas : un·e queer, un·e non-binaire ou un·e trans. En second lieu, cette rencontre permet d'introduire des possibilités identitaires jusqu'alors insoupçonnées pour celle·ux qui ne circulent pas ou n'ont pas accès aux milieux et communautés queer. Ce deuxième effet « pédagogique » (Parsemain, 2019) semble attirer une plus grande attention dans les médias généralistes, mais le premier doit cependant être pris en compte afin de comprendre le fonctionnement et la régulation de la circulation culturelle télévisuelle (permettant d'intégrer le schéma de Du Gay *et alii*, 1997).

Ainsi, il importe de s'intéresser à la fragmentation des marchés et au mode de visionnement non-linéaire qui font naître une nouvelle façon de concevoir et de produire la culture populaire en encourageant une offre de divertissement façonnée aux goûts des usager·ère·s, plus proche de nouvelles sensibilités (Mittell, 2015). Plus ciblé, ce type de productions ne prend plus seulement en compte les habitudes de visionnement des usager·ère·s (Hallinan et Striplas, 2016), mais tout ce qu'ils consomment, de leurs achats sur Amazon à leurs habitudes de « cliquage » sur Facebook (Nieborg et Poell, 2018). Quant aux chaînes généralistes, elles apprennent elles aussi à s'adapter aux transformations rapides des discours dans la société

civile concernant les questions identitaires, notamment en innovant dans le style, la durée et le format. Ce développement industriel aurait comme impact, d'une part, de normaliser des caractères initialement perçus comme subversifs (notamment les personnes s'identifiant au sein de l'acronyme LGBTQ+) et, d'autre part, de permettre un renouveau dynamique sur les façons de se réapproprier un discours normatif pour en faire « autre chose ». C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve sur le site d'OTV conçu à la manière des différentes plateformes de « streaming » (Netflix, Crave, Prime) et fonctionnant par abonnements.

3. Télévision intersectionnelle

Lorsque l'on navigue sur le site d'OTV, on arrive à cette présentation du projet : « **OTV | Open Television** is an Emmy-nominated nonprofit platform for intersectional television, with artists and their creative visions at the center. » OTV n'est donc pas « spécifiquement queer » ; la lecture queer proposée dans cet article tient davantage d'une analyse à travers les outils de cette posture poststructuraliste. Toutefois, OTV se place dans une posture qui, dans une continuité féministe de troisième vague, réfléchit les enjeux de genre aux intersections d'autres axes identitaires. Issu des revendications provenant principalement des femmes africaines-américaines à la fin des années soixante-dix aux États-Unis, le féminisme intersectionnel a diversifié les intentions et les finalités du féminisme tout en complexifiant et en multipliant ses conceptions de l'égalité et de l'émancipation (Bilge, 2009 ; Collins, 2008). Cette lentille analytique se concentre particulièrement sur la façon dont l'interaction des axes de structuration sociale que sont le genre, le sexe, la classe, la race, l'ethnicité, le handicap, etc. (re)produit des inégalités sociales et des privilèges, ainsi que sur les mécanismes qui sont mis en œuvre par toute personne pour faire face aux diverses oppressions (Bilge, 2015 ; Bowleg, 2008).

Mais que serait une « télévision intersectionnelle » ? En effet, selon sa définition, l'intersectionnalité réfute tant la hiérarchisation que la tokenisation⁵ des personnes issues de

⁵ Le tokenisme provient du terme anglais « *token* ». Ce dernier représente le jeton d'autobus qui traîne toujours dans le fond d'une poche et qu'on utilise quand on en a besoin. Dans cette lecture intersectionnelle, le « *token* » pourrait être remplacé par « la personne noire de service », « la personne homosexuelle de service », « la personne handicapée de service », c'est-à-dire

communautés marginalisées ou multi-marginalisées. Toutefois, cette prise de position en amont et surtout comme déclaration d'ouverture, marque, une fois de plus, le penchant politisé et subversif de la chaîne. Comme le mentionne d'ailleurs Aymar Jean Christian :

Because production and representation are so complex, many of the most successful independent series, as in film, come from actor-auteurs: producers who write and star in their series. By controlling as much of the story and its execution as is feasible, star producers like Felicia Day and Issa Rae keep the story sincere, allowing them to meaningfully connect with fans who shared similar experiences and spread the story to friends online. Indie TV series build community through shared recognition and social networking [...] (Christian, 2018, p. 103).

La mission d'OTV se divise en trois objectifs : le développement d'artistes, le développement de communautés et la recherche. Ici, encore une fois, OTV se distingue des intérêts industriels accompagnant les plateformes de diffusion « traditionnelles » en proposant un mandat à caractère politique⁶. L'aspect « communautaire », d'ailleurs, révèle une volonté de créer un espace où diverses communautés peuvent discuter d'enjeux identitaires et favoriser la création de réseaux, à l'échelle municipale, nationale et internationale. L'aspect « recherche », quant à lui, présente des données servant à mieux comprendre comment développer l'art et la production télévisuelle intersectionnelle. Cette mise en abîme de la production comme de la plateforme permet de souligner l'importance d'une réflexion initiée par des producteurs de contenu qui reconnaissent, dès lors, leur incidence sur les représentations véhiculées par les médias. Selon David Craig, le producteur, professeur et surtout fondateur d'OTV Aymar Jean Christian complexifie cette dynamique entre production et représentation en lien avec la « diversité » :

la personne qui symbolise l'absence de diversité au sein d'un groupe et dont la présence protège ce même groupe d'une accusation de discrimination.

⁶ <www.weareo.tv/about>

Open TV's mission is ennobled, if complicated, by Christian's effort to advance the project of multiculturalism by including diverse and intersectional representation. As a framework for comparison, Christian indicted legacy TV for its institutional biases around race, gender, and sexuality. This approach aligns with a regrettable zero-sum practice often featured in critical media studies. Legacy TV's faults contribute to Open TV's virtue (Craig, 2018, p. E42).

Ce postulat amène à réfléchir ensemble à l'interaction entre des moments-clés du circuit de la culture, la production, la représentation et la réception (Du Gay *et alii*, 1997), dont l'articulation permet de comprendre les multiples impacts du phénomène OTV.

4. Modèle industriels⁷

Quels sont les aller-retours possibles entre les différents moments de représentation, de production et de réception? Le circuit de la culture élaboré par Paul du Gay et ses collaborateur·trice·s (1997) permet, entre autres choses, de contextualiser et de complexifier l'analyse de produits télévisuels. Du Gay *et alii* (1997) arguent qu'un objet culturel donne un « aperçu » des pratiques sociales et des significances communes (*shared meanings*) à une culture, et dans le cas qui m'intéresse ici, les cultures télévisuelles dominantes (que Christian (2018) nomme « legacy television ») et les cultures télévisuelles indépendantes (selon Christian (2018), il s'agirait de « open televisions »). Cet objet permet de cibler et d'analyser les codes culturels partagés entre individus et groupes sociaux. En développant le concept du circuit de la culture, Du Gay *et alii* (1997) permettent de comprendre comment le sens est encodé à l'objet, mais aussi comment il circule dans les pratiques sociales. Ce circuit de la culture correspond à une série de moments : représentation, production, identité, consommation et régulation. Ces moments sont relativement autonomes, mais articulés les uns avec les autres (Du Gay *et alii*, 1997, p. 4). Cette conceptualisation proposée par Du Gay *et alii* (1997) complexifie et approfondit le modèle de « Codage/Décodage » initialement proposé par Stuart Hall (1973) ; ce dernier ayant d'ailleurs contribué au développement du circuit de Du Gay *et alii*.

⁷ Cette section sur les modèles industriels et le circuit de la culture est inspirée de ma thèse de doctorat (Rouleau, 2016).

L'articulation de ces différents moments est centrale au circuit puisqu'elle reconnaît l'existence unique et entière de chaque moment. C'est cette articulation temporelle entre ces moments qui crée une relation contextuelle et évolutive ; elle permet le déplacement de sens, où la connotation est un processus de négociation en soi, étroitement associé aux rapports de pouvoir culturels. Dans le contexte d'OTV, l'argument de Du Gay *et alii* (1997) permet l'analyse de la production d'un artefact culturel non seulement pour le comprendre d'un point de vue de sa production technique, mais également afin de comprendre comment cet objet est culturellement produit. Un exemple particulièrement frappant de cette circulation se retrouve dans la série *Black Girl Magic* proposée par OTV depuis avril 2020. OTV la décrit ainsi : « *Black Girl Magic* is a drag show starring a lineup of all black performers. Queens pay tribute to important black women with a diverse showcase that captures the breadth of talents and creativity within black drag community⁸. » La série est donc en soi une charnière entre un hommage direct aux femmes noires notables d'une histoire marginalisée et un clin d'œil à la télé-réalité *RuPaul's Drag Race* dont la notoriété dans l'univers télévisuel *mainstream* n'est plus à démontrer. Dernier élément important, l'animatrice est The Vixen, drag queen rendue célèbre à la suite de sa participation à la 10^e saison de *RuPaul's Drag Race* (2018) où ses réactions avaient provoqué des conversations difficiles sur le racisme présent au sein de la série. Sa présence à OTV contribue à nourrir une différence importante entre cette plateforme de diffusion et les canaux traditionnels ; OTV permet une visibilité aux sujets de discussions complexes articulant des enjeux de sexes, genres, sexualités et races qui n'ont pas été possibles dans son analogue *mainstream*.

Comme le mentionne David Craig en citant Havens, Lotz, et Tinic : « [...] ignoring the logic of representational practices in entertainment production works to reinforce the relative invisibility or misrepresentation of those who often have the least power in the public sphere » (Havens, Lotz et Tinic, 2009, p. 250 dans Craig, 2018, p. E42). Grâce à une analyse d'OTV en

⁸ <<https://watch.weareo.tv/blackgirlmagic>>

fonction du circuit de la culture, il est possible de constater que cette transformation / réappropriation des modalités de production, de représentation et de consommation transforment inévitablement le rapport à l'identité et aux représentations.

À cet effet, le moment de consommation (entendu dans ce contexte comme « réception ») suggère le « faire sens » (*meaning-making*) comme étant un processus continu au centre du circuit. Alors que la production tente d'encoder le sens dans un objet culturel, que la représentation tente de le fixer et que l'identité en émerge, la consommation permet l'implication active des « utilisateur·trice·s/spectateur·trice·s » dans l'intégration de l'objet culturel dans leur quotidien (Du Gay *et alii*, 1997, p. 5). On pourrait ici réfléchir aux nouvelles modalités de production qui émergent dans le contexte indépendant et qui modifient les rapports entre fans/spectateur·trice·s et producteur·trice·s. Comme le mentionne Aymar Jean Christian dans sa recherche préliminaire à la création d'OTV :

Goldman's story illustrates independent television's bottom-up approach to development, in which creative workers, fans, and new sponsors pilot new stories, represent new experiences and communities, and at times generate earnings, adulation, and experience for producers. Goldman joins a generation of creative workers who raised tens of thousands — and at times, millions — of dollars through crowdfunding for shows about gamers, black women, Asian Americans, Jane Austen acolytes, homophobic lesbians, and countless other underrepresented communities and brilliant personalities. They were years ahead of more established directors and producers like Rob Thomas, Spike Lee, and Zach Braff in discovering that fans could finance media independent of corporations (Christian, 2018, p. 3).

Faire appel à un financement communautaire par les fans permet également de les considérer comme des producteur·trice·s de contenu.

En considérant entre autres la culture comme une industrie, de par son produit (objet culturel) qui se consomme, il importe de considérer que : « [...] the market itself *regulates*. It allocates resources, rewards efficiency and innovation, punishes inefficiency and lack of innovation, and above all, as we noted above, creates winners and losers » (Hall, 1997, p. 229). Il est possible

d'observer cette régulation à travers notamment la fragmentation des modèles industriels télévisuels. Dans le cas spécifique d'OTV, son développement singulier intégré à une recherche académique propose des modalités de production, de représentation et de réception alternative qui subvertissent les rapports normatifs quant à la production, la représentation et la réception de la télévision « traditionnelle ». Dans cette logique, il importe de questionner les implications découlant du fait qu'OTV ait été créée par un professeur et chercheur en études médiatiques qui souhaitait développer une télévision innovante en transformant les rapports de développement de la « *legacy television* ». Pour y parvenir, il a conduit des entrevues avec des producteur·trice·s indépendant·e·s comme Issa Rae, Abbi Jacobson, Ilana Glazer, Ingrid Jungermann et Desiree Akhavan et c'est à la suite de cette recherche qu'il a fondé OTV sur un mode de financement particulier. Comme le mentionne Christian (2018), le marché indépendant a développé des milliers de web-séries, dont certains projets innovants sont « passés » de l'indépendant au *mainstream*, notamment *Insecure* (Issa Rae) ou encore *Random Acts of Flyness* (Terrance Nance), toutes deux initialement diffusées sur YouTube et développées par HBO par la suite. Il est ainsi possible d'observer la porosité des moments du circuit de la culture et de l'effet domino entraîné par la transformation d'un/de moment·s spécifique·s qui semble·nt perturber l'équilibre du circuit.

5. Ruptures et désidentification

S'il est possible de percevoir OTV comme une tentative de « *queerer* » la production télévisuelle dominante, c'est entre autres par son modèle d'affaires et par sa prise de position explicite face aux représentations qu'elle produit. Toutefois, qu'en est-il d'une lecture queer d'une production déjà « subversive » dans le panorama des productions contemporaines? Il importe de comprendre que les mécanismes d'échange entre la production et les politiques d'identification ne peuvent définir ce qu'est une bonne ou une mauvaise représentation. Au contraire, en identifiant ce que produit cette croissance des représentations LGBTQ+ dans la production dominante et dans le discours public, nous sommes plutôt témoin du « comment » fonctionne l'identification et comment elle permet d'inscrire un objet culturel dans le circuit de la culture. Toutefois, il reste possible de développer une « lecture perverse » pour reprendre le concept de Janet Staiger (2000). Selon l'auteure : « Much of the work of cultural studies has

been to understand how identities (also to be thought of as subject positions) are constructed for individuals » (Staiger, 2000, p. 117) .

Une technique employée dans plusieurs films du New Queer Cinema (Rich 1992) des débuts des années 1990 consistait, justement, à subvertir le processus cinématographique en rompant le lien d'identification entre spectateur·trice·s et objet culturel. Que ce soit par des marques d'énonciation flagrantes ou des adresses directes à la caméra, les cinéastes du NQC mettaient à mal une convention cinématographique dominante retrouvée dans les études psychanalytiques et sémio-pragmatiques : l'identification secondaire (Metz, 1975). Les spectateur·trice·s contemporain·e·s s'identifient autrement à ce qui est représenté, notamment à une époque où l'homogénéité blanche et cis-hétéronormée des représentations est critiquée. Dans un sens, iels sont devenu·e·s producteur·trice·s de contenu. Dans certaines occasions, on a vu que des interventions sur les médias sociaux ont influencé des dénouements scénaristiques ; je pense notamment à la série *The 100* dont l'auteur a tenu à s'expliquer aux fans après la mort d'une protagoniste LGBTQ+ (Rothenberg, 2016). Dans d'autres, on a vu émerger des médias sociaux des « influenceur·e·s » qui, grâce à leur « following », se sont vu octroyer des contrats de production⁹. Les positions entre spectateur·trice·s et producteur·trice·s ne semblent plus aussi hermétiques qu'avant les transformations médiatiques des quinze dernières années.

Cette rupture d'avec une perspective historique du fonctionnement de l'identification n'est pas nouvelle, elle sort toutefois de la marge. Dans « Perverse Spectators », Staiger (2000) mentionne que :

Indeed, as I suggested above, what identities are mobilized for what real humans in the interaction with this mass culture text matter for considering any interpretation of the ideological effects. Rhodes's reading of this film [Ferris Bueller's day off] is one that does well

⁹ Je pense à la toute récente expérience de Sarah Cooper qui est passée d'employée chez Google parodiant les discours de Trump sur TikTok à son propre show *Sarah Cooper: Everything's Fine* produit par Netflix et lancé en octobre 2020 (Marks, 2020).

to describe how it is complicit with consumer ideology. However, the reading and evaluation might look different if the analysis considered the subject hailed to be an adolescent female, a gay male, a Hispanic, or a working-class youth. For Rhodes focuses upon the main plotline and not the moments of contradiction or “discoherence” (an “incongruity verging on a meaningful contradiction,” to use Dollimore’s term) that might work alternatively for individuals taking up those subject positions (p. 121).

On retrouve ici une rupture face à un idéal universel, qui rompt les schèmes d’identification dominants pour intégrer des perspectives minoritaires/minorisées. Selon Sara Ahmed (2006), l’état universel n’existe pas dans une perspective individuelle (il n’y a pas de sujet ou d’individu universel), mais dans une perspective structurelle :

I would say: the universal is a structure not an event. It is how those who are assembled are assembled. It is how an assembly becomes a universe. The universal is the promise of inclusion that has become heavy or weighed down by the way the promise has been sent [sic] out and about: to promise is to send out as I explored in my book *The Promise of Happiness* (Ahmed, 2015)¹⁰.

Pour paraphraser cette auteure, la promesse d’un état universel est ce que contient l’échec même de l’universel à être universel. Ce paradoxe d’une promesse contenant son propre échec permet de ré-inventer l’universel comme formalisme : « [...] the universal as pure or empty form, as abstraction from something or anything in particular » (Ahmed, 2015). Ainsi, la télévision proposée par OTV contiendrait ce même paradoxe. Elle défait l’idée d’un universel, tout en promettant une version d’un universel intersectionnel dans lequel une audience minorisée peut se reconnaître. Dans cette volonté, donc, de complexifier, diversifier et décoloniser les représentations audiovisuelles mais en les restreignant à une plateforme comme celle d’OTV, nous restons pris au sein d’un paradoxe identitaire : nous critiquons ce par quoi nous existons.

¹⁰ <<https://feministkilljoys.com/2015/12/15/melancholic-universalism>>.

À titre d'exemple, en clin d'œil à la catégorie « Strong Female Lead¹¹ » retrouvée notamment sur Netflix, OTV propose « Strong Trans Lead ». Encore une fois, il s'agit d'une prise de position claire, une façon d'honorer, chez certaines plateformes, la reconnaissance d'un besoin de voir des personnages féminins forts dans un océan de représentations patriarcales, et ce, même si elles ne s'avèrent pas nécessairement constructives, subversives ou tout simplement féministes. Du côté d'OTV, en offrant une visibilité accrue et assumée à une marginalisation frôlant la négation dans un contexte de productions *mainstream*, la plateforme permet de se positionner face aux problématiques liées à la représentation d'enjeux non cis-hétéronormés. Les personnages clairement identifiés comme trans sont non seulement rares, ils ne sont pratiquement jamais centraux aux récits télévisuels. Cela ne veut pas dire qu'ils n'ont jamais existé, mais les paramètres de leur visibilité dépendent fortement d'une capacité à les déceler (Miller, 2019). Ici, OTV marque une volonté marquée de créer du contenu mettant de l'avant une visibilité accrue et une position centrale aux récits de ces séries. Toutefois, cette visibilité n'est pas non plus nécessairement subversive, constructive ou féministe. Elle correspond à la lecture qu'on en fait qui, elle, dépend de nos propres sensibilités par rapport à ces représentations. Déjà, la série *Femme*¹² *Queen Chronicles*, nous amène dans l'univers de quatre femmes trans noires alors qu'elles naviguent l'amour, la vie, le « *shade, and trade*¹³ » dans la ville de Détroit¹⁴. Dès lors, cette série m'apparaît très proche d'une série comme *Sex and the City* (1998-2004), et la perception de cette dernière comme étant « féministe ou non » est une question aux réponses très complexes (Wignall, 2008 ; Nussbaum, 2013). Pour résumer, les propositions d'OTV se définissent en relation à une conception universalisant les expériences

¹¹ Cette catégorie n'est plus présente sur la plateforme Netflix (décembre 2023).

¹² *Femme* ici fait référence à l'expression commune dans la culture queer où l'accent est mis sur l'utilisation française du terme « femme » en anglais. Cette expression signifie une façon hyper féminine de se vêtir et d'agir en tant que lesbienne et/ou trans. Cette expression s'oppose à la *butch*, souvent décrite pour parler d'une personne masculine (femme, trans ou homme homosexuel).

¹³ Il n'est pas tout à fait clair pour moi ce à quoi se réfère l'expression « *shade and trade* » mais de par ma compréhension de la série et des diverses définitions provenant du « *urban dictionary* », j'en comprends qu'il s'agit d'une navigation à la fois d'une performance de genre associée à une culture noire et à une action de « *gossip* » ou bavardage.

¹⁴ <www.watch.weareo.tv/videos/femmequeenchronicles>

et se retrouvent sujettes à un paradoxe. Ce n'est pas parce qu'elles abordent des thématiques spécifiques qu'elles sont subversives — elles sont à risque de reproduire et répéter des schémas de catégorisation que l'on retrouve ailleurs. Elles sont subversives parce qu'elles proposent cette élasticité des cadres préexistants et qu'elles se positionnent en rapport à ce pôle *mainstream*. Elles offrent une visibilité de productions qui seraient, en ce sens, contre-hégémoniques.

Une lecture plus approfondie de José Esteban Muñoz permet ici de comprendre, dans une rupture volontaire du concept d'identification — sa *disidentification* — une perméabilité du concept de lecture perverse en identification perverse :

The fiction of identity is one that is accessed with relative ease by most majoritarian subjects. Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their own senses of self. This is not to say that majoritarian subjects have no recourse to misidentification or that their own formation as subjects is not structured through multiple and sometimes conflicting sites of identification (2013, p. 5).

Pour Muñoz, l'identité est un lieu de luttes où des dispositions fixes entrent en conflit avec des définitions qui sont, elles, socialement construites. Cette perspective identitaire offre un sursis qui permet d'échapper au débat stagnant entre essentialisme et anti-essentialisme entourant les mythes d'auto-formation. C'est donc dans cette lutte entre deux positions contradictoires (fixes et socialement construites) qu'émerge un processus de désidentification. Ce qu'OTV permet de créer, c'est un lieu réapproprié, explorant dans sa profondeur la complexité des identités multiples émergentes de sa spectature. C'est là, dans cette tentative de faire « autre chose » qu'une simple reproduction machinale, qu'OTV subvertit la représentation.

Conclusion

Bien que des productions marginales, mettant en cause une production dominante, existent depuis plusieurs décennies, peu d'entre elles se sont avérées pérennes. À défaut d'être

synonyme d'un échec commercial, cette volonté queer d'arrêt, de fin, ou de non-pérennité, s'inscrit plutôt dans ce que Lee Edelman (2005) contemple comme l'absence de futur :

For by figuring a refusal of the coercive belief in the paramount value of futurity, while refusing as well any backdoor hope for dialectical access to meaning, the queer dispossesses the social order of the ground on which it rests: a faith in the consistent reality of the social — and by extension, of the social subject; a faith that politics, whether of the left or of the right, implicitly affirms (p. 6).

OTV est encore à ses débuts, avec une production en développement qui ne respecte pas spécifiquement les standards d'une industrie où l'on parle de renouvellement aussi tôt que possible dans le développement d'une nouvelle série. Non. Ici, nous sommes dans une toute autre discussion où les enjeux idéalistes et politiques priment sur un capital industriel¹⁵. Il serait donc envisageable de considérer la fin de la plateforme avant son épanouissement. Néanmoins, elle contribue activement à la discussion sur la représentation et son homogénéité dans les productions *mainstream*. Son incidence se mesure par sa subversion multimodale. D'une part, dans sa fondation : elle remet en question les principes mêmes des objets culturels, en leur octroyant une responsabilité emblématique des inégalités sociales préexistantes. D'autre part, elle perturbe les modalités d'un objet culturel, tel que décrit notamment dans le circuit de la culture. Finalement, elle modifie l'acte de regarder et le désir de voir, en promettant plutôt une désidentification d'un état universel. Bref, OTV dérange — qu'elle soit là pour rester ou non.

Références

AHMED S. (2006), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press.

AHMED S. (2015, 15 décembre), « Melancholic Universalism », *Feminist Killjoys*, <https://feministkilljoys.com/2015/12/15/melancholic-universalism/>

ALBERTON C. (2018), *A Perfect Union?: Television and the Winning of Same-Sex Marriage*, New York, Routledge.

¹⁵ La plateforme a adopté depuis une formule hybride avec du contenu accessible gratuitement et du contenu payant.

- BARTHES S. (2017), « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », in S. Sepulchre (ed), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, p. 49-77.
- BILGE S. (2009), « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogene*, vol. 22, n° 1, p.70-88.
- BILGE S. (2015), « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2, p. 9-32.
- BOWLEG L. (2008), « When Black + lesbian + woman ≠ Black lesbian woman: The methodological challenges of qualitative and quantitative intersectionality research », *Sex Roles: A Journal of Research*, vol. 59 n° 5-6, p. 312-325.
- BUTLER J. ([1990] 2006), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge Classics.
- CHRISTIAN A. (2018), *Open TV: Innovation beyond Hollywood and the Rise of Web Television*, New York, NewYork University Press.
- COLLINS P. (2008), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge.
- CRAIG D. (2018), « Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television » (critique de livre), *Journal of Communication*, vol. 68, n° 4, p. E41-43, <<https://doi.org/10.1093/joc/jqy027>>.
- DE LAURETIS T. (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- DU GUAY P., HALL S., JAMES L., KOED MADSEN A., MACKAY H. & NEGUS K. (1997), *Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman*, Londres; Thousand Oaks, Sage; Open University.
- DRY J. (2019), « 'Work in Progress' Review: The Queerest Show on TV Is About a Suicidal Butch With OCD », *IndieWire* (blog), <<https://www.indiewire.com/2019/12/work-in-progress-review-showtime-lesbian-comedy-lgbt-1202195573/>>.
- EDELMAN L. (2005), *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press.
- HALL S. (1973), *Encoding And Decoding In The Television Discourse*, Birmingham, Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.

- HALL S. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, New York, Sage Publishing.
- HALL S. (2011), « Introduction: Who Needs 'Identity'? », *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publications, p.1-17.
- HALBERSTAM J. (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press.
- HALLINAN B. & STRIPHAS T. (2016), « Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture », *New Media & Society*, vol. 18, n° 1, p. 117-137.
- HIMBERG J. (2018), *The New Gay for Pay: The Sexual Politics of American Television Production* [Reprint edition], Austin, University of Texas Press.
- JOYRICH L. (2014), « Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)Streams », *Cinema Journal*, vol. 53, n° 2 p.133-139.
- LAUZEN M., DOZIER D. & HORAN N. (2008), « Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 52, n° 2, p. 200-214.
- LOIST S. (2014), *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*, Thèse de doctorat, Université de Hambourg.
- LOTZ A. (2007), « How to spend \$9.3 billion in three days: examining the upfront buying process in the production of US television culture », *Sage Journal*, vol. 29, n°4, p. 549-567.
- MARKS A. (2020), « "I Have to Pinch Myself": Sarah Cooper's Rapid Rise From Trump TikToker to Netflix Star », *Rolling Stone* (blog), consulté le 27 octobre 2020. <<https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/sarah-cooper-interview-everythings-fine-1081258/>>.
- METZ C. (1975), « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, n° 1, p. 3-55.
- MILLER Q. (2019), *Camp TV: Trans Gender Queer Sitcom History*, Durham, Duke University Press.
- MITTEL J. (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.
- MUÑOZ J. (2013), *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

NUSSBAUM E. (2013), « The Difficult Women of “Sex and the City” », *The New Yorker*, <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>>.

NIEBORG D. & POELL T. (2018), « The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity », *Journal New Media and Society*, vol. 20 n°11, p. 4275-4292.

RICH R. (1992), « New Queer Cinema | Sight & Sound », British Film Institute, <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>>.

ROTHENBERG J. (2016), « The Life and Death of Lexa », *Medium*, <<https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db>>.

ROULEAU J. (2016), « Rencontres au sein du cinéma québécois : une recherche-Création intersectionnelle de la représentation des différences », Thèse de doctorat, Université de Montréal.

STAIGER J. (2000), *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* [First Printing edition], New York, New York University Press.

VILLAREJO A. (2014), *Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire*, Durham, Duke University Press.

VILLAREJO A. (2016), « Jewish, Queer-Ish, Trans, and Completely Revolutionary: Joey Soloway’s Transparent and the New Television », *Film Quarterly*, vol. 69, n° 4.

WIGNALL A. (2008), « Alice Wignall Asks Can a Feminist Really Love Sex and the City? », *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/apr/16/women.film>>.

Joëlle Rouleau est professeure agrégée au Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques de l’Université de Montréal et se spécialise en études de genre (Gender Studies). Chercheure et artiste queer engagée, elle s’intéresse aux enjeux liés à la représentation et à l’identité. De plus, elle travaille sur des enjeux épistémologiques et méthodologiques qui prennent place dans l’acte de faire de la recherche, et pratique la recherche-création dans le but de transformer son rapport à cette dernière. Rouleau s’intéresse à la posture intersectionnelle et à son intégration dans un contexte d’étude des arts médiatiques afin de réfléchir aux relations entre les représentations culturelles, les relations sociales et les différents domaines de pouvoirs intervenant dans la construction de normativités.

Abstract: In *Open Television And The Queer Television Paradox*, I wish to explore how a queer perspective can enable us to better grasp the specifics of popular culture in the development of an independent, marginal and queer platform. This article will question the Open Television platform (www.weareo.tv) which hosts diverse themes and experiences of marginalization, supporting local artists surrounding Chicago in the production of independent webseries.

Keywords: Popular culture; Queer Studies; Feminist Studies; Television; Web-series.

Remerciements

Cet article s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. J'aimerais par ailleurs remercier mes auxiliaires de recherche qui travaillent avec moi dans le cadre de mon laboratoire *Sensibilités queer* à comprendre les multiples ramifications des transformations médiatiques à l'égard des personnes marginalisées.