



HAL
open science

La mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles queer dans la teen serie Sex Education (UK, 2 saisons, 2018-)

Corentin Leban

► To cite this version:

Corentin Leban. La mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles queer dans la teen serie Sex Education (UK, 2 saisons, 2018-). Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03260217

HAL Id: dumas-03260217

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260217>

Submitted on 14 Jun 2021

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

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

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

La mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* dans la *teen series Sex Education* (UK, 2 saisons, 2018-)

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Virginie Julliard

Nom, prénom : LEBAN Corentin

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 22/09/2020

Mention du mémoire : Très bien

Avant-propos

Ce mémoire s'inscrit dans le cadre de l'obtention du diplôme de Master de communication option médias, innovation et création, délivré par l'école du CELSA et la Sorbonne Université. Il vise à étudier les représentations des sexualités et pratiques sexuelles *queer* mises en scène à partir de la *teen serie* Netflix, *Sex Education*. L'idée est de s'intéresser à ces représentations pour comprendre la façon dont elles sont dépeintes et les enjeux qu'elles peuvent avoir, pour la société Netflix et son public de niche *queer*.

Comme nous le verrons, ces représentations ont été marginalisées dans les médias audiovisuels pendant plusieurs décennies, particulièrement dans les contenus traitants de la sexualité des jeunes adolescent•e•s. Cependant, depuis le début des années 2010, un tournant s'est opéré mettant de plus en plus en avant des contenus représentant des personnages, personnalités ou thématiques *queer*. Mon intérêt pour ces sujets et contenus vient d'un manque que j'ai pu ressentir lors de mon adolescence face à certaine absence de représentations *queer* auxquelles j'aurais pu m'identifier.

L'étude de ce sujet s'ancre dans le prolongement des études culturelles et ainsi, dans une démarche d'analyse critique et constructive des représentations des sexualités et pratiques sexuelles *queer* mises en scène dans *Sex Education*. Ainsi, l'intention est de mettre en évidence les apports et les lacunes de ces mises en scène, en abordant la construction et la réception de ces représentations dans un but d'amélioration. Par ailleurs, dans le prolongement de cette approche et en raison de mes convictions personnelles, j'ai fait le choix d'intégrer l'écriture inclusive au sein de ce mémoire.

Des difficultés n'ont pas manqué, principalement en raison du caractère contemporain de ce sujet de mémoire et du manque de communication de la part de Netflix au-delà de son image de marque. De plus, même si Netflix est un média qui est implanté en France, son entreprise reste américaine, ce qui impliquait aussi de questionner une culture différente de la mienne et à laquelle je n'ai été confronté que de manière épisodique.

Mots-clés : mise-en-scène ; représentation ; sexualités ; pratiques sexuelles ; *queer* ; plateforme SVOD ; Netflix ; contenus originaux ; *teen series* ; *Sex Education*

Remerciements

Je souhaite remercier l'ensemble des personnes qui m'ont aidé à mener à bien ce mémoire, que ce soit pour leurs conseils, leur temps ou leur précieux soutien.

Virginie Julliard, ma tutrice universitaire, pour m'avoir orienté dans mes recherches, grâce à son expertise en études culturelles, communicationnelles et médiatiques, et pour m'avoir fait confiance vis-à-vis du sujet de ce mémoire et son traitement.

Clément Borowczyk, mon tuteur professionnel, pour avoir accepté de me suivre et pour m'avoir transmis ses précieux conseils constructifs, autant en termes de connaissances sur le sujet de ce mémoire que par rapport à son processus de réalisation.

Mes ami•e•s, particulièrement Asma Abensar, Alexia Martin, Charlotte Grunewald et Samir Riah, pour l'apport inestimable de leur soutien moral et pratique, tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

L'équipe pédagogique du CELSA, spécialement Thierry Devars et Sylvia Touraine, et ma tutrice de stage, Emmanuelle Sutra, pour le partage de leur disponibilité, soutien et bienveillance sans égale, au cours de cette année scolaire.

Tables des matières

Glossaire -----	1
Introduction-----	5
Partie I — La représentation <i>queer</i> comme réponse à une demande du public -----	17
1. Les représentations <i>queer</i> dans les médias audiovisuels américains à travers les âges -----	19
1.1. Les prémices des représentations <i>queer</i> dans les médias audiovisuels américains : invisibilisation, stéréotypisation et normalisation -----	19
1.2. La représentation <i>queer</i> américaine à l'ère du streaming : multiplication, diversification et suppression -----	21
1.3. Les représentations <i>queer</i> dans les <i>teen serie</i> états-uniennes : omission et invisibilisation ----	22
2. Dépeindre des représentations <i>queer</i> dans <i>Sex Education</i> -----	25
2.1. La représentation <i>queer</i> : diversifier pour remettre en question la norme -----	25
2.2. Les limites de la représentation <i>queer</i> : personnages types et absence de personnages -----	28
2.3. L'universalisation de la représentation : normalisation et effet de masse -----	30
3. Voir et recevoir les représentations <i>queer</i> de <i>Sex Education</i> -----	32
3.1. Construire sa <i>queerness</i> à travers les diverses représentations médiatiques -----	32
3.2. S'identifier ou ne pas s'identifier -----	34
Partie II : Éduquer les publics <i>queer</i> et allié de la communauté <i>queer</i> -----	37
1. L'éducation diégétique : cadre, incarnation et limites -----	39
1.1. Créer un cadre éducatif -----	39
1.2. Narrer un récit éducatif -----	40
1.3. Cadre et récit : les limites de l'éducation -----	43
2. L'éducation transmédiatique -----	45
2.1. Prolonger le cadre éducatif de la série -----	45
2.2. Adapter le dispositif au médium pour s'adresser au public -----	46
2.3. Mettre en forme des contenus éducatifs -----	48
3. Transmettre et recevoir l'éducation -----	51
3.1. Éduquer, un enjeu idéologique -----	51
3.2. Être éduqué en tant qu'allié•e•s -----	52
3.3. Être éduqué en tant que <i>queer</i> -----	54

Partie III : mettre en avant la diversité pour se démarquer des concurrents de la SVOD -----	58
1. <i>Netflix et ses concurrents du marché de la SVOD (service video on demand)</i> -----	60
1.1. Le marché des concurrents du streaming transnationaux -----	60
1.2. Le positionnement Netflix : diversification et publics de niches -----	62
2. <i>Netflix et la diversité : entretien de l'image de marque</i> -----	65
2.1. Mettre en avant la diversité dans ses campagnes de communication-----	65
2.2. Mettre en avant sa politique de diversité à travers les réseaux sociaux-----	67
2.3. Les limites de la diversification-----	69
3. <i>Communiquer avec ses publics queer et alliés</i> -----	73
3.1. Des campagnes de communication pour fédération des publics de niches-----	73
3.2. Une communication de fond pour fidéliser des publics de niches-----	75
Conclusion -----	78
Bibliographie et corpus-----	83
1. <i>En lien avec Sex Education</i> -----	83
2. <i>À propos de Netflix et de ses contenus queer</i> -----	86
3. <i>Concernant l'histoire et l'actualité des représentations queer dans les médias audiovisuels américains</i> -----	87
4. <i>Sur l'histoire et l'actualité des teen series</i> -----	89
5. <i>À propos de l'histoire et l'actualité des médias télévisuels américains</i> -----	90
6. <i>En lien avec le marketing des médias</i> -----	91
7. <i>Concernant les études culturelles</i> -----	92
8. <i>En lien avec la méthodologie</i> -----	93
Annexes -----	94
1. <i>Figures</i> -----	94
2. <i>Tableau comparatif des offres de SVOD et des contenus originaux Netflix « LGBTQ+ »</i> -----	100
3. <i>Histoire (complémentaire) des représentations cinématographique queer aux USA : entre invisibilité, appropriation et contestation</i> -----	111

Glossaire¹

Allié•e : Personne qui ne s'identifie pas ouvertement comme *queer* et porteuse de leur cause, mais qui partage la défense de leurs droits.

Asexuel•le ou « ace » : Individu•e qui ne ressent pas de désir sexuel pour autrui, même dans le cadre d'une relation amoureuse.

Bisexuel•le : Quelqu'un•e qui est attirée et a des sentiments amoureux pour des personnes des genres masculin et féminin.

Cisgenre ou cis : Personne dont le genre assigné à la naissance (féminin ou masculin) correspond à celui ressenti.

Communauté : Groupe d'individu•e•s qui partage une identité, des intérêts, des modes de vies, des opinions, etc., communs (ex : communauté LGBT).

Essentialisme (identité) : Réduction d'une identité en l'abordant comme naturelle, physique et fixe.

Gay : Personne qui éprouve de l'attirance et des sentiments pour des individu•e•s de même genre. (Généralement associé aux hommes dans la langue française et aux deux genres dans la langue anglaise. Plus globalement, ce terme se réfère aussi à la communauté et culture gay).

Genre : Terme linguistique transposé pour désigner le groupe ou sentiment d'appartenance des individu•e•s aux identités féminine, masculine ou trans. L'identité de genre est celle qui est vécue par la personne puisqu'elle est indépendante du sexe biologique et elle est manifestée par l'expression du genre à travers des attitudes ou l'apparence physique.

Gender-fluid/non-binaire : Personne qui ne se reconnaît pas, ou pas totalement, dans les genres féminin ou masculin.

¹ SOS Homophobie, « LGBTquoi ? Définitions », *C'est comme ça*, <https://cestcommeca.net/lgbt-def/>

Hétéronormé : Concept selon lequel l'hétérosexualité est définie comme étant l'orientation sexuelle naturelle, normale et supérieure aux autres formes de sexualités. Celles-ci sont définies par rapport à cette norme comme étant des altérités.

Hétérosexuel•le : Personne qui éprouve de l'attirance et des sentiments pour des personnes de genre opposé au sien.

Homonormativité : Principe qui veut que les idéaux et valeurs hétéronormatifs soient reproduits et appliqués à travers l'expression d'une sexualité homosexuelle (ex : mariage, parentalité, etc.)

Intersexuée ou intersexe : personnes dont les organes génitaux, le fonctionnement hormonal ou le modèle chromosomique ne correspondent pas aux codes classiques de la masculinité et de la féminité.

Lesbienne : Femme qui éprouve de l'attirance et des sentiments pour des individu•es de même genre.

LGBTQ : Lesbienne, Gay, Bisexuel, Trans et *Queer*.

Sexualité ou orientation sexuelle : Désir (ou non désir) physique à l'égard de personnes n'étant pas lié au sexe biologique ou au genre de la personne (asexuel•e, bisexuel•le, hétérosexuel•le, homosexuel•le, pansexuel•le, etc.)

Pansexuel•le : Personne qui ressent du désir ou des sentiments pour des individu•es de tous les genres ou de sexe non binaire (femmes, hommes, intersexe, trans, etc.)

Polyamour : sentiments amoureux ressentis pour plusieurs personnes en même temps.

Queer : De l'anglais « bizarre » ou « étrange », ce terme a été historiquement associé aux personnes de la communauté LGBT en tant qu'insulte avant que celle-ci se le réapproprie. Être *queer* aujourd'hui signifie ne pas correspondre ou ne pas s'associer aux codes et étiquettes de sexes, de genres ou de sexualités définis par la société.

Trans : Personne dont le sexe biologique et le genre attribués à la naissance à partir des caractéristiques physiques ne correspond pas au genre vécu (contraire : cisgenre). L'expression de l'identité de genre d'une personne trans peut être ponctuelle ou durable, fluide ou stable, et peut être manifestée à travers l'apparence (ex : style vestimentaire) ou une transition physique (*Female to Male* : Femme vers Homme ; *Male to Female* : Homme vers Femme).

Sexe (biologique) : Ensemble des caractéristiques sexuelles physiques comprenant les organes génitaux, le fonctionnement hormonal ou le modèle chromosomique (femme, homme, intersexe).

Les séries ne sont pas des ‘‘bouche-trous’’ qu’on diffuse à défaut d’autre chose. Les séries ne sont pas de simples répétitions formelles et narratives. Les séries ne présentent pas que des personnages stéréotypés. Les séries ne lobotomisent pas les téléspectateurs. Les séries ne sont pas de la sous-culture².

² Sarah Selpuchre, « Introduction », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 9.

Introduction

En 2018, l'institut *GLAAD* (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation créé en 1985) recensait la présence de 75 personnages principaux LGBTQ contre 784 personnages principaux hétérosexuels au sein de séries diffusées en streaming aux États-Unis, soit 8,8 % contre 91,5 %. Il notait également la mise en scène de 37 autres personnages LGBTQ récurrents, pour un total de 112 personnages³. D'autre part, GLAAD expliquait aussi que depuis ses premiers rapports, en 2015, sur la présence de personnages LGBTQ sur les plateformes de diffusion en ligne, Netflix se distinguait fortement de ses concurrents :

Depuis que GLAAD a commencé à rassembler des données sur les séries originales diffusées en streaming depuis 3 ans, Netflix a constamment compté le plus haut nombre de personnages LGBTQ. Cela reste le cas alors que la plateforme continue sa croissance et sort toujours plus de contenus originaux. [En 2018 l]e service de streaming enregistre un nombre de 88 personnages LGBTQ réguliers et récurrents, quasiment deux fois plus que l'année dernière et ses 46 personnages LGBTQ⁴.

À partir de ce rapport, nous observons que sur les 112 personnages LGTBQ mis en scène dans les séries, toutes plateformes de streaming confondues, 88 d'entre eux sont issus de séries originales Netflix et que leur nombre a doublé subitement en 2018. Cela étant dit, dès ses premières productions de contenus originaux en 2013, la plateforme de diffusion en ligne a mis en avant des personnages habituellement placés en marge dans les médias *mainstream*. Par exemple, sa série *Orange is the New Black* (7 saisons, 2013-2019) est majoritairement composée de femmes représentant une diversité ethnique, sexuelle, générationnelle et corporelle importante (noire, latino, asiatique mais aussi *queer*, âgée, grosse, etc.). Cette série fait d'ailleurs partie des deux séries⁵ qui ont contribué au succès international de la plateforme et qui ont généralisé la pratique du *binge-watching* (consommation à la chaîne) ; dont la pratique était initialement marginale et issue de la culture des fans⁶. De la même façon, Netflix semble avoir généralisé la mise en scène de personnages, de personnalités et/ou de thématiques LGBTQ, au sein de son média. En effet, à ce jour, nous comptabilisons exactement 93

³ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, *Where are we on TV : 2018-2019*, Megan Townsend, New-York: GLAAD, 2019, pp. 6-7.

⁴ *Ibid.*, p. 12. Ma traduction : "Since GLAAD began gathering data on streaming original series three years ago, Netflix has consistently counted the highest number of LGBTQ characters. This remains true as the platform continues to grow and release an ever-expanding catalog of original content. [In 2018 t]he streaming service includes a recorded 88 LGBTQ regular and recurring characters, nearly doubling last year's 46 LGBTQ characters"

⁵ La seconde est *House of Cards* (US, 6 saisons, 2013-2018)

⁶ Mareike Jenner, « The Netflix audience », *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018, p. 255.

contenus originaux Netflix de différents types qui proposent ces mises en scène tels que les séries, films, documentaires, *reality shows* et *Netflix Specials* (spectacle humoristique de type *stand-up*)⁷. Parmi ces derniers, nous retrouvons la mise en scène de personnages trans⁸ (*Orange is the New Black*), transgenre⁹ (*Les nouvelles aventures de Sabrina*, US, 2 saisons, 2018 —), gays et noirs (*Sex Education*, UK, 2 saisons, 2018 —), ou encore gay et porteur de handicap (*Special*, US, 1 saison, 2019 —).

Selon le site *Statista*, Netflix domine aujourd'hui le marché des plateformes de vidéos en ligne par abonnement (*SVOD*) en comptabilisant plus de 167 M d'abonné•e•s, en comparaison à son plus premier concurrent Amazon qui en compte 150 M¹⁰. De ce fait, la mise en scène de personnages *queer* à travers un média qui dispose d'une telle portée dans le monde et auprès d'un public aussi large, confère à ces représentations une très grande visibilité. Néanmoins, si aujourd'hui telle est la position de cette société américaine à travers le monde, elle est le résultat d'une évolution lente et semée d'embûches. En effet, cette société créée en 1997, notamment par Reed Hastings, était à la base un service de location de DVD en ligne qui s'est lancée dans le streaming en 2007. À l'époque, les fondateurs cherchaient à concurrencer Blockbuster, une société de location de vidéos qui dominait ce marché aux États-Unis jusque dans les années 2000. En 2010, Netflix a commencé son expansion en signant divers contrats, notamment avec la Paramount et la MGM, pour diffuser leurs productions sur sa plateforme avant de proposer à partir de 2013 ses premières créations originales¹¹. Aujourd'hui, la plateforme de Netflix propose environ 371 contenus originaux dans plus de 190 pays, soit dans presque tous les pays du monde en dehors de la Chine, la Crimée, la Corée du Nord et la Syrie¹².

Si depuis sa création, la plateforme de la société Netflix s'est étendue à ce point en dehors des frontières des États-Unis d'Amérique, c'est bien dans le contexte de ce pays en particulier et à partir de celui-ci qu'elle s'est développée. Le paysage audiovisuel du pays est vaste et fragmenté, puisqu'il regroupe divers supports de diffusions (télévisuel, plateformes de diffusion en ligne, sites hébergeur de vidéos, etc.) mais aussi des modes de consommations variés (télévisions, ordinateurs, smartphones,

⁷ Netflix, « Seulement sur Netflix », *Site Presse*. <https://media.netflix.com/fr/only-on-netflix#/all?page=1>

⁸ Le personnage de Sophia Buset interprété par Laverne Cox met en scène une femme trans qui a transitionné d'homme à femme (MtF) quelques années plus tôt.

⁹ Le personnage de Théo Putman interprété par Lachlan Watson met en scène un adolescent trans dont le sexe biologique (femme) ne correspond pas au genre auquel il s'identifie (homme).

¹⁰ Pour plus de détails, consulter le tableau comparatif des plateformes de vidéo par abonnement disponible en annexes.

¹¹ Alexis, Burling, *Netflix*, Minneapolis: ABDO, 2018, pp. 5-7.

¹² Netflix, « Where is Netflix available ? », *Help Center*. <https://help.netflix.com/fr/node/14164>

etc.). Les chaînes de télévision états-uniennes se décomposent historiquement en deux grands types avec d'un côté celles gratuites, lancées dans les années 40 et se composant des *networks* (NBC, CBS, ABC, FOX et The CW) et des chaînes locales, et d'un autre côté celles payantes, lancées à partir des années 70 et regroupant le câble (HBO, Showtime, Startz, etc.) et le satellite¹³. Face à cette organisation historique, se sont récemment et progressivement dressées des plateformes de diffusion qui donnent un accès aux contenus en illimité par abonnement ou par paiement unitaire (*Hulu, Amazon Prime Video, Netflix, Apple TV+ et Disney+*)¹⁴.

De ce fait, nous comprenons que Netflix est à appréhender sous différents angles, le premier étant celui d'une société américaine qui s'ancre dans un contexte néolibéral et le second celui d'un média diffusé pratiquement à l'échelle mondiale. En somme, Netflix s'inscrit à la fois dans un contexte national et dans un contexte transnational et peut être défini en tant que *transnational media corporation*¹⁵. Par conséquent, il est important de prendre en compte le double mouvement dans lequel s'inscrit Netflix pour en faire l'analyse, comme nous allons le faire dans le cadre de ce mémoire :

Netflix doit être conceptualisé en tant que système transnational qui s'intègre dans les circuits médiatiques nationaux et qui investit une idéologie de la 'nation' où ceci est une condition pour entrer dans le circuit médiatique local. L'idéologie de la 'nation' doit, ainsi, être conceptualisée comme un système flexible qui n'est pas nécessairement menacé par les diffuseurs transnationaux tels que Netflix, mais est dans une position de négociation¹⁶.

Par ailleurs, même si la diffusion du média de Netflix à travers le monde est considérable elle est loin d'être globale, internationale ou même uniforme. Les raisons étant que certains pays comme la Chine refusent encore que la société s'implante dans leurs pays ou encore que les conditions de diffusion de la plateforme varient suivant les lois et les contextes sociohistoriques des pays dans lesquels la société est déjà implantée. De plus, accéder à une plateforme comme Netflix nécessite des conditions matérielles telles que « l'accès à une bande passante haut débit, un ordinateur fonctionnel,

¹³ Sarah Sepulchre, « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ Mareike Jenner, « Introduction: Netflix as transnational broadcaster », *Netflix and the Re-invention of Television*, *op. cit.*, 2018, p. 187.

¹⁶ Mareike Jenner, « The Transnational, the National and Television », *Netflix and the Re-invention of Television*, *op. cit.*, 2018, p. 216. Ma traduction : "Netflix needs to be conceptualised as transnational system that integrates into national media systems and invests in an ideology of 'the nation' where this is a requirement for entering the local media system. The ideology of 'the nation' needs, thus, to be conceptualised as a flexible system that is not necessarily threatened by transnational broadcasters such as Netflix but is in a position to negotiate it"

l'électricité et de l'argent pour payer régulièrement les souscriptions, réduisant d'autant plus sa portée aux élites mondiales »¹⁷.

Comme nous l'avons souligné plus haut, Netflix propose ses propres productions depuis 2013 sur sa plateforme, plus communément connues sous le nom de « contenus originaux Netflix ». Toutefois, Séverine Barthes, spécialiste en études d'information et de communication, nous rappelle que derrière ce terme valise qui sous-entend une importante implication de la part de Netflix dans le processus de création, se cache une autre réalité. Les contenus originaux sont en fait des productions commandées à des producteurs externes, qui réalisent pour la société différents types de contenus pour lesquels Netflix dispose des droits exclusifs¹⁸. En effet, « [a]u sens strict du terme, aujourd'hui, une série originale Netflix est donc une série télévisée commandée par Netflix et diffusée uniquement sur sa plateforme dans tous les pays dans lesquels elle est déployée, y compris celles dont elle a repris la production après une annulation par la chaîne télé d'origine »¹⁹. La confusion sur l'implication de Netflix dans le processus de création naît du fait que la société met en avant ces contenus comme étant des produits issus de sa production et non d'achats à des entreprises tierces. Au bout du compte, ce terme « devient l'étiquette de tout programme qui, dans un pays donné, n'est disponible que via la plateforme. La liste des programmes Netflix Originals est donc différente selon chaque pays. »²⁰.

La vitrine des contenus originaux Netflix est principalement composée de séries, médium privilégié par la société au lancement de ces types de contenus en 2013, notamment avec *House of Cards* (US, 6 saisons, 2013-2018). Ce médium est une « [f]orme fictionnelle narrative dont chaque occurrence (ou numéro) possède sa propre unité diététique et dont le(s) héros et/ou les thèmes, ainsi que la structure narrative, sont récurrents d'une occurrence à l'autre. »²¹. Les genres sériels que propose Netflix sont larges, des séries comiques aux séries de science-fiction en passant par les *teen series* qui connaissent depuis quelques années une forte expansion au sein du catalogue Netflix. Cette forme sérielle met en scène, pour un public adolescent, des personnages et problématiques qui lui sont reliés et dans lesquels il peut s'identifier. L'univers dans lequel s'ancre ce genre est variable,

¹⁷ Mareike Jenner, « Introduction: Netflix as transnational broadcaster », *op. cit.*, p. 190. Ma traduction : 'access to high-speed broadband, a functional computer, electricity and money to regularly pay subscriptions, further limiting its scope to the global elites.'

¹⁸ Séverine Barthes, « De quoi la série originale Netflix (Netflix Original) est-elle le nom ? Quelques jalons sur l'histoire de Netflix », colloque *La Numérisation généralisée de la société*, Montréal, Mai 2018, pp. 2-3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ Sarah Sepulchre, « Glossaire », *Décoder les séries télévisées*, *op. cit.*, p. 234.

pouvant être celui du lycée ou encore un univers plus fantastique (*I am not okay with this*, US, 1 saison, 2020), cependant les thématiques qui y sont développées sont toujours en lien direct avec la période de transition qu'est l'adolescence²². Parmi ces thématiques, sont retrouvées celle de « la sexualité, et avec elle les questions liées à la redéfinition de leur place au sein de la famille [mais aussi celle de] la violence, inhérente à la découverte de leur potentiel d'agressivité et de solutions provisoires, souvent défensives, pour résoudre des conflits internes et externes. »²³.

Dans la prolongation de l'idée des genres sériels et de la mise en scène de thématiques liées à une communauté, il est aussi possible de distinguer des contenus originaux catégorisés par Netflix comme des contenus « LGBTQ ». Néanmoins, nous faisons le choix de ne pas utiliser cet acronyme dans le cadre de ce travail de recherche, mais celui *queer* à la place qui nous permet d'aborder un plus large spectre d'identités — nous notons que par le terme *queer*, nous entendons des personnes de sexes, de sexualités ou de genres différents de la norme comme l'entend Ava Laure Parsemain :

Queerness est une forme d'altérité qui défie la norme hégémonique. Les identités lesbiennes, gay, bisexuelle et transgenre (LGBT) peuvent être considérées comme *queer* parce qu'elles perturbent l'alignement normatif entre le sexe, le genre et la sexualité. [...] '*queer*' implique de la flexibilité et de la diversité plutôt que de la fixité, un modèle essentialiste de l'identité. [...] l'identité *queer* est intersectionnelle dans le sens où elle se superpose avec d'autres aspects de l'identité tels que le genre, la rac[isation], la nationalité, la classe sociale, l'handicap, etc. L'identité *queer* chemine à travers les identités et affronte souvent des formes d'oppressions intersectionnelles²⁴.

À travers ces propos, l'auteure explique que la *queerness* remet en question la conception normative de l'identité qui aborde cette dernière de manière binaire et fixe dans nos sociétés occidentales. Dans celles-ci, les identités binaires de sexes (homme et femme), de genres (masculin et féminin) et de sexualités (hétérosexuelles et homosexuelles) sont considérées comme une norme. Cette hégémonie est organisée et hiérarchisée à travers un ensemble de dispositifs de pouvoir qui maintiennent cette idéologie dominante (fig.1), selon laquelle l'hétérosexualité est supérieure. Cette

²² Martin Jules-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, « Introduction », *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 3-4.

²³ *Ibid.*, pp. 3-4.

²⁴ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *The Pedagogy of Queer TV*, 2019, New-York Palgrave Macmillan, pp. 1-2. Ma traduction : « Queerness is a form of alterity that challenges [the] hegemonic norm. Lesbian, gay, bisexual and transgender (LGBT) identities can be considered queer because they disrupt the normative alignment between sex, gender and sexuality. [...] 'Queer' implies flexibility and diversity rather than a fixed, essentialist model of identity. [...] Queer identity is intersectional in the sens that it overlaps with other aspect of identity such as gender, race, nationality, class, ability ans so on. Queers navigate overlapping identities and often face intersection form of oppressions. »

norme, plus connue sous le nom d'hétéronormativité place ainsi les autres sexualités mais aussi les identités de sexes et de genres non binaires comme des altérités, bien que les sexualités *queer* soient socialement mieux acceptées. Outre ces aspects, les corps des personnes grosses, handicapées, etc, peuvent aussi être considérés comme *queer* car ils transgressent la norme physique. Ainsi, c'est surtout pour cette dimension de remise en question d'une norme que nous souhaitons employer le terme *queer*. Cela nous permettra notamment d'aborder la diversité qu'englobent ces identités et qui dépasse une conception et approche fixe, essentialisante, en somme réductrice, des identités LGBT²⁵.

Comme nous l'avons vu en début d'introduction, les contenus originaux Netflix proposent de plus en plus des productions qui mettent en scène des personnages, personnalités et thématiques *queer*. Ils se retrouvent au sein de différents formats tels que les séries, les documentaires ou encore les *Netflix Specials*, mais aussi dans différents genres tels que les comédies, les drames ou bien les *teens series*. Sur les 65 séries originales Netflix que nous recensons²⁶ et qui mettent en scène des personnages ou thématiques *queer*, nous en comptons 15 qui correspondent au genre des *teen series*. Dans celles-ci, toutes diffusées à partir de l'année 2017, nous pouvons y voir par exemple un adolescent transgenre qui cherche à vivre en accord avec son genre (*Chilling Adventures of Sabrina*), une adolescente lesbienne qui découvre son attirance pour les filles (*I am not okay with this*) ou encore une fille bisexuelle qui découvre sa sexualité (*Atypical*, US, 3 saisons, 2017 —). Toutefois, une des *teen series* qui nous apparaît comme étant la plus frontale en termes de mise en scène de personnages, de thématiques et de pratiques sexuelles *queer* est la série à succès *Sex Education* (UK, 2 saisons, 2018 —). Celle-ci pourrait être abordée sous différents angles *queer* puisqu'elle défie l'hétéronormativité de plusieurs parts, notamment par son côté subversif mais aussi par la diversité de sexualités, d'ethnies et de classes sociales qu'elle présente.

Une telle mise en scène de la part d'un média de l'envergure de Netflix nous interroge, dans la mesure où ce type de contenus restent, en dépit des évolutions morales et sociales, en marge dans les médias dominants. C'est pourquoi nous souhaitons soulever la question de ces mises en scène dans le cadre de cette recherche, particulièrement au sein de cette *teen serie*, afin de comprendre :

²⁵ Harry M. Benshoff et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical Hollywood film », *America On Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality At The Movie*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 368.

²⁶ Pour plus de détails se référer au tableau recensant les contenus originaux *queer* du catalogue Netflix, disponible en annexes.

quel est le traitement et quels sont les procédés de mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* dans la *teen serie* Netflix *Sex Education* ?

À partir de cette problématique, nous serons amenés à questionner la façon et les raisons pour lesquelles ces sexualités et pratiques sexuelles sont mises en scène pour un jeune public et à travers des programmes de plus en plus inclusifs. Par extension, nos questionnements s'attarderont sur les enjeux de ces programmes en termes de construction identitaire, de bien-être psychique, d'insertion sociale ou encore d'éducation. Certaines interrogations permettront d'appréhender la façon dont ces mises en scène rendent visibles ou invisibles les identités *queer* par les créateur•ice•s. Cela nous permettra aussi de comprendre comment Netflix se démarque face à ses concurrents actuels, mais aussi par rapport aux représentations *queer* qui ont été mises en scène dans les médias audiovisuels américains à travers l'histoire.

Pour répondre à notre problématique et aux questionnements qui l'entourent, nous guiderons notre réflexion à partir de trois hypothèses, que nous allons affirmer ou contester à travers ce travail de recherche.

La première hypothèse spécule sur le fait que, dans sa série *Sex Education*, Netflix propose une mise en scène de sexualités et pratiques sexuelles *queer* complexes et diverses, dans le but de répondre aux attentes de représentations de son public *queer*.

La seconde hypothèse affirme qu'à partir des contenus de l'univers de *Sex Education*, les créateur•ice•s mettant en scène ces contenus offrent une réflexion sur les identités de sexes, de genres et de sexualité par le biais de Netflix, afin d'éduquer les publics *queer* et allié de la communauté *queer* sur ces sujets.

La troisième hypothèse soutient qu'en mettant en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* à travers sa communication, la société Netflix fait valoir le caractère inclusif de ses contenus originaux, dont *Sex Education*, pour se démarquer de ses concurrents du marché de la SVOD.

Afin de mettre à l'épreuve ces hypothèses, nous avons ciblé un corpus éclectique qui se rapporte au contenu original Netflix, *Sex Education*, en partant de la série en elle-même pour aller jusqu'aux contenus communicationnels, en passant par ceux additionnels.

Ainsi, l'élément principal de ce corpus sera la série *Sex Education*²⁷ qui est un contenu produit par Eleven, une société de production télévisée britannique fondée en 2006, et créée par Laurie Nunn, une jeune scénariste anglaise²⁸. Cette série de type fictionnel et tournée en prise de vue réelle est une *teen series* qui ne s'y limite pas, puisqu'elle casse un certain nombre de codes associés à ce genre sériel. Outre ces aspects, *Sex Education* s'inscrit dans une double dynamique qui semble représenter assez justement et subtilement la position de Netflix en tant que *transnational media corporation*. En effet, malgré le fait que cette série est le produit de la filiale de Netflix UK, elle exprime une double identité par sa forte empreinte américaine, autant d'un point de vue esthétique que narratif. De plus, via son caractère inclusif et diversifié, cette série s'avère être à destination d'un large public, en premier lieu adolescent et jeune adulte, que celui-ci soit transnational et/ou multicommunautaire.

Sex Education met en scène Otis, un jeune lycéen britannique, fils d'une sexologue, son meilleur ami Eric, et Maeve, une adolescente de classe populaire vivant seule dans une caravane. En apprenant qu'Otis est fils d'une sexologue, Maeve lui propose de monter une clinique d'éducation sexuelle afin d'apporter de l'aide et des conseils à leurs camarades d'école. Cela permet à la jeune fille de payer ses factures et au jeune homme de tenter, avec le soutien d'Eric, de se rapprocher de celle-ci dont il est amoureux.

Le choix de ce contenu original en tant que corpus principal vient du fait que cette *teen series* se révèle très profonde en brisant un grand nombre de tabous sur la sexualité, sans se focaliser sur une de type hétéronormée mais en l'abordant à partir d'un spectre plus large. De manière générale, elle soulève beaucoup de questions en lien avec le sexe, le genre et la sexualité, mais aussi la racisation, la classe sociale, l'âge ou encore les différents types de corps. Malgré le fait que la narration de la série est rythmée par rapport au personnage d'Otis qui en le centre — un jeune homme blanc, hétérosexuel et cisgenre — une myriade de personnages complexes et/ou *queer* (onze en tout) gravite autour de lui. C'est cette diversité qui caractérise *Sex Education*, mise en avant très régulièrement par la presse spécialisée et les spectateur•rice•s, permet de mettre en perspective des questions très larges sur la sexualité. Ainsi, elle nous apparaît comme étant un très bon exemple et un terrain d'analyse riche pour questionner, à travers ce mémoire, la diversité que propose aujourd'hui Netflix à travers ses contenus originaux à ses publics. Toutefois, nous nous attarderons surtout à la

²⁷ *Sex Education* est toujours en cours de production et comporte à ce jour 16 épisodes d'environ 46 à 59 minutes chacun.

²⁸ Netflix, 28 novembre 2017, « New coming go awkward age dreamy *Sex Education*, coming to Netflix », *Netflix Media Center*. <https://media.netflix.com/en/press-releases/new-coming-of-awkward-age-dramedy-sex-education-coming-to-netflix>

mise en scène de cette diversité, au sein de cette série et dans son écosystème, en termes de sexualités et pratiques sexuelles *queer*,

En plus de la série en tant que telle, nous avons choisi d'intégrer à ce corpus plusieurs éléments qui nous permettront de mettre à l'épreuve nos hypothèses et répondre avec plus de précision à la problématique de ce mémoire.

Ainsi, nous serons amenés à mobiliser un corpus communicationnel qui nous permettra de comprendre ce que Netflix met en avant à travers ses supports, à quel(s) public(s) la société parle et comment elle leur(s) parle. Dans celle-ci nous retrouverons les campagnes de communication mises en place lors de la sortie de la série, passant de celles imprimées à celles digitales (communiqués de presse de la société, bandes-annonces et vidéos additionnelles de promotions). Dans la continuité, nous aborderons aussi des contenus issus des comptes Twitter et Instagram *queer* de Netflix (@*themo*) mais aussi des comptes officiels de la série. Cela nous permettra d'en savoir davantage sur la stratégie d'image de marque de Netflix ainsi que sur celle de fédération et de fidélisation des publics. D'autre part, les contenus additionnels comme *Le petit manuel Sex Education* (Charlotte Abramow, 2020) feront l'objet d'analyses en tant que contenus additionnels, afin d'explorer davantage l'enjeu éducatif de cette série. Enfin, c'est grâce à un questionnaire auquel 76 personnes ont répondu (39 *queer* dont 5 pédagogues et 37 allié•e•s), que nous évaluerons la réception de la série et son potentiel enjeu éducatif. Ce questionnaire ne s'intéresse qu'à la réception de la série dans un contexte français, puisqu'il serait trop compliqué d'analyser sa réception dans un pays et une culture dans laquelle nous n'évoluons pas.

Pour mener à bien cette recherche de mémoire et l'analyse de son corpus nous utiliserons plusieurs outils méthodologiques, à commencer par l'analyse sémiologique de la série comme des contenus additionnels et promotionnels — celle-ci visera à étudier les signes et la sémantique de ces éléments pour en comprendre leurs significations. Par expansion, une analyse du discours communicationnel de Netflix sera mobilisée pour comprendre le positionnement de la société, par rapport aux représentations des sexualités et pratiques sexuelles qu'elle propose.

Outre ces aspects, c'est surtout l'approche des études culturelles qui dirigera notre pensée au cours de ce travail de recherche, afin d'analyser la construction et les enjeux des représentations que met en scène Netflix à travers ses contenus. À partir de cette approche, nous serons par exemple amenés à analyser la réception de l'enjeu éducatif de la série et de ses contenus additionnels à l'aide d'un questionnaire comme évoqué plus haut. Les études culturelles, nées dans les années 60 à Birmingham, réfléchissent pour chacune des disciplines qu'elles englobent (anthropologie,

sociologie, *gender studies*, *queer studies*, *black studies*, etc.) à partir de la culture elle-même. Cette dernière est « entendue comme un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations et participent de nos manières d’appréhender le monde. Elle recouvre bien plus que les productions symboliques et comprend les styles et modes de vie, les identités, les performances du quotidien et l’esthétique ordinaire. »²⁹. Comme l’explique Maxime Cervulle, chercheur spécialisé dans ce domaine d’études, ces pratiques sociales évoluent suivant les contextes dans lesquelles elles s’insèrent mais toujours dans un rapport de pouvoir systémique. C’est-à-dire que « certaines voix s’imposent au détriment d’autres et imprègnent les imaginaires sociaux d’une représentation des événements, des groupes et des pratiques. »³⁰. Ainsi, il faut s’intéresser à la manière dont les groupes et leurs pratiques sont construits et représentés, dans notre cas ceux et celles *queer*, mais aussi comment elles évoluent dans le temps « au terme d’une lutte idéologique et de conflits de définition »³¹.

En ce qui concerne les contenus originaux Netflix, la société propose des mises en scène de personnages et de pratiques *queer* à travers différents types de contenus et de genre sériels, dont les *teen series*. La définition de la mise en scène regroupe plusieurs éléments mais est à comprendre comme étant un moyen technique propre à un médium (audiovisuel, théâtrale, etc.), qui vise à codifier et organiser un élément au sein d’un dispositif pour lui donner un sens³². La forme audiovisuelle fait partie de ces dispositifs puisqu’elle est un « ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu’elle soit discursive ou non : discours, institutions, lois, [etc.]. »³³. Cependant, le sens qui est transmis à travers un dispositif n’en est pas pour autant opaque et se constitue autant lors de la phase de production que de réception des publics. La première est celle de l’encodage, qui correspond schématiquement au sens que la production veut donner à la représentation, et la deuxième est celle du décodage, qui se rapporte à la compréhension qu’en a un•e specteur•rice. Suivant son point de vue, il y aurait trois formes de lectures possibles : la lecture dominante qui correspond au sens véhiculé, la lecture opposée qui remet en question le sens véhiculé, et la lecture négociée qui se positionne entre les deux³⁴. Là où la mise en scène correspond à un moyen d’organiser un discours, selon une grammaire propre au médium mobilisé, la représentation est le résultat de ce qui est perçu de ce

²⁹ Maxime Cervulle et Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² Le Robert. (s. d.). Mise en scène. Dans *Le Robert, dico en ligne*. Consulté le 3 juillet 2020 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/mise>

³³ Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, Paris, Rivage poche, 2014, p. 10-11.

³⁴ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Introduction to the study of film form and representation », *America On Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality At The Movie*, op. cit., pp. 40-41.

discours. Elle est ce qui rend tangible et sensible un discours abstrait grâce à la mise en scène, à l'image et aux signes pris dans un dispositif³⁵. Cela étant dit, les représentations sont des « présentations » de la réalité qui implique une forme qui appréhende la réalité de manière limitée et elles « n[e sont] possible[s] que parce que l'énonciation se produit toujours à l'intérieur de codes qui ont une histoire, qui occupent une position à l'intérieur des formes discursives d'un temps et d'un espace particulier. »³⁶. En somme, la représentation est bien ce qui est perçu d'un discours à partir d'un point de vue qui est lié de façon intrinsèque au contexte dans lequel elle est constituée et exprimée.

Dans le cadre de notre recherche, c'est la mise en scène et par conséquent la représentation de la communauté et de ses pratiques sexuelles *queer* qui nous intéresse. Parler d'une communauté et de ses pratiques implique d'aborder le concept de l'identité, qui dans le cadre de l'identité *queer* est loin d'être une entité homogène. L'identité est ce par quoi chacun·e s'identifie mais aussi identifie les autres, « [elles] se construisent à travers la différence — et non en dehors d'elle [...]. Par leur capacité à exclure, mettre à l'écart, rendre "extérieur", les identités peuvent fonctionner, au gré de leur parcours, comme des points d'identification et d'attaches »³⁷. Nous ne pourrions pas entrer dans les détails en raison du format de ce travail de recherche nous étant imposé, mais le concept d'identité a connu au cours de l'histoire plusieurs conceptions. L'identité a d'abord été abordée uniquement d'un point de vue essentialiste à partir du 17^{ème} siècle (naturelle, biologique, fixe et unilatérale) avant d'être approchée sous l'aspect constructiviste à partir des années 1960 (résultant d'une construction sociale)³⁸. Depuis, « [l]e concept d'« identité » a connu ces dernières années une véritable explosion discursive et radicale. La déconstruction a touché un très grand nombre de domaines disciplinaires qui [...] critiquaient tous l'idée d'identité entière, originelle et unifiée »³⁹. En effet, selon les théories structuralistes « il n'est plus utile de penser à partir [des concepts essentialistes] sous leur forme originale [bien que] nous sommes toutefois obligés de continuer à penser à partir d'eux — mais sous une forme démoralisée et déconstruite. »⁴⁰. En somme, cette approche s'oppose à la conception essentialiste et dépasse celle constructiviste puisqu'elle reconnaît

³⁵ Le Robert. (s. d.). Représentation. Dans *Le Robert, dico en ligne*. Consulté le 3 juillet 2020 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/representation>

³⁶ Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays On Representation*, Hove, Psychology Press, 2002, pp. 1-2.

³⁷ Stuart Hall, *Identité et Culture : Politiques des Cultural Studies*, Paris, Edition Amsterdam, 2008, p. 272.

³⁸ Maxime Cervulle et Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, op. cit., p. 41.

³⁹ Stuart Hall, « Identité et politiques des représentation », *Identité et Culture : Politiques des Cultural Studies*, op. cit., p. 267.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 268.

la construction de l'identité d'un sujet mais cherche à déconstruire son caractère pseudo-inné. Au-delà d'une simple déconstruction, cette approche cherche à comprendre la relation et les points d'articulation entre les différentes faces d'une identité, afin d'« appréhender les rapports plus ou moins distendus entre signifiant et signifié dans un discours, [...] ou encore de rendre compte des intersections entre classe, rac[isation], genre et sexualité »⁴¹. C'est dans ce courant de pensée que s'inscrit l'approche des identités *queer*, puisqu'elle prend en compte leurs différences et articulations entre le sexe, le genre et la sexualité, mais aussi la racisation et la classe sociale.

À partir de tous les éléments que nous venons d'énoncer (problématique, corpus, approches méthodologiques et concepts) nous allons désormais mettre à l'épreuve nos hypothèses à travers un plan décomposé en trois parties.

La première partie permettra de faire un retour historique sur les différentes mises en scène de personnages *queer* dans les médias audiovisuels états-unien, avant de se concentrer sur l'étude de la construction de ces personnages au sein de *Sex Education* et leur réception de la part d'un public de niches *queer* états-unien et français.

La deuxième partie visera à analyser l'approche éducative de *Sex Education* à travers l'étude de ses éléments narratifs, des contenus additionnels et de la réception de cette éducation de la part des publics *queer* et allié.

Enfin, la troisième partie s'attardera sur le positionnement de Netflix par rapport à la mise en scène de personnages et pratiques *queer* au sein de sa communication, notamment face à ses concurrents.

⁴¹ Maxime Cervulle et Nelly Quemener, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, op. cit., p. 97.

Partie I — La représentation *queer* comme réponse à une demande du public

Nous l'expliquions dans la partie introductive, Netflix est une *transnational media corporation* américaine qui distribue ses contenus autant nationalement que transnationalement. De ce fait, c'est assez logiquement qu'une forte empreinte des contextes socioculturels dans lesquels sont produits les contenus originaux de Netflix, émane des représentations de son catalogue. Pourtant, le lien avec le contexte des États-Unis d'Amérique ne se perd jamais totalement, comme pour le cas de la diversité au sein des contenus qui est « généralement déterminée à partir des modalités américaines [telle que] la construction de l'identité sexuelle »⁴². Ainsi, si la mise en scène de la diversité au sein des contenus originaux Netflix, dont ceux *queer*, est définie à partir du contexte états-unien, nous supposons que ces contenus s'inscrivent tout autant dans la lignée de l'histoire des représentations *queer* américaine.

Harry M. Benshoff et Sean Griffin, chercheurs en études culturelles, nous rappellent que les représentations américaines dans les médias audiovisuels s'inscrivent dans un contexte où les hommes, blancs et hétérosexuels sont considérés comme étant supérieurs :

Un simple coup d'œil à la composition démographique du Congrès ou aux comités de direction des plus grandes compagnies américaines pour voir que les hommes riches, blancs et hétérosexuels dominent ces positions de pouvoir. Les films américains au cours du siècle passé se sont également disproportionnellement focalisés sur les histoires d'hommes blancs hétérosexuels forts et vaillants trouvant le bonheur et le succès⁴³.

À cet égard, il est possible que Netflix propose une mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* complexes et diverses, dans le but de répondre aux attentes de représentations d'un public *queer* désirant voir plus de représentation d'eux-mêmes. Cela dit, mettre en scène d'un point de vue quantitatif, ce que fait Netflix comme nous l'avons vu en introduction, ne signifie pas pour autant le faire d'un point de vue qualitatif. Dans le cadre de *Sex Education*, les représentations de la communauté *queer* et de ses pratiques sexuelles sont construites à partir d'une variété de personnages.

⁴² Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018, p. 177. Ma traduction : "usually defined on American terms [such as] [i]dentity construction focussing on sexual identity"

⁴³ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Introduction to the study of film form and representation » , *op. cit.*, p. 30. Ma traduction : "One need merely glance at the demographic makeup of Congress or the boardrooms of most major American corporations to see that wealthy heterosexual white men dominate these positions of power. American films over the past century also disproportionately focus on stories of strong and stalwart heterosexual white men finding happiness and success."

Comme le rappelle Sarah Sepulchre, le personnage « est une composante essentielle des récits. [Il] permet de faire avancer le récit, transporte des savoirs (narration), désigne et est désigné par le genre, véhicule les valeurs de l’auteur et celles du lecteur. »⁴⁴. La construction de la représentation d’un personnage fait appel, autant pour la phase d’encodage que de décodage, au processus de stéréotypisation, processus initialement intrinsèque à notre conscience. Celui-ci passe par des représentations mentales, qui nous permettent de schématiser le monde pour le comprendre, en regroupant ce qu’il contient à partir de codes préconçus et culturels (par exemple en regroupant les humains en groupes sociaux)⁴⁵. De la même manière que pour les représentations audiovisuelles « [c]es images dans notre tête relèvent de la fiction, non pas parce qu’elles sont mensongères, mais parce qu’elles expriment un imaginaire social. »⁴⁶. Ainsi, à travers les représentations médiatiques transparaît un imaginaire social qui lui-même est reproduit par la mise en scène et son interprétation à travers le processus de stéréotypisation. C’est pourquoi, dans le cadre de notre première hypothèse, il est tout aussi important de questionner les représentations en tant que telles, que dans la prolongation de celles qui les précèdent historiquement. À cet égard, il est tout aussi important de prendre en compte ce que « ce ne sont pas les stéréotypes, en tant qu’aspect de la pensée humaine et de la représentation, qui sont mauvais, mais ceux qui les contrôlent et les définissent, ainsi que les intérêts qu’ils servent. »⁴⁷.

⁴⁴ Sarah Sepulchre, « Chapitre 4. Le personnage en série », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 161.

⁴⁵ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays On Representation*, *op. cit.*, p.12. Ma traduction : ‘‘[...] « [...] it is not stereotypes, as an aspect of human thought and representation, that are wrong, but who controls and defines them, what interest they serve.’’

1. Les représentations queer dans les médias audiovisuels américains à travers les âges

1.1. Les prémices des représentations queer dans les médias audiovisuels américains : invisibilisation, stéréotypisation et normalisation⁴⁸

Comme nous l'ont montré les historiens et théoriciens spécialistes des médias, comme Vito Russo, Richard Dyer, ou plus récemment Harry Benshoof et Sean Griffin, les représentations *queer* sont longtemps restées en marge dans les médias américains. Elles sont issues d'une histoire complexe liée à un contexte socioculturel de la même envergure, qui a pendant longtemps placé, entre autres, ce « groupe » d'individus en opposition à une norme hétérosexuelle, masculine et blanche⁴⁹. De ce fait, les personnages *queer* ont principalement été représentés dans les médias audiovisuels *mainstream* à travers des connotations négatives dès les premiers films produits aux États-Unis à l'aube du 20^{ème} siècle. L'instauration du code d'autocensure hollywoodien à partir des années 1930 a renforcé ce manque de représentation *queer* et son traitement péjoratif en interdisant la mise en scène de la sexualité dont l'homosexualité faisait partie ; celle-ci était qualifiée de « perversion sexuelle » dans le code. La dissolution du code dans les années 1960 n'a fait qu'aggraver la façon dont les *queer* étaient dépeints dans les films, puisqu'elle autorisait des représentations beaucoup plus frontales, sous l'angle de la perversion et démonisation⁵⁰. Ce n'est qu'à l'arrivée du *New Queer Cinema* dans les années 1990 que ces types de représentations se sont réellement vues défiés, à travers un cinéma alternatif qui s'opposait aux codes mis en place depuis l'institutionnalisation du cinéma⁵¹. Face au succès de ce cinéma et à l'acceptation très progressive des personnes *queer* dans la société, les représentations au cinéma se sont multipliées. Ceci dit, elles dépeignaient surtout une homosexualité blanche, une vision fataliste de l'homosexualité ou encore tentaient de la « normaliser » en l'intégrant dans un contexte institutionnel hétérosexuel (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993)⁵².

Du côté du petit écran américain, la première représentation de l'homosexualité date de 1981, avec le personnage principal de Steven Carrington présent dans les deux premières saisons de *Dynasty*

⁴⁸ Pour un résumé historique plus détaillé des représentations cinématographiques *queer* aux USA se référer à la partie 3 en annexes.

⁴⁹ Harry M. Benshoff et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical Hollywood film », *op. cit.*, p. 370.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 376-380.

⁵¹ JoAnne Juett C. et David, Jones M., *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Cambridge: Cambridge Scholars, 2010, Introduction, pp. 2-3.

⁵² James Joseph Dean, « Gays and Queers- From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films », *Sexualities*, Vol. 10, no 3, Juillet 2017, p. 367.

(9 saisons, 1981-1989)⁵³. C'est au cours des années 1990 que les représentations *queer* se sont multipliées, même si elles n'étaient pas nécessairement représentatives de la diversité de la communauté, puisqu'elles étaient dénaturées pour coller à la norme⁵⁴. Ces séries, dont *Melrose Place* (7 saisons, 1992-1999), *Ellen* (5 saisons, 1994-1998) ou encore *Will & Grace* (11 saisons, 1998-2006 ; 2017—), dépeignaient des *queer* en les normalisant à travers des personnages blancs, beaux, éduqués et de classe moyenne. De plus, d'un côté, les hommes gays étaient généralement déssexualisés et élaborés à partir du personnage connoté de la « tapette » (*sissy*). De l'autre, les femmes étaient, soit sexualisées et chics, soit déssexualisées et conçues à partir du personnage de la « gouine » (*dyke*)⁵⁵.

Au tournant du 21^{ème} siècle, les personnages *queer* à la télévision ont évolué vers des représentations variées et des genres divers tels que les comédies, les thrillers ou les programmes de télé-réalité⁵⁶. La liberté de certains diffuseurs privés, tels que *Showtime*, leur permettait de mettre en scène la sexualité *queer* de façon plus explicite que sur des chaînes gratuites qui dépendaient des annonceurs (*Queer as Folk*, Showtime, 5 saisons, 2000–2005 ; *The L World*, Showtime, 6 saisons, 2004–2005)⁵⁷. Pourtant, les personnages gays étaient, d'une part en accord avec la norme hétérosexuelle et cisgenre afin qu'ils suscitent aussi l'identification des hommes, et d'autre part étaient attirants pour susciter le désir sexuel des femmes. Par conséquent, les « femmes et personnes de couleurs restaient en périphérie [pendant que] les ouvriers, bisexuels, asexuels, intersexuels, transgenre et personnes non binaires étaient invisibilisés. »⁵⁸. En normalisant l'identité *queer* dans un but principalement commercial, ces séries dépolitisaient cette identité en omettant de mettre en scène les problématiques liées à cette communauté, comme la discrimination ou le rejet familial. Dans la continuité, leur « appropriation du terme *queer* le dépolitisa en le transformant en produit commercial. La notion de *queer* comme résistance à la norme était perdue puisque le mot était utilisé en tant que synonyme de gay [et] il n'y avait plus de place pour des critiques politiques ou d'autres identités. »⁵⁹.

⁵³ Émilie Lemoine, « Gay mais pas trop ? », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 107-121.

⁵⁴ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *The Pedagogy of Queer TV*, 2019, New-York Palgrave Macmillan, p. 3.

⁵⁵ Ava Lauren Parsemain, « Looking Back: The Evolution of Queer TV », *The Pedagogy of Queer TV, op. cit.*, 2019, pp. 25-26.

⁵⁶ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, p. 3.

⁵⁷ Ava Lauren Parsemain, « Looking Back: The Evolution of Queer TV », *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 28-29. Ma traduction : « women and people of colour remained peripheral [while] [r]ural and working-class people, bisexuals, asexual, intersex, transgender and genderqueer people were invisible. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31. Ma traduction : « appropriation of the term 'queer' depoliticised it 'by turning into commodity'. The notion of queer as resistance to the norm was lost as the word was used as a synonym for 'gay' [and] there was no room for critical politics or alternative identities. »

1.2. La représentation *queer* américaine à l'ère du streaming : multiplication, diversification et suppression

L'arrivée et la démocratisation des plateformes de service vidéo à la demande (Amazon Prime, Hulu et Netflix) dans les années 2010, marquent un réel tournant au niveau de la mise en scène des *queer* dans les médias audiovisuels américains. À cette époque GLAAD notait une augmentation importante des représentations dans les séries à hauteur de 3,9 %, tout type de supports de diffusion et scénarios confondus⁶⁰. Cette augmentation a été due à une évolution des mentalités dans la société américaine, mais aussi à une nouvelle configuration de production et de diffusion instaurées entre autres par le modèle économique des plateformes de streaming. Puisqu'elles ne dépendent pas des annonceurs mais des abonnements, ces plateformes disposent d'une liberté quant aux contenus qu'elles produisent et/ou diffusent. Cette liberté leur a permis de se focaliser sur des sujets qui dépassaient le point de vue et la représentation de l'homme blanc, hétérosexuel et cisgenre qui a dominé les écrans pendant des décennies. Par exemple dans *Orange Is the New Black* en représentant une galerie de personnages féminins *queer*, ou encore dans *Transparent* (5 saisons, 2014-2019) en mettant en scène un père de famille en transition (MtF). Grâce à cette effervescence, les représentations *trans* ont elles aussi commencé à se multiplier quantitativement et de façon plus approfondie à partir de 2013, autant sur les canaux du *streaming* que du câble. Avec par exemple des *reality shows* comme *I Am Cait* (Entertainment Television, 2 saisons, 2015–2016) ou des séries telles que *Grey's Anatomy* (ABC, 16 saisons, 2005—)⁶¹. Ainsi, cette « visibilité télévisuelle accrue des communautés LGBTQ+ a donc redéfini les standards sociaux pour montrer les membres de ces groupes comme des êtres à part entière. Un regard nouveau a été posé sur ces groupes genrés et, d'une certaine façon, leur appropriation culturelle a été menée à bien. »⁶².

Toutefois, il faut aborder cette évolution avec prudence puisque comme l'expliquait GLAAD en 2017, les personnages *queer* peuvent être encore très stéréotypés ou n'être qu'un élément visant à faire avancer une narration focalisée sur des personnages hétérosexuels et cisgenres. Qui plus est, ces personnages ont tendance à être facilement écartés d'un contenu, comme en 2017 où 25 personnages

⁶⁰ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, *Where are we on TV: 2010–2011*, Megan Townsend, New-York, GLAAD, 2011, p. 3.

⁶¹ Ava Lauren Parsemain, « Looking Back: The Evolution of Queer TV », *op. cit.*, pp. 31-32.

⁶² André Roy, « Tout est normal, tout est assumé : les LGBTQ+ dans les séries », 24 images, mars 2019, no 190, pp. 53-54. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2019-n190-images04599/90770ac/>

queer féminins ont été brutalement assassinées dans des séries américaines⁶³. Ce phénomène de suppression de personnages au moyen de fins tragiques, connues sous le nom de *bury your gays* (enterrez vos gays), n'avait cependant pas laissé de marbre les fans *queer* de ces séries. Ces derniers ont riposté avec le mouvement « *bury tropes, not us* » (enterrez les tropes⁶⁴, pas nous) en produisant tout un écosystème de fictions de fan (*fanfictions*). Elles mettaient en scène des personnages menant une vie *queer* riche et qui dépassait les enjeux narratifs qui leurs sont alloués dans les univers originaux⁶⁵. En somme, cette « *queerisation* de récits et de personnages trop hétéronormatifs rejoint une véritable demande de la part des publics LGBT+ [celle] d'une meilleure représentation dans les médias *mainstream*. »⁶⁶. De ce fait, nous comprenons que les représentations *queer* peuvent encore être sujettes à l'aliénation, dans la mesure où elles peuvent être écartées des médias de masse au bon vouloir des représentants. Ceci peut être le résultat d'un rapport de pouvoir reproduit dans le processus de production et qui transparait dans les représentations. En effet, « la fiction n'y est jamais « que de la fiction » : elle dessine à l'inverse des espaces de reproduction ou de contestation de normes sociales presque impossibles à déboulonner. »⁶⁷. Cela étant dit, les représentations *queer* existent bien et visent à répondre d'une certaine façon aux attentes du public, mais semblent le faire à partir « des pratiques de *queer baiting* [appât à *queer*] qui suscitent de nouvelles vagues de déception »⁶⁸.

1.3. Les représentations *queer* dans les *teen serie* états-uniennes : omission et invisibilisation

Les *teen series* font leur apparition dans le début des années 90 afin d'attirer un nouveau type de public, les adolescent•e•s (*Beverly Hills 90210*, FOX, 10 saisons, 1990–2000 ; *Dawson s Creek*, WB, 6 saisons, 1998–2003 ; etc.). Ces dernières mettent en scène des protagonistes adolescent•e•s, généralement au lycée, qui vivent leurs premiers émois pendant cette période de transition identitaire

⁶³ Gay & Lesbien Alliance Against Defamation, *Where are we on TV: 2016–2017*, Megan Townsend, New-York, GLAAD, 2016, p. 3.

⁶⁴ En télévision, les tropes font référence à des figures de style (personnages, narration, mise en scène, etc.) que nous pouvons qualifier de caricaturales par leur caractère essentialisant et leur répétition.

⁶⁵ Eric Maigret et Mélanie Bourdaa, Arnaud Alessandrin. « Conclusion : Fan et Gender studies », *Fan studies & Gender studies : ala rencontre*, Paris, Téraèdre, 2017, pp. 5-6.

⁶⁶ Hélène Brenda, « Édito. Croiser fan et gender studies : entre expressions identitaires et identifications communautaires », dans Mélanie Bourdaa et Arnaud Alessandrin, *Fan studies et gender studies : le retour*, 2019, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

et physique qu'est l'adolescence⁶⁹. Cependant, les thématiques abordées sur cette période restaient superficielles, mettant entre autres de côté celle de la sexualité. En effet, ces contenus ne visaient aucunement à représenter frontalement la découverte de la sexualité et du corps de l'autre ni, par extension, à en proposer un apprentissage. De plus, ces représentations de la sexualité étaient généralement dépeintes comme dangereuses ou négatives, discours entre autres appuyés en exploitant l'épidémie du sida qui se répandait de plus en plus dans les années 1990⁷⁰. De ce fait, les *teens series* abordaient une approche conservatrice de la sexualité des adolescent•e•s, qui perdure encore aujourd'hui dans la plupart des représentations, notamment en abordant les sexualités masculines et féminines sous deux prismes différents. En effet, la première, associée à la virilité était glorifiée, alors que la seconde assimilée à la pureté était réprimandée⁷¹. Toutefois, certaines séries dans les années 2000 ont su se démarquer en mettant en scène de manière directe la sexualité des adolescent•e•s, leurs périodes de changements corporels ainsi que leurs quêtes identitaires (*Skins*, UK, E4, 7 saisons, 2007-2013 et US, MTV, 1 saison, 2011). Pour autant, ces séries pouvaient dépeindre une sexualité terrifiante, par exemple à travers la figure du monstre comme celle du vampire qui florissait à cette époque (*Buffy the Vampire Slayer*, WB, 7 saisons, 1997–2003)⁷². Par opposition à ces monstres, fantastiques ou non, les codes corporels qui prévalaient dans ces séries étaient ceux de l'apparence, puisque la norme était celle de la beauté, de la minceur, de la blancheur et de l'hétérosexualité⁷³.

Dans les années 1990 et le début des années 2000, très peu de séries intégraient au sein de leurs univers respectifs d'autres représentations que celles de l'hétérosexualité, puisque la sexualité était essentiellement liée au genre et au sexe biologique d'un personnage. Quelques séries sortaient cependant du lot en représentant un couple d'adolescentes lesbiennes (Willow et Tara dans *Buffy the Vampire Slayer*) ou encore un adolescent gay (Maxxie dans *Skins*)⁷⁴. Les représentations

⁶⁹ Émilie Lemoine, « Conclusion miroirs miroirs » *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, p. 166.

⁷⁰ Émilie Lemoine, « La virginité dans les séries télévisées pour ados (*teen séries*) : la 'perdre' ou la 'garder' », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, p. 103.

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

⁷² Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, « Introduction », *op. cit.*, 2014, p. 4.

⁷³ Émilie Lemoine, « Des belles et des bêtes » *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, pp. 147-148.

⁷⁴ Émilie Lemoine, « Le ghetto hétéro » *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, *op. cit.* 2016, p. 73.

d'adolescent•e•s *queer* avant et pendant les années 1990 ne sont donc pas inexistantes, mais elles sont caricaturales, souvent dépeintes de façon misogyne, voire homophobe/*queerphobe*⁷⁵. Dans les 11 *teen series* qu'Émilie Lemoine analyse en s'attardant à la représentation de la sexualité adolescente dans les séries, elle note que tous les personnages *queer* correspondent au type du « gay efféminé » qui devient le théâtre d'une essentialisation identitaire. De plus, ces séries dépeignaient nécessairement une homosexualité de façon misérabiliste, notamment lors de la phase de découverte de cette identité. En somme, « il ne sembl[ait] pas y avoir d'autres figures adolescentes possibles si l'on [était] gay. Et c'est à ce titre que les insultes pleuv[aient], reflet certain d'une réalité hétéro-intolérante, mais aussi vision réductrice et victimaire. »⁷⁶. Cela finira par changer avec le personnage de Kurt dans *Glee* (FOX, 6 saisons, 2009-2015), premier personnage gay de *teen serie*, qui vivra sa sexualité sans la subir dans la violence. À côté de cela, les représentations de l'homosexualité féminine étaient, soit complètement absentes, soit construites à partir de stéréotypes essentialisants les rapportant aussi uniquement à un genre masculin⁷⁷. Quelques exceptions sont tout de même à noter telles que les séries *Awkward* (MTV, 5 saisons, 2011-2016) ou encore *Faking It* (MTV, 3 saisons, 2014-2016) au sein de laquelle l'hétérosexualité rime avec invisibilisation et où les thématiques de non binarité de sexes, de genres et de sexualités sont explorées en profondeur⁷⁸.

Ainsi, la mise en scène de personnages *queer* à la télévision américaine a été relativement essentialisante et les pratiques sexuelles complètement omises jusque-là fin des années 2010, particulièrement dans les *teen series*. Malgré une augmentation et diversification des représentations ces dernières années, le public *queer* manifeste depuis 2016 des attentes plus importantes en termes de représentation. La série *Sex Education*, s'inscrit dans cette lignée, en opposition à la majorité des contenus exposés dans cette première sous-partie, notamment en revendiquant la représentation d'une diversité de personnages notamment *queer* et d'une sexualité *queer* plus active et positive.

⁷⁵ Émilie Lemoine, « Troubles dans le genre... et dans les *teen séries* ? » *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, op. cit., 2016, p. 57.

⁷⁶ Émilie Lemoine, « *Gay* mais pas trop ? », op. cit., pp. 112-113.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 116.

⁷⁸ Émilie Lemoine, « Conclusion miroirs miroirs » op. cit., p. 172.

2. Dépeindre des représentations queer dans *Sex Education*

2.1. La représentation *queer* : diversifier pour remettre en question la norme

Ce qui définit *Sex Education*, c'est avant tout, sa diversité de personnages, qu'elle soit d'ordre de racisation, de sexualités, de genres ou même de classes sociales. Dès l'une des premières séquences, nous sommes amenés à pénétrer au sein de cet univers de la diversité, notamment grâce à un panoramique sur le parvis de l'école. Ce dernier nous permet d'aborder une arborescence de personnages adolescents très variés, dont la plupart s'embrassent à l'instar de deux filles lesbiennes. Une fois ce panoramique terminé, la caméra se focalise sur Otis, le personnage principal, et Éric son meilleur ami qui discutent de la perte de leur virginité. Éric, jeune adolescent noir, est de suite dénoté comme étant un jeune homosexuel très à l'aise avec sa sexualité. En effet, alors qu'il mentionne à Otis les ébats sexuels qu'il a eus pendant l'été, il parle ouvertement de son attirance pour un autre garçon qui passe sur le parvis du lycée (saison 1, épisode 1). Au-delà de ces aspects, ce qui nous importe avec le personnage d'Éric c'est surtout la place qu'il occupe dans la narration et la focalisation qui est portée sur lui. Éric n'est pas juste un personnage qui fait office de levier narratif mais est un personnage principal à part entière qui est abordé à partir d'une focalisation interne — c'est-à-dire que le récit est raconté à partir de son point de vue⁷⁹. Par exemple, quand sa relation sexuelle avec un autre personnage nommé Adam est développée, personne hormis les spectateur·ice·s, par le biais d'Éric, ne sait comment il vit cette relation (saison 1, épisode 7). Nous le suivons et pénétrons dans son intimité émotionnelle alors qu'il ne sait pas comment réagir face à ce garçon qui l'a harcelé pendant plusieurs années et dont il tombe amoureux. Outre la sexualité gay, ceux sont aussi la pansexualité, la bisexualité et l'asexualité qui sont représentées à partir de la seconde saison, à travers les personnages d'Ola, de Lily, d'Adam et de Florence. Dans tous ces cas, que nous développerons plus en détail dans d'autres parties, la focalisation des personnages est toujours interne et nous permet toujours de comprendre avec clarté les émotions du personnage. Cela peut être fait grâce à ce qu'ils ou elles expriment par les dialogues ou alors part ce qui est retranscrit par l'esthétique filmique ou sonore. En somme, « [l]a série investit en effet des codes génériques bien

⁷⁹ Sarah Sepulchre, « Glossaire », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 231.

connus de la fiction pour proposer une approche plus inclusive de la sexualité que celle habituellement développée dans les *teen dramas*. »⁸⁰.

Outre la mise en scène d'un large spectre de sexualités *queer*, c'est aussi une diversité de genres qui est mise en scène dans *Sex Education*, abordée entre autres à partir d'une approche *queer*. Pour rappel, selon Judith Butler, chercheuse reconnue en études de genre, le genre n'est ni fixe, ni lié au sexe ou à la sexualité d'un individu, mais il est performatif et ne prend forme qu'à travers sa répétition, orchestrée par des contraintes sociales⁸¹. Cette performativité du genre est retrouvée dans la construction des personnages de *Sex Education*, et met à nu les codes des genres masculin et féminin tout en remettant en question leur binarité. Par exemple, une opposition⁸² est construite à partir des personnages d'Adam et d'Éric, l'un représentant une forme de masculinité toxique et l'autre un genre fluide. En effet, pendant toute la première saison Adam est mis en scène comme un adolescent hétérosexuel, blanc, de classe moyenne qui est violent, homophobe, sexiste et qui passe son temps à maltraiter ses camarades dont principalement le jeune Éric. Ce dernier au contraire adopte un genre très fluide, qu'il performe grâce à un style vestimentaire et parfois un maquillage féminin et coloré, représentant en quelque sorte sa personnalité lumineuse. Un des épisodes les plus pertinents quant à la recherche et l'expression de son genre est celui qui suit son agression par des homophobes qu'il subit alors qu'il est déguisé en Hedwig⁸³ du film *Hedwig and the Angry Inch* (saison 1, épisode 5). Après cette agression, Éric essaie de performer un genre plus masculin, à travers des vêtements ternes, une démarche masculine et par l'expression d'une attitude violente, notamment en frappant l'autre garçon gay de l'école (Anwar). Cependant, cette phase ne dure pas puisque le jeune homme finit par se libérer de sa honte et n'hésite pas à se rendre au bal de son lycée vêtu d'une tenue Ghanéenne féminine. Il épouse avec fierté son genre tout comme sa double identité, celle d'un jeune homme *queer* et noir. C'est d'ailleurs cela qui le pousse à tenir tête pour la première fois à Adam, qui

⁸⁰ Laetitia Biscarrat, « Montrez ce sexe que je ne saurais voir : genre et sexualité dans la série *Sex Education* (Netflix, 2019) », *Mouvements*, vol. 99, no. 3, 2019, p. 104.

⁸¹ Judith Butler, « Critically Queer » dans Shane Pheleas (ed.), *Playing with Fire. Queer Politics, QueerTheories*, op. cit., pp. 16-17.

⁸² D'autres oppositions du type sont notables, telles que celle entre Jackson et Otis où le premier performe de prime abord l'archétype du garçon viril alors que le second semble aborder un genre plutôt *queer* qui questionne la masculinité. Cela dit, l'évolution des personnages nous montre que leur genre est beaucoup plus fluide que cela au-delà de ce qu'ils laissent paraître à travers leurs rôles sociaux.

⁸³ Hedwig est une chanteuse trans de fiction, issue du film *Hedwig and the Angry Inch* (2001, John Cameron Mitchell).

jalouse sa confiance, comme le laisse transparaître son expression faciale alors qu'il est isolé en profondeur de champ (saison 1, épisode 6).

Comme le note une journaliste anglaise, Diyora Shadijanova, « dans *Sex Education* de Netflix, la diversité est *la norme* et ces problèmes ne sont plus débattus — ils sont adressés [...]. La série est libre de stéréotypes évidents et les personnages représentent chacun leur propre lot de questionnements complexes. »⁸⁴. En effet, qu'ils soient multiculturels ou non, les personnages récurrents dans cette *teen series* sont construits comme des personnages multicouches « constitués de plusieurs archétypes. Ils déclinent les défauts et les qualités de plusieurs catégories de personnages [...]. Ils ne passent pas d'un archétype à l'autre puisqu'ils en comportent plusieurs, mais l'équilibre entre les différentes facettes du personnage, par contre, peut évoluer. »⁸⁵. Parmi ces personnages *queer* multicouches, nous retrouvons évidemment celui d'Éric qui est un jeune homme gay, noir, chrétien et issu de classe ouvrière. C'est surtout sa *queerness* qui est mis en avant dans la narration, bien qu'à travers plusieurs séquences les problématiques racialisantes et religieuses qui lui sont associées sont discutées entre son père et lui. Cela étant dit, le choix de l'interprète d'Éric va aussi dans le sens d'une réflexion racialisante puisqu'il est le seul à avoir été casté à partir de critères d'apparences ethniques :

C'était une démarche consciente de la créatrice, qui a réalisé les castings sans critères d'apparence — notamment ethniques — prédéfinis. Seule exception, le personnage d'Éric, qui était écrit comme afro descendant : 'Nous savions que nous voulions raconter une histoire intersectionnelle et spécifique, précise la scénariste.'⁸⁶.

À côté d'Éric, d'autres personnages *queer* abordent une construction multicouche, dont Ola, une jeune fille noire qui se découvre pansexuelle dans la saison 2, et Rahim, un jeune homme arabe et français qui tombe amoureux d'Éric dans la même saison. Pour le cas d'Ola, c'est surtout la problématique liée au fait qu'elle soit élevée seule par son père qui est discutée, alors que l'aspect

⁸⁴ Diyora Shadijanova, « Sex Education's Unapologetic Diversity Is What Makes It so Powerful. » *The Tab*, 18 janvier, 2019. <https://thetab.com/uk/2019/01/17/sex-education-netflix-diversity-89932>. Ma traduction : '[i]n Netflix's *Sex Education*, diversity is the norm and those issues are no longer debated—they're addressed [...]. The show is free of obvious stereotypes and the characters each represent their own set of complex issues.'

⁸⁵ Sarah Sepulchre, « Chapitre 4. Le personnage en série », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 150.

⁸⁶ Mathilde Loire, « *Sex Education*, la série culottée qui explore (vraiment) les sexualités », *20 minutes*, 16 janvier, 2020. <https://www.20minutes.fr/arts-stars/serie/2696711-20200116-sex-education-serie-culottee-explore-vraiment-toutes-sexualites>

racialisant ne l'est pas. En revanche, nous pouvons noter du côté de Rahim la volonté de déconstruire le lien essentialisant entre la racisation et confession religieuse dans une séquence à l'Église. En effet, en plein office du pasteur catholique, la sœur d'Éric demande à Rahim si ce dernier est musulman, ce à quoi il répond que ses parents sont athées et qu'il ne croit pas en l'existence de Dieu. Dans la prolongation de cette séquence, les scénaristes déconstruisent aussi le cliché créant une opposition entre sexualités *queer* et confession religieuse lorsqu'Éric confie à Rahim qu'il croit en Dieu (épisode 7 - Saison 2). En somme, même si les représentations de personnages *queer* et multicouches ne sont pas majoritaires au sein *Sex Education*, celles qui sont mises en scène tendent à déconstruire les préjugés essentialisants autour de l'identité *queer*. De cette façon, ces personnages représentent une identité *queer* moins universelle, et ainsi plus complexe et diverse, qui permettrait à un plus grand nombre d'adolescent•e•s de s'identifier.

2.2. Les limites de la représentation *queer* : personnages types et absence de personnages

De manière générale, tous les personnages sont construits à partir de caractéristiques particulières cependant, selon Richard Dyer, chercheur pionnier de l'histoire des représentations *queer*, plusieurs éléments différencient les représentations stéréotypées des autres. En effet, les personnages types, appelés également « personnages monolithiques », contrairement à ceux « narratifs » n'évoluent pas dans la narration et détiennent peu de caractéristiques. Ces personnages monolithiques sont facilement repérables et décodables, puisqu'ils sont construits à partir d'un imaginaire collectif, qui est d'ailleurs renforcé par la représentation⁸⁷. Cependant, cela n'empêche pas aux scénaristes d'associer plusieurs traits qui correspondent à différents types de personnages, que ça soit « les qualités et les défauts de son archétype de référence et [ainsi] introduire de la variance. »⁸⁸. Le personnage de Rahim, dont nous parlions plus haut, fait partie de ces personnages monolithiques à bien des égards, mais principalement parce qu'il n'évolue absolument pas dans la narration. Son mutisme omniprésent dans les quelques séquences où il apparaît est l'un des principaux traits qui le définit, ce qui ne laisse au final transparaître que très peu d'éléments sur sa personnalité et de son histoire. Bien qu'il apparaisse dans tous les épisodes, ce n'est qu'à la séquence de l'église analysée plus haut (saison 2, épisode 7) que ce personnage s'exprime davantage sur lui-même. De ce fait, il semble n'être qu'un levier narratif permettant au personnage d'Éric de vivre sa première relation

⁸⁷ Dyer Richard, *The Matter of Images: Essays On Representation*, op. cit., pp. 12-13.

⁸⁸ Sarah Sepulchre, « Chapitre 4. Le personnage en série », op. cit., p. 150.

amoureuse avec un garçon dépeint comme mystérieux, mais surtout de se rendre compte qu'il est en fait amoureux d'Adam. De la même manière, les personnages lesbiens et celui de la jeune fille asexuée sont tous construits comme des personnages types, à l'exception de ceux d'Ola et de Lily qui découvrent à la fin de la saison 2 leur attirance mutuelle. Lily fait d'ailleurs fait partie des personnages principaux et elle est aidée par Otis dans la saison 1 alors qu'elle rencontre un problème de vaginisme qui l'empêche d'avoir des relations sexuelles. En effet, les personnages lesbiens et asexuels ne sont développés qu'en surface en fonction des enjeux narratifs, comme dans le cas des mères de Jackson, dont les tensions de couples ne sont mises en scène que dans l'intérêt d'alimenter le récit autour de Jackson. De même façon, les personnages de Ruthie, une jeune fille lesbienne qu'Otis aide dans la saison 1, et de Florence, la jeune fille asexuelle, ne sont que grossièrement dépeints afin de mettre en avant dans la narration d'autres formes de sexualités *queer*. Cette dernière par exemple n'apparaît que dans quelques passages sans pour autant que les spectateur•ices en apprennent davantage sur son univers propre. En effet, certaines séquences mettent en scène, d'une part son sentiment de marginalisation vis-à-vis des autres en raison de son absence de désir, et d'autre part l'explication de son asexualité par Jean. De cette manière, le processus d'identification des publics trouve ses limites puisque « [l']individu et les sociétés se reconnaissent dans l'entrecroisement des récits historiques et fictionnels qui les hantent et qu'ils consomment [...]. Mais il est une condition à cela. Il faut que cette identité ne reste pas figée dans la répétition stérile du même (l'idem) »⁸⁹.

Au-delà de la mise en scène de ces personnages types, qui réduit le spectre de l'identification, ce qui semble poser problème en termes de représentation au sein de *Sex Education* est l'absence d'autres représentations *queer* que celles que nous venons de voir. En effet, dans *Sex Education* il n'y a aucune représentation, ni évocation, de personnages *trans*, intersexe, *queer* et gros ou encore *queer* et porteur de handicap, etc. Pourtant, ces représentations nécessitent d'être intégrées, d'une façon ou d'une autre, afin de représenter une diversité *queer* plus large si le but est de répondre aux attentes d'un public *queer*. Cela permettrait de déclencher le processus de « reconnaissance [qui est] directement reliée à la possibilité qu'ont les individus/groupes d'apparaître devant une communauté nationale, apparition qui doit être suffisamment étendue pour qu'ils puissent réellement 'exister' »⁹⁰. Sans pour autant que l'on sache si cela est volontaire, les scénaristes font obstacle au processus

⁸⁹ Annabelle Klein et Philippe Marion, « Reconnaissance médiatique et identité face à l'espace public », *Recherches en communication*, n° 6, Université Catholique de Louvain, Département Communication, 1996, p. 8.

⁹⁰ Marion Dalibert et Nelly Quemener, « Introduction », *Études de communication*, no. 48, 2017, p. 10.

d'identification et surtout, nient l'existence de ces identités en omettant de mettre en scène ce type de personnages. En effet, les médias « participent activement de l'attribution et de la distribution de la valeur sociale à certains individus/groupes, au détriment d'autres. Cette valeur se matérialise par le fait qu'un individu/groupe est visible pour un nombre élargi de publics, tout en étant associé à des caractérisations positives. »⁹¹.

2.3. L'universalisation de la représentation : normalisation et effet de masse

Selon Rommel Mendès-Leite, un des pionniers français en études gay, le rôle social permet à un individu de se construire une identité qui est négociée sur trois niveaux (le rôle, l'interprétation et la performance) afin qu'un équilibre entre les attentes de la société et les besoins de l'acteur soit mis en place. Suivant son degré d'adaptation, l'individu peut être intégré, être accepté en somme, dans un groupe qui répond aux mêmes codes⁹².

Dans le cas de *Sex Education*, les rôles sociaux des personnages *queer* mis en scène coïncident, plus ou moins, à une norme dans la mesure où la diversité qu'ils représentent est contrebalancée de diverses manières. Bien que ces personnages incarnent une diversité de genres, de sexualités et/ou de racisation, une forme d'universalisme transparaît au sein de l'espace de représentation. Celui-ci prend principalement forme par l'absence de discussion autour des problématiques liées à ces différences, notamment parce que l'acceptation de celles-ci est mise en scène de façon plus ou moins utopique. Par exemple, dans l'épisode 5 de la saison 1, « [l] homophobie est montrée comme résiduelle : l'agression d'Éric par deux hommes blancs est contrebalancée par des rencontres bienveillantes avec des inconnus et l'acceptation de ses camarades de classe. »⁹³. Cela est d'autant plus remarquable en raison du nombre important de représentations mettant en scène une diversité identitaire, ce qui peut avoir comme effet de créer une masse au sein de laquelle la diversité et ses différences finissent par s'y fondre. En effet, « ce cadre normatif est problématique d'un point de vue éthique puisqu'il atténue l'altérité au lieu de la célébrer. En d'autres mots, ces représentations

⁹¹ Marion Dalibert et Nelly Quemener, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

⁹² Rommel Mendès-Leite, « Une brève histoire de la pensée scientifique sur les homosexualités (XIX-XXème), *Le sens de l'altérité, Penser les (homo)sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 29-30.

⁹³ Laetitia, Biscarrat, « Montrez ce sexe que je ne saurais voir : genre et sexualité dans la série *Sex Education* (Netflix, 2019) », *op. cit.*, p. 109. https://www.caim.info/article.php?ID_ARTICLE=MOUV_099_0104&contenu=resume

‘‘de-*queer*’’ *queer*. »⁹⁴. Outre ces aspects, cet universalisme s’exprime aussi par les caractéristiques physiques des personnages de *Sex Education* qui reprennent le modèle classique des *teen series* : celui de « corps de l’apparence »⁹⁵. En effet, les personnages *queer* représentés y sont pour la plupart attractifs, dépourvus d’acné, musclés ou formés, etc., et ainsi ne correspondent pas à la fréquente réalité d’un•e adolescent•e qui traverse une période de changements corporels et hormonaux importants. Les personnalités des personnages ou leurs évolutions peuvent aussi être des éléments qui contrebalancent le caractère « hors normes » de certains d’entre eux, puisque la plupart sont rendus attachants pour ne pas trop bousculer l’ordre social. C’est par exemple le cas d’Éric qui dispose d’un fort capital sympathie, mais c’est aussi le cas de la brute de l’école, Adam. En effet, alors que le récit évolue, la narration tend à l’attendrir en mettant l’accent sur les difficultés relationnelles qu’il vit avec son père qui, en somme, participe au rejet de sa bisexualité. D’autre part, les types de relations entre les personnages qui sont mis en scène ont tendance à être universalisées aussi puisqu’elles se rapprochent fortement d’une norme monogame et monoamoureuse. Celle-ci occulte majoritairement d’autres formes de relations possibles telles que celles polyamoureuses, polygames ou dénuées de toutes formes d’engagements. En effet, seule Jean, une femme hétérosexuelle et cisgenre, entretient des relations sexuelles qui sortent de ces codes hétéronormés et conservateurs, bien que cela ne dure pas et soit plus ou moins justifié dans la saison 2 par un mariage raté et un cœur brisé.

En somme, le problème d’universalisation n’empêche pas tant la visibilité et l’acceptation des *queer*, mais à tendance à les rattacher d’une façon ou d’une autre à une norme qui efface les différences à un certain niveau. Pour autant, il faut garder en tête que ceci n’est qu’un aspect de la représentation que propose *Sex Education* qui, malgré cela, remet en question un certain nombre de normes.

Ainsi, la mise en scène des personnages *queer* au sein de *Sex Education* propose une grande diversité de personnages *queer* multicouches qui remettent notamment en question la sexualité et le genre. De cette façon, il s’éloigne des représentations sérielles passées qui normalisaient volontairement ces identités, bien qu’elles tendent à reproduire certains biais qui peuvent, soit réduire certaines identités *queer*, soit universaliser la diversité. Au-delà de leur analyse sémiotique, ces

⁹⁴ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, p. 11. ‘‘this normative framework is problematic from an ethical viewpoint because it subdues otherness instead of celebrating it. In other words, these representations ‘de-queer’ queers.’’

⁹⁵ Émilie Lemoine, « Des belles et des bêtes », *op. cit.*, pp. 147-153.

représentations peuvent avoir de véritables enjeux pour un public *queer* jeune, qui dépassent une réception passive.

3. Voir et recevoir les représentations *queer* de *Sex Education*

3.1. Construire sa *queerness* à travers les diverses représentations médiatiques

En raison de leurs temporalités particulières, les séries sont un lieu privilégié pour intensifier le processus d'immersion qui « relève de mécanismes mettant en jeu l'attention, l'identification, la construction de soi »⁹⁶. De cette façon, « la nature de l'expérience qui en résulte déborde du simple divertissement, et se déploie au jour le jour en résonance forte avec d'autres aspects de la vie. »⁹⁷. Ainsi, nous pouvons aborder les représentations *queer* présentes au sein de *Sex Education* comme des objets d'identification pour le jeune public. Ceci est d'ailleurs une intention revendiquée par la créatrice et scénariste principale, Laurie Nunn :

Quand les gens regardent la télévision, ils veulent se voir représentés. Je pense que c'est très important, surtout pour les publics jeunes. Nous ne pouvons pas représenter tout le monde parce que nous n'avons pas assez de place, et c'est frustrant.⁹⁸

Toutefois, cette identification est le produit de la diversité *queer* mise en scène à travers *Sex Education*, qui est d'ailleurs remarquée par plusieurs critiques audiovisuels et journaux spécialisés dans la presse *queer*. C'est par exemple le cas du magazine *Têtu*, qui note que « là où *Sex Education* est vraiment réjouissante, c'est dans sa manière de raconter la sexualité adolescente. Et notamment celle des ados LGBT. Des personnages nombreux, avec des profils et des degrés d'activité sexuelle variés. »⁹⁹. Une sexualité variée certes mais surtout une sexualité qui d'après le critique et professeur de cinéma, André Roy, « ne se définit pas comme un enjeu de pouvoir. »¹⁰⁰. En effet, au sein de cette série c'est bien une sexualité positive qui est mise en scène, celle d'un plaisir partagé et égalitaire,

⁹⁶ Pierre Barrette, « La sériephilie : au coeur des nouvelles pratiques culturelles », 24 images, Mars 2019, no 190, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ Mathilde Loire, « *Sex Education*, la série culottée qui explore (vraiment) les sexualités », *op. cit.*

⁹⁹ Alexis Patri, « Tuto fellation, ciseaux et bienfaits de la masturbation : toutes les bonnes raisons de voir *Sex Education* » Sans nom, *Têtu*, 9 janvier, 2019. <https://tetu.com/2019/01/09/tuto-fellation-ciseaux-et-bienfaits-de-la-masturbation-toutes-les-bonnes-raisons-de-voir-sex-education/>

¹⁰⁰ André Roy, « Tout est normal, tout est assumé : les LGBTQ+ dans les séries », *op. cit.*, p. 56.

sans pour autant omettre les problématiques liées par exemple à l'absence de consentement ou encore aux maladies vénériennes.

En somme, comme l'explique Laurie Nunn, l'idée avec *Sex Education* était de « prendre des clichés familiers des films et séries pour adolescent•e•s, et trouver des moyens de les regarder d'une autre perspective. »¹⁰¹. De cette manière, la série s'oppose et remet en question des représentations réductrices de l'identité adolescente et *queer* comme cela pouvait être le cas dans la majorité des séries des années 90 et 2000. Cela est, sans doute, le résultat de revendications des publics *queer*, notamment celles liées au mouvement « *bury tropes, not us* », qui ont « encourag[é] l'industrie télévisuelle à [...] représent[er] une plus grande diversité de voix, de corps, de visages, de modes de vie, de sexualités, d'identités au sein de ses fictions en série. »¹⁰².

« [L]a manière dont les choses sont représentées [...] et les régimes de représentation à l'intérieur d'une culture, ne jouent pas un rôle purement réflexif et rétrospectif, mais réellement *constitutif*. »¹⁰³. C'est pourquoi la mise en scène de représentations, complètes et diverses, permettant au jeune public *queer* de s'identifier est importante dans le processus de construction identitaire des adolescent•e•s. Cela est d'autant plus vrai au regard du fait, qu'à notre époque, « la sexualité est devenue un lieu de segmentation de l'expérience sociale et de définition du sujet : nul ne semble pouvoir échapper à la qualification de son être par son « orientation » sexuelle [ou même son genre] »¹⁰⁴. De cette manière, une série comme *Sex Education* peut, par les représentations *queer* « positive » qu'elle propose « réduire le sentiment d'isolation et contribuer à l'estime de soi. »¹⁰⁵. Selon une étude qui évalue ces enjeux dans la définition de soi en tant que jeune *queer* le besoin de représentations médiatiques « positives », complexes et variées est d'ailleurs plus important lors de la phase *pré-coming out*¹⁰⁶.

¹⁰¹ Mathilde Loire, « *Sex Education*, la série culottée qui explore (vraiment) les sexualités », *op. cit.* <https://www.20minutes.fr/arts-stars/serie/2696711-20200116-sex-education-serie-culottee-explore-vraiment-toutes-sexualites>

¹⁰² Stéfany Boisvert, « Les séries Netflix Originals : La diversité à l'heure de l'hyperchoix. », 24 images, mars 2019, no 190, p 17. <https://id.erudit.org/iderudit/90764ac>

¹⁰³ Stuart Hall, *Identité et Culture : Politiques des Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 411.

¹⁰⁴ Maxime Cervulle, « La sexualisation normative de l'espace public », *Hermès*, no. 69, 2013, p. 147.

¹⁰⁵ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *The Pedagogy of Queer TV*, *op. cit.*, pp. 09–10. Ma traduction : « decreases feeling of isolation and contributes to self esteem. »

¹⁰⁶ Alexander Dhoest et Nele Simons, « Questioning Queer Audiences: Exploring Diversity in Lesbian and Gay Men's Media Uses and Readings », dans Karen Joy Ross, *The handbook of gender, sex, and media*, Madlen, Willey-Blackwell, 2012, pp. 260-276.

3.2. S'identifier ou ne pas s'identifier

Pour comprendre si les représentations *queer* dans les contenus Netflix enclenchent le processus d'identification, il faut s'intéresser à la réception de ces mises en scène, non pas à partir d'une audience nationale mais plutôt à partir d'une audience de niche, fragmentée et transnationale¹⁰⁷. Il serait trop compliqué de prendre en compte l'intégralité de l'audience *queer* transnationale, c'est pourquoi nous nous concentrerons uniquement sur deux de ces fragments. Le premier est un public qui évolue au sein d'une culture occidentale, et qui s'exprime sur les réseaux sociaux de Netflix et de la série. Le second est un panel de 39 personnes *queer*, issues d'une culture française, qui a répondu à un questionnaire que nous avons établi et diffusé au sein de l'association « *antiswipe.lgbt* » et de groupes *queer* Facebook dont « *queer cinéma club* », « *queer – éducation* » et « *queer Paris* ».

Pour qu'il y ait identification, il faut une médiation entre « les trois moments de reconnaissance liés aux différents pôles identitaires : L'auto-perception (je me re-connaiss). La représentation (je me laisse, je me fais reconnaître). La désignation (je suis connu, je suis reconnu). Ces trois moments entretiennent des liens étroits et une dialectique incessante s'instaure entre eux. »¹⁰⁸. Dans le cas de *Sex Education*, nous observons dans un extrait publié sur l'Instagram *queer* de Netflix, *@themoost*, dans lequel la jeune fille asexuelle, Florence se questionne sur son absence de désir, que l'identification aux personnages de la série est efficiente¹⁰⁹. En effet, sur un des commentaires, un•e abonné•e exprime un sentiment d'identification à la scène et le fait qu'elle lui ait permis de mieux comprendre son asexualité (fig.2). De plus, un autre commentaire, ayant reçu 874 mentions « j'aime », mentionne le fait que la personne a été rassurée par la réponse formulée à Florence par le personnage de Jean la sexologue : « Le sexe ne nous définit pas entièrement, alors comment pourrais-tu être endommagée ? ». D'autre part, nous avons demandé au public *queer* s'il réussissait à s'identifier aux représentations proposées dans la série, parmi eux 15 ont indiqué que oui, 20 ont répondu que cela dépendait et 4 ont mentionné que non. Dans la section de commentaires de notre questionnaire, les éléments qui justifiaient cette ambivalence étaient le caractère « un peu stéréotypé » de ces représentations. Cela dit, une majorité des personnes sondées exprime de l'attachement pour le personnage d'Éric, qui pour certain•e•s a été une source d'inspiration.

¹⁰⁷ Mareike Jenner, « *The Netflix audience* », *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁸ Annabelle Klein et Philippe Marion, « Reconnaissance médiatique et identité face à l'espace public », *op. cit.*, p. 5

¹⁰⁹ The Most, « This asexual representation just ruined me - emoji sad », [Vidéo], *Instagram*, 02 février, 2020. <https://www.instagram.com/p/B8EqVdBnu6V/>. 208 615 visionnages.

Pourtant, le processus d'identification trouve ses limites notamment par la mise en scène de personnages types, en raison de leur faible degré d'apparition et leur manque de complexité. Une professeure de communication spécialisée en média, Stéfany Boisvert, soulignait d'ailleurs qu'au-delà de la volonté d'inclusivité dans ses contenus originaux, Netflix avait « une fâcheuse tendance à investir les personnages secondaires de la ‘mission’ de représenter cette diversité. »¹¹⁰. En effet, parmi les sondé•e•s, seulement 7 personnes ne trouvent pas ces représentations essentialisantes alors que 32 d'entre-elles jugent que cela dépend des personnages. C'est surtout les représentations lesbiennes qui sont pointées du doigt, autant dans le questionnaire que nous avons établi, que sur les réseaux sociaux de Netflix. Nous notons cela dans les commentaires d'un extrait publié sur le compte Instagram *queer de Netflix*, @themost, dans lequel Rahim pose une question sur les relations sexuelles homosexuelles¹¹¹. En effet, alors que Rahim souligne dans la séquence « Monsieur, et qu'en est-il du sexe gay ? », en parlant des rapports sexuels entre hommes, un•e abonné•e anglophone reprend la phrase en commentaire en remplaçant « gay » par « lesbien ». De cette façon, ce commentaire vient mettre en lumière un manque de représentation lesbien au sein de l'espace médiatique, à l'instar de Rahim qui le fait au sein de la diégèse. Par ailleurs, les retours des personnes sondées sont en accord avec cette idée puisque la plupart d'entre eux soulignent un manque de représentation lesbienne et une essentialisation de cette identité. L'une d'entre-elles note par exemple : « La représentation de la sexualité lesbienne (saison 2, la lesbienne comme sexe-gourou, quel cliché) me semble moins recherchée que l'homosexualité masculine des personnages. ». Cependant, d'autres personnes manifestent leur intérêt vis-à-vis de la relation naissante entre Ola et Lily et espèrent que celle-ci sera développée avec davantage de finesse et de profondeur que celle de Ruthie. Enfin, c'est surtout l'absence de représentation de la transidentité qui fait consensus auprès de notre panel, tout comme le fait que la mention de certaines sexualités *queer* reste trop faible ou apparaît trop tardivement (bisexualité, pansexualité, asexualité).

Ainsi, la réception vis-à-vis de la représentation des sexualités *queer* au sein de *Sex Education* est mitigée, autant du côté des universitaires et de la presse spécialisée que du côté des spectateur•ice•s *queer*. Certain•e•s y trouvent des représentations complexes auxquelles ils et elles arrivent à s'identifier, alors que d'autres y voient des mises en scène, soit clichées, soit en marge.

¹¹⁰ Stéfany Boisvert, « Les séries Netflix Originals : La diversité à l'heure de l'hyperchoix », *op. cit.*, p. 21.

¹¹¹ The Most, « Speak on it! », *Instagram*, t. [Vidéo], 16 juin, 2020. <https://www.instagram.com/p/CBgiUweD4iQ/>. 7446 mentions j'aime.

À travers cette première partie, nous avons mis à l'épreuve notre première hypothèse selon laquelle Netflix propose avec sa série *Sex Education*, une mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* complexes et diverses, dans le but de répondre aux attentes de représentations d'un public *queer*.

Nous avons d'abord exposé que ces représentations dans les médias audiovisuels américains avaient été placées en marge, essentialisées ou normalisées avant d'être multipliées et complexifiées dans les années 2010, particulièrement dans le cas des *teen series*. De plus, nous avons fait état du fait que le public *queer* avait exprimé en 2016 sur les réseaux sociaux des attentes pour des meilleures représentations *queer* à travers le mouvement « *bury tropes, not us* ».

Puis, nous avons démontré que *Sex Education* dépeignait des personnages *queer* multicouches qui défiaient la norme binaire en termes de sexualité et de genre, bien que certaines représentations restent en marges ou se fondent dans la masse. Néanmoins, nous avons montré que les mises en scène proposées s'éloignaient majoritairement de celles des *teens series* les ayant précédées dans les médias audiovisuels américains, et que cela pouvait avoir des enjeux en termes de construction identitaire pour un public de jeunes *queer*.

Enfin, nous nous sommes attardés sur la réception de ces représentations et avons analysé que les publics *queer* sont assez partagés face à leurs mises en scène, puisqu'une seule partie d'entre eux réussit à s'identifier aux personnages.

En somme, nous pouvons dire qu'une partie des représentations de sexualités et pratiques sexuelles *queer* sont complexes et diverses au sein de *Sex Education*, et ce à des degrés différents. Nous pouvons également affirmer que ces représentations peuvent être issues d'une volonté de représenter ce public en particulier. Ceci nous est d'ailleurs confirmé par Cindy Holland, vice-présidente des contenus originaux chez Netflix qui témoigne que « Laurie Nunn a capté la délicate expérience des adolescent•e•s avec beaucoup d'amour et d'humour dans *Sex Education* [et ainsi] elle a créé une série à laquelle nos membres du monde entier peuvent globalement s'identifier »¹¹².

¹¹² Netflix, 01 février, 2019, « Netflix's critically acclaimed series *Sex Education* to return for a second season », *Netflix Media Center*. <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflixs-critically-acclaimed-series-sex-education-to-return-for-a-second-season>. Ma traduction : « Laurie Nunn has captured the awkward teenage experience with a lot of heart and humor in *Sex Education* [and so] she's created a universally relatable series that has resonated with our members around the world. »

Partie II : Éduquer les publics *queer* et allié de la communauté *queer*

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail de recherche, *Sex Education* dépeint une variété de sexualités et pratiques sexuelles *queer*, ce qui peut avoir entre autres un impact qui dépasse l'espace diégétique de la série. En effet, « la représentation de la *queerness* dans la culture populaire est importante puisqu'elle contribue à la formation des identités et influence les points de vue et comportements. Les représentations médiatisées ne reflètent pas seulement la réalité mais la construisent en produisant ou en perturbant les normes de genres et de sexualité. »¹¹³. En somme, nous comprenons que la mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* offre une forme d'apprentissage indirect, d'apprentissage, aux publics visionnant des contenus qui les représentent.

D'après la définition du CNRTL, l'éducation est le fait d'enseigner, à partir d'une méthode ciblée, des connaissances et/ou d'initier à une activité ou à une discipline¹¹⁴. Dans le cadre d'une série télévisée, l'éducation se transmet à partir de la technique du divertissement qui sollicite des émotions fortes reliées au plaisir (joie, rire, curiosité) ou à la compassion (tristesse, mélancolie, attendrissement). C'est justement parce que le divertissement stimule ces émotions qu'il peut renvoyer les spectateur•ice•s à leurs propres réalités tangibles et aux problématiques qui en font partie. En effet, cette stratégie pédagogique « suppose que le plaisir, narratif et émotionnel, sont plus puissant que les techniques d'éducation formelle, qui habituellement éduque de façon sérieuse et rationnelle. »¹¹⁵.

Par conséquent, il est possible qu'à partir des contenus de l'univers de *Sex Education*, les créateur•ice•s mettant en scène ces contenus offrent une réflexion sur les identités de sexes, de genres et de sexualité par le biais de Netflix, afin d'éduquer les publics *queer* et allié de la communauté *queer* sur ces sujets.

Ceci étant dit, avant d'aller plus loin, il nous semble important de faire un point sur le terme de sexualité, que nous avons dessiné en partie introductive et que nous abordons sous le prisme d'une

¹¹³ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, p. 2. Ma traduction : « [t]he representation of queerness in popular culture is important because it contributes to the formation of identities and influences views and attitudes. Mediated representations do not merely reflect reality but construct it by producing or disturbing norms of gender and sexuality. »

¹¹⁴ CNRTL. (s. d.). Éducation. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 8 juillet 2020 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/Éducation>

¹¹⁵ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, pp. 04-06. Ma traduction : « assumes that pleasure, narratives and emotions are more powerful than formal education techniques, which usually deliver lessons in a rational and serious manner. »

sexualité *queer*. De manière générale, la sexualité est appréhendée en tant qu'orientation sexuelle et, plus largement, comme un « désir biologique qui semble inciter les êtres humains (et autres animaux) à copuler. »¹¹⁶. Le désir pour l'autre est bien souvent réduit à l'hétérosexualité ou l'homosexualité, ce qui « simplifie et nie la variété de désirs sexuels et identités de l'expérience humaine. »¹¹⁷. Parmi ces derniers, nous pouvons par exemple prendre en compte l'asexualité, la bisexualité et la pansexualités, mais aussi les pratiques sexuelles variées pouvant être explorées à travers ces différentes sexualités. C'est pourquoi, dans le cadre d'un potentiel enjeu éducatif transmis à travers la représentation des sexualités et pratiques sexuelles *queer*, il faut s'intéresser de plus près aux types d'informations qui sont transmises et à la façon dont elles le sont.

¹¹⁶ Harry M. Benshoff et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *America On Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality At The Movie*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 367. Ma traduction : « biological urges that seem to impel human beings (and other animals) to mate ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 367. Ma traduction : « oversimplifies and denies the variety of sexual desires and identities that human beings experience »

1. L'éducation diégétique : cadre, incarnation et limites

1.1. Créer un cadre éducatif

Ce qui peut définir avant toutes choses le caractère éducatif de la *teen series* Netflix, *Sex Education*, c'est la sémantique même du titre qui donne aux spectateur•ice•s une clé de lecture explicite avant même qu'ils et elles n'aient consommé le contenu. Netflix insiste d'ailleurs à travers la typographie sur le mot **Education**, puisque ce dernier est inscrit en gras contrairement au mot *Sex* sur tous les visuels associés à la série (fig.3). De cette façon, le titre inscrit dès le départ un cadre, celui de l'éducation sexuelle, qui est prolongé au sein de l'espace diégétique à travers les décors dans lesquels le récit est développé par exemple.

L'environnement dans lequel évolue les personnages s'ancre dans le décor d'un lycée — comme pour la majorité des *teen series* — environnement dans lequel la plupart des jeunes adolescent•e•s expérimentent leurs premières relations sexuelles. En effet, « [l]e lycée sert de référent topologique privilégié [pour des adolescent•e•s où ils] se prête[nt] aisément à la manifestation de la performance ou de l'épreuve. »¹¹⁸ Ce cadre est posé dès les premières séquences de la série à travers un panoramique sur le parvis du lycée, que nous avons déjà analysé dans la première partie de ce mémoire. Au-delà de cet aspect, ce cadre environnemental et l'univers général diégétique de la série tendent à mettre en place une représentation du monde se voulant réaliste. De cette façon, il « se produit cette étrange résonance entre univers fictionnel et le monde réel d'un destinataire particulier : la fiction propos[e] une forme d'expérience du monde qui apparaît exemplaire, significative, ou révélatrice à ce destinataire. »¹¹⁹.

De plus, le cadre autour de la thématique sexuelle est aussi souligné dès les premières minutes de la série, à travers une séquence où Adam et Aimé — une jeune fille que ce dernier fréquente au début de la série — ont une relation sexuelle au cours de laquelle il simule son orgasme (épisode 1 - saison 1). De cette façon, la sexualité est dépeinte dès le début comme étant un terrain propice aux questionnements, ce qui est par la suite prolongé par l'environnement dans lequel évolue le

¹¹⁸ Laurence Corroy, « Représentations du "moment adolescent" dans les séries télévisuelles », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 17-18.

¹¹⁹ Sarah Sepulchre, « Chapitre 7. Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 226.

personnage principal. En effet, celui-ci vit avec une mère sexologue, Jean, dont le cabinet se trouve au domicile familial et qui ne se gêne pas pour parler ouvertement des troubles sexuels de son fils avec lui malgré sa gêne.

Outre ce cadre d'éducation sexuelle mis en scène à travers l'environnement, une série de personnages se font le relais de cette éducation, dont Otis le personnage principal et Jean sa mère, auprès des autres personnages qui évoluent dans la fiction. Que ça soit pour l'un ou pour l'autre, leur position d'éducateur•ice est justifiée par la narration, à commencer par Jean qui est docteur et qui exerce le métier de sexologue. Elle est mise en scène dans plusieurs séquences alors qu'elle conseille des personnages au détour d'une conversation, par exemple Adam lorsqu'elle lui explique qu'une consommation excessive de cannabis peut déclencher des troubles de la performance (saison 1, épisode 1 et 2). De son côté, la position d'éducateur sexuel du jeune Otis est justifiée par le fait qu'il est le fils d'une sexologue, ce qui lui permet de lancer un cabinet de sexologie au lycée avec une jeune fille, Maeve, dont il veut se rapprocher. Tout au long de la série, principalement dans la première saison, Otis est mis en scène alors qu'il conseille des camarades d'école qui rencontrent différents problèmes sexuels. Cela permet notamment au jeune homme de découvrir la sexualité à l'instar d'un potentiel jeune public, puisque le personnage d'Otis est placé au même niveau que les spectateur•ice•s grâce à une focalisation interne. À côté d'Otis et de Jean, plusieurs autres personnages sont ponctuellement le relais de l'éducation au sein de la narration, dont Rahim qui l'est par exemple dans une séquence au lycée. Dans celle-ci, il est mis en scène alors qu'il explique à Éric et Otis comment faire un lavement anal, en dessinant les étapes sur un tableau d'école tel un instructeur (saison 2, épisode 2). La mise en scène de cette séquence est particulièrement explicite et place les spectateur•ice•s au même niveau qu'Eric et Otis, assis à la table d'une classe alors que Rahim est au tableau, ce qui est d'ailleurs soutenu par le contre champ sur ce dernier en caméra subjective.

1.2. Narrer un récit éducatif

Au sein de ce cadre éducatif, relayé entre autres par les personnages de la série, s'insère un récit éducatif en lien avec les sexualités et les pratiques sexuelles, notamment celles des jeunes *queer*.

Ce récit est avant tout organisé autour de thématiques relatives à la sexualité déployées par épisodes - un épisode comportant une thématique principale et plusieurs lui étant associées. Nous notons par exemple celle du trouble de la performance et du harcèlement (saison 1, épisode 1), des

complexes, du plaisir, du respect de ses limites et celles d'autrui (saison 1, épisode 2) ou encore celui des relations sexuelles lesbiennes et du refoulement d'un désir homosexuel (saison 1, épisode 4)¹²⁰. Ces thématiques sont généralement mises en scène à partir du récit d'un ou de plusieurs personnages, comme Adam pour le trouble de la performance (saison 1, épisode 1) ou encore Ruthie pour les premières relations sexuelles lesbiennes (saison 1, épisode 4). De cette façon, la mise en place de ces thématiques permet de créer une unité narrationnelle cohérente pour chacun des épisodes tout en exposant des sujets en lien avec les sexualités et pratiques sexuelles *queer*.

En effet, à partir de ces thématiques en lien avec le sexe des intrigues sont mises en scène qui permettent aux personnages de la série et aux publics d'approfondir leurs connaissances. Par exemple, dans le second épisode de la première saison, la trame de fond tourne autour du fait que le personnage d'Olivia, une jeune fille de la bande des populaires, n'arrive pas à faire une fellation à son petit ami sans régurgiter. Plus loin dans l'épisode, alors que tout le monde participe à une fête chez Aimé, Éric fait une démonstration de fellation sur une banane auprès de la jeune Olivia pour lui en apprendre les techniques. Bien qu'Éric s'adresse à ses camarades de classe, la mise en scène frontale et en plan rapproché laisse penser que le point de vue d'Olivia est relayé par la caméra auprès des spectateur•ice•s. En somme, nous pouvons voir le récit d'Olivia comme un levier narratif qui permet aux scénaristes d'aborder le sujet de la fellation sous un prisme éducatif, à destination des publics qui visionnent cet épisode, à travers le point de vue des personnages. Ce dernier aspect est possible justement parce que cette série s'ancre dans un contexte réaliste qui est connecté au monde réel et ainsi, à l'expérience des spectateur•ice•s. Cet exemple n'en est qu'un parmi d'autres, puisque de nombreuses séquences mobilisent le récit à des fins d'éducation sexuelle, grâce à des personnages relais de l'éducation et des personnages réceptacles de celle-ci. En effet, des thématiques supplémentaires en lien avec la sexualité sont ainsi abordées, notamment *queer*, comme celles des relations sexuelles entre lesbiennes (épisode 4 - saison 1) ou encore la perte de la virginité lors d'une relation sexuelle entre hommes (saison 2, épisode 2)¹²¹.

¹²⁰ Parmi les autres thématiques nous notons aussi : la masturbation masculine et féminine (saison 2, épisode 3) ; le *body shaming* (saison 1, épisode 5) ; l'acceptation de soi et de sa sexualité (saison 1, épisode 7) ; les IST (saison 2, épisode 1) ; l'éducation sexuelle et relationnelle (saison 2, épisode 3) ; l'indécision relationnelle et sexuelle (saison 2, épisode 5).

¹²¹ Parmi les autres séquences éducatives *queer*, nous notons aussi : la séquence où Éric montre un film pornographique à Lily mettant en scène l'anuslingus (saison 1, épisode 3) ; la séquence où Ruthie apprend à Otis comment masturber sa copine à partir d'une orange (saison 2 épisode 2) ; la séquence où Ola découvre son attirance pour les filles à travers un rêve érotique (saison 2, épisode 4).

Quoi qu'il en soit, l'idée est que « [l]es discours tenus, tout comme les situations, servent de référents de la vie réelle. Les conversations cherchent donc à décrire le type de difficultés et de problèmes que sont censés rencontrer et surmonter les adolescent[•e]s, avec des intentions pédagogiques qui affleurent de manières plus ou moins prononcées »¹²².

Dans la continuité, « [e]n tant que métaphore d'un passage et d'une quête identitaire, [les *teens series*] proposent notamment des scénarios dans lesquels les jeunes résolvent un problème existentiel ou une impasse dans les relations sociales. »¹²³. C'est pourquoi, il n'est pas surprenant d'observer au sein de *Sex Education* des récits relatifs à l'évolution de personnages adolescents *queer*.

L'une des évolutions de personnages *queer* plus criantes est celle d'Éric, qui est développée en profondeur après que ce dernier fasse une mauvaise rencontre au cours de laquelle il se fait passer à tabac par des homophobes, alors qu'il est habillé en *drag queen*. Suite à cette agression, une séquence le met en scène ensanglanté et déboussolé, à travers un plan frontal alors que la profondeur de champ apparaît floue et qu'une musique très lointaine est entendue comme un écho (saison 1, épisode 5). Dans les épisodes qui suivent, une rupture identitaire est figurée alors que le jeune homme se renferme sur lui, qu'il remet en question sa foi chrétienne et performe un genre masculin et agressif — comme nous l'avons vu dans la première partie (saison 1, épisode 6). Ce n'est qu'en rencontrant par hasard un homme *queer* et noir, qui aborde un genre fluide et qui représente plus ou moins un potentiel modèle pour le jeune homme, qu'Éric reprend confiance en lui. À la suite de ce passage, le jeune homme est mis en scène à l'église chantant et souriant de nouveau, ce qui symbolise une forme d'acceptation et de libération. D'autre part, la quête identitaire qui prend place lors de la période de l'adolescence est aussi « caractérisé par [...] un certain détachement, une prise de distance avec les premiers objets d'accession de l'enfant, ses parents. »¹²⁴. C'est ainsi assez logiquement que l'épisode se clôture par la représentation de son émancipation vis-à-vis de sa famille, particulièrement de son père. Dans celle-ci Éric et lui sont mis en scène devant le lycée alors que son père l'accompagne tout en étant terrifié de le laisser se rendre au bal habillé en tenue Ghanéenne féminine. Cette peur est remarquée par Éric qui lui confie que c'est justement celle-ci qui l'affaiblit, avant que son père

¹²² Laurence Corroy, « Représentations "moment adolescent" dans les séries télévisuelles », *op. cit.*, p. 22.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

manifeste sa fierté d'avoir un fils courageux en qui il peut apprendre, l'enlace et le laisse partir dans la profondeur de champ (saison 1, épisode 6).

À côté de la quête identitaire du personnage d'Éric, d'autres évolutions *queer* sont dessinées à travers la narration, dont celle d'Ola qui découvre son attraction pour Lily, et ainsi sa pansexualité, à travers une série de rêves érotiques (saison 2, épisode 5). Cette découverte est par ailleurs mise en scène de façon assez légère, alors que celle d'Adam est représentée de façon bien plus misérabiliste. Comme pour beaucoup de représentations, la découverte de son attirance pour les hommes « n'échapp[e] pas au *drame* lié à la découverte de soi comme jeune homosexuel. »¹²⁵. En effet, la quête identitaire d'Adam se fait donc dans la honte et la violence qu'il exprime à l'égard du monde extérieur, notamment vis-à-vis d'Éric dont il finit par tomber amoureux et envers son père qui dénigre son fils à la moindre occasion.

Au-delà d'une simple représentation de ces quêtes identitaires, ces mises en scène peuvent faire échos aux problématiques que peuvent rencontrer des publics *queer* qui consomment ces contenus. Par conséquent, ils peuvent représenter des modèles éducatifs pour des jeunes *queer*, en plus d'un caractère de sensibilisation auprès d'un public allié, puisque ces mises en scène peuvent participer à la construction identitaire d'un jeune public comme nous l'avons déjà vu.

1.3. Cadre et récit : les limites de l'éducation

Toutefois, l'éducation sexuelle peut aussi trouver ses limites, ce qui est par exemple exposé au sein des deux premiers épisodes de la saison 2 lors, de ce que Jean qualifie, d'une « hystérie collective » autour de la chlamydia. Dans ces épisodes le manque de connaissances de la part des adultes est mis en scène, dont celle du professeur censé être en charge de cette éducation auprès des élèves du lycée. Cette hystérie se déclenche alors que deux jeunes filles du lycée attrapent la chlamydia, poussant une majorité des élèves, parents et enseignant•e•s à porter un masque. En plus du manque de connaissances sur les maladies vénériennes, les limites des conceptions des sexualités et des relations sexuelles sont aussi pointées du doigt dans ces mêmes épisodes. En effet, lors d'un cours d'éducation sexuelle, mis en place suite à cette crise, le professeur fait un rappel sur les méthodes de protection en ne mettant l'accent que sur les rapports hétérosexuels. Face à cela, Rahim

¹²⁵ Émilie Lemoine, « *Gay mais pas trop ?* », *op. cit.*, p. 115.

interroge le professeur sur les méthodes de protections au sein d'une relation homosexuelle et dans le cadre d'un rapport axé sur le plaisir, au-delà de la procréation (saison 2, épisode 2). En raison de la gêne et l'évitement du professeur, Jean, assise au fond de la classe, finit par répondre à Rahim tout en informant subtilement le professeur. Cela permet aux scénaristes de figurer le manque de connaissances des adultes vis-à-vis des sexualités et pratiques sexuelles, notamment de la part des référent•e•s de cette éducation.

Au-delà des limites pointées à travers le récit, nous pouvons aussi en noter vis-à-vis de certaines sexualités et pratiques sexuelles, et ce à travers l'objet de la représentation en tant que tel : la série. En effet, bien que la chlamydia soit abordée à travers deux épisodes de la série, il y a une certaine omission des maladies vénériennes au sein de la narration. Les moyens de protection y sont surtout abordés à partir du point de vue de la procréation, et dans la continuité d'une représentation assez conventionnelle des relations amoureuses et sexuelles (monogames, monoamoureuses, etc.). Nous notons aussi que le changement hormonal, qui prend place à la période de l'adolescence, est abordé uniquement du point de vue de la manifestation du désir sexuel, laissant très peu de place à la mise en scène des changements corporels qui lui sont associés. Pourtant, les bouleversements corporels sont inhérents à cette période charnière où « [l]e corps est toujours bien plus qu'une enveloppe, il est un métalangage pour l'adolescence. »¹²⁶. En effet, par son approche éducative des sexualités et des pratiques sexuelles, ce rapport au corps mérite d'être aussi abordé au sein de *Sex Education*, pour ce qu'il est et ce qu'il devient à travers le processus de transformation.

Ainsi, la série *Sex Education* met en place un cadre éducatif au sein duquel les créateur•ice•s développent des récits en lien avec les sexualités et pratiques sexuelles, dont celles *queer*. Cette figuration incarnée par les personnages de la série à travers l'évolution du récit peut avoir un enjeu pour la construction identitaire d'un jeune public *queer* et la compréhension d'un public allié. Néanmoins, cette éducation trouve ses limites, autant au sein du récit comme écho à la réalité, qu'en tant qu'objet de représentation médiatique. D'autre part, cette éducation diégétique est transposée à travers plusieurs contenus extradiégétiques, qui lui permettent d'être prolongé au-delà du cadre de la fiction.

¹²⁶ Émilie Lemoine, « Des belles et des bêtes » *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, p. 161.

2. L'éducation transmédiatique

2.1. Prolonger le cadre éducatif de la série

Si la série originale Netflix *Sex Education* est le contenu principal à partir duquel les créateur•ice•s crée son univers, plusieurs autres types de contenus s'articulent autour de celle-ci, dont *Le petit Manuel Sex Education*. Nous abordons ces contenus en tant que contenus additionnels, bien que nous pouvons aussi les considérer comme des contenus transmédiatiques, dont la série en est un média maître inaltérable à partir de laquelle la fiction déborde :

une œuvre de transmédia à média maître inaltérable sera portée principalement par un média ou une œuvre unique qui ne peuvent pas être influencés ni modifiés durant leur période de diffusion. Les autres médias, secondaires, sont liés au média maître et permettent de compléter ou d'étendre la fiction globale dans le but de l'intégrer au quotidien réel du/[de la] spectateur[•ice]¹²⁷.

À travers ces contenus additionnels transmédiatiques, nous notons la volonté de reprendre, non pas la trame de *Sex Education* à proprement parlé, mais des éléments qui caractérisent son univers et qui permettent de créer un effet de prolongation du cadre éducatif de la série.

Pour retranscrire l'univers de la série et son aspect éducatif, c'est principalement des éléments faisant référence à l'imaginaire du lycée qui sont repris et remis en forme dans les contenus additionnels. Dans le cas du manuel, nous notons un ensemble d'éléments (fonds de pages, photographies, etc.) qui renvoient au lycée, tel qu'un fond de page quadrillée qui reproduit celui d'un cahier d'école, des photographies de casier ou encore petits mots que se passent les élèves en classe. D'autre part, au sein du site web qui est associé à ce manuel, nous observons l'insertion de plusieurs éléments graphiques semblant être dessinés à la main et au crayon rouge, qui symbolise également à l'univers scolaire et éducatif. Il y a par exemple parmi ces dessins, une main avec des gouttes au-dessus figurant la masturbation, une inscription « le sexe c'est cool » ou encore des mots entourés à l'instar d'une correction. Tous ces éléments renvoient d'une part à l'univers scolaire issu de la série et à sa dimension éducative, et d'autre part au public visé qui peut s'y identifier : les adolescent•e•s.

¹²⁷ Karleen Groupierre, « Le transmédia : un dépassement du médium ? », *Appareil*, no. 18, septembre, 2017, p. 6. <http://journals.openedition.org/appareil/2403>

En ce qui concerne la mise en place de relais éducatifs au sein de ces contenus transmédiatiques, la même formule que la série y est prolongée, soit en insérant un personnage extrait de l'univers original dans un nouvel espace médiatique, soit en utilisant l'image de leurs interprètes. Pour le premier cas, l'exemple le plus notable est celui dans lequel le personnage d'Otis s'adresse à partir de l'univers fictionnel aux spectateur•ice•s, à travers une vidéo d'éducation à la terminologie sexuelle. Il y est mis en scène dans les toilettes qui lui servent de cabinet de consultation dans la série alors qu'il s'adresse en caméra frontale pour exposer la pratique sexuelle du ciseau (fig.4).¹²⁸. Dans le second cas, c'est l'image de l'actrice qui interprète Maeve, Emma Mackey, qui est intégrée dans *Le petit Manuel Sex Education*, notamment en page de couverture à travers un portrait capté en gros plan. De plus, nous la retrouvons aussi dans une partie accordée au consommant, où elle est photographiée de face, adossée à un tableau d'école et tenant une craie dans la main. Sur le tableau y est inscrit en lettre capitale « ceci n'est pas le consentement » avec une accentuation sur la négation qui est soulignée, suivit d'une liste de pratiques (fig.5). Bien que c'est l'actrice qui est mise en scène, c'est davantage l'image son personnage qui peut être perçu par le public dans ce contexte, puisqu'il le manuel se construit à partir de l'univers de la série. Cela étant dit, la position qu'elle incarne à l'instar d'Otis dans sa vidéo, est celle du relais de l'éducation auprès du public que cible ce manuel.

2.2. Adapter le dispositif au médium pour s'adresser au public

Qu'il s'agisse de transposer totalement ou partiellement l'univers d'un contenu d'un média à un autre, il semble nécessaire d'adapter ledit contenu au dispositif du second média dans lequel il s'insère.

Nous pouvons commencer par l'exemple de la transposition de l'univers de la série à travers *Le petit Manuel Sex Education*, qui nous apparaît comme un contenu additionnel destiné à un jeune public. En effet, celui-ci se présente comme un livret facilement feuilletable puisqu'il est doté d'un design et contenu à la fois épuré et dynamique, ce qui est aussi retranscrit par sa palette de couleur lumineuse. En plus, du dynamisme et du désordre sont ajoutés par la mise en forme certains textes,

¹²⁸ Netflix, « Sex Terminology with Otis Milburn » [Vidéo], *Youtube*, 10 janvier, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=1ymyI2sDPWo&list=PLvahqWMqN4M3oaXu-01y6DwJCDbToN9S&index=25&t=0s>

titres, sous-titres ou photographies de biais. En termes de contenus, ils sont majoritairement composés d'articles aux formats courts qui explorent des thématiques sur la sexualité. Pour chacun de ces articles, une ou plusieurs illustrations y sont associées en pleine page, mettant en scène des individus variés et l'actrice qui interprète Maeve. En somme, ce livret nous semble susciter l'imaginaire de l'adolescent•e•s, non pas en remettant uniquement en scène des éléments issus directement de l'univers fictif de la série mais, en reprenant certains codes de cet imaginaire et contenus consommés par ce public, dont les magazines. De cette façon, le récit éducatif s'adapte au médium dans lequel il s'ancre pour devenir autonome, sans pour autant dénaturer le premier qui reste le média maître inaltérable de cet écosystème de contenus.

Toujours dans l'objectif d'adapter l'univers de la série aux contenus consommés par un jeune public, nous notons que ces contenus additionnels reprennent également des codes issus de la culture digitale. Dans le format papier de *Le petit Manuel Sex Education* par exemple, nous apercevons la photographie d'un smartphone qui renvoie à des comptes Instagram, en lien avec l'éducation sexuelle et dont les noms sont précédés d'un symbole d'identification (@). Plus subtilement, nous observons que certains titres sont précédés de hashtag ou suivi d'émojis qui font référence à la culture digitale en sollicitant l'imaginaire des interactions sociales et des réseaux sociaux. De ce fait, l'association de tous ces éléments aux autres cités plus hauts (imaginaire du lycée, mise en scène de personnages relais de l'éducation, etc.) permet à l'auteure de s'adresser à un jeune public à partir de son langage tout en signifiant auprès des lecteur•ice•s l'univers de la série.

D'autre part, nous identifions que cette volonté d'aborder un dispositif médiatique qui se rapproche du public ciblé est aussi abordée à partir d'une énonciation qui se fait à la seconde personne du singulier, « tu ». Elle est mise en place dans la formulation des explications des sexualités et pratiques sexuelles au sein du manuel et du site web, mais aussi dans les contenus produits et diffusés sur les réseaux sociaux de la série. Nous notons d'ailleurs que le compte Instagram de *Sex Education*¹²⁹ est construit sans ligne éditoriale apparente, ce qui lui confère un aspect de compte personnel bien qu'il soit alimenté par les équipes de Netflix. Cela étant dit, la mise en place d'une

¹²⁹ SexEducation, *Instagram*. <https://www.instagram.com/sexeducation/>. Créé en décembre 2019 ; 3.4 M d'abonné•e•s au 24 juillet 2020.

annonciation directe aux spectateur•ice•s est particulièrement évocatrice sur une des vidéos¹³⁰ de communication publiée sur les réseaux sociaux de Netflix. En effet, dans celle diffusée pour annoncer la saison 2 de *Sex Education*, les personnages de la série ayant été aidés par Otis dans la première saison valorisent sa clinique sexuelle. Ils sont mis en scène à travers une succession de plans frontaux très dynamiques alors qu'ils se tiennent devant les casiers du lycée et qu'ils s'adressent à la caméra en plan rapproché épaules. Ce dispositif, qui reprend celui mis en scène dans certains *teen movies* (*Mean Girls*, Mark Waters, 2004 ; *The Sweetest Thing*, Roger Kumble, 2002 ; etc.), instaure un rapport direct entre les énonciateur•ice•s (les personnages) et les spectateur•ice•s (fig.6).

Dans la continuité, nous remarquons l'ajout d'une succession de références à la culture de la génération Z au sein du discours retranscrit dans *Le petit Manuel Sex Education*, le site web lui étant associé et les comptes des réseaux sociaux de la série. En effet, des expressions du langage courant telles que « mets les stéréotypes en PLS » ou l'utilisation d'anglicismes « *do it yourself* » (fais-le toi-même) sont utilisées dans ces contenus. Pour ce dernier, l'idée va plus loin puisqu'elle reprend une pratique à la mode qui sous-entend une volonté d'autonomie de plus en plus ressentie par les jeunes générations. Dans la même idée, des contenus qui reprennent des codes ou certaines expressions de la génération Z sont publiés sur le compte Instagram de la série. Nous retrouvons par exemple un grand nombre de *memes* qui décontextualisent des passages de la série, mais aussi des selfies de certains personnages de la série auxquels sont associées des expressions populaires telles que « *felt cute might delete later* » (je me sentais mignon mais je l'effacerai sûrement plus tard)¹³¹. Ainsi, l'imaginaire de la série est retranscrit à travers ces contenus additionnels qui s'adaptent aux médias dans lesquelles ils s'insèrent, tout comme aux publics auxquels ils sont destinés.

2.3. Mettre en forme des contenus éducatifs

Comme le souligne une journaliste du média *IndieWire*, consacré initialement au cinéma indépendant, « la série crée un espace dans lequel une variété de problématiques peuvent être

¹³⁰ Netflix, « Sex Education: Season 2, Announcement » [Vidéo], *Youtube*, 1 février, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=oG5PhPV8gd8&ab_channel=NetflixNetflixValid%C3%A9

¹³¹ SexEducation, « felt cute might delete later », [Photographie] *Instagram*, 25 janvier, 2019. <https://www.instagram.com/p/BtEwT1yg8Ls/>. 82 343 mentions « j'aime ».

discutées sans jugement ou de manière déstigmatisante.»¹³². Ceci dit, comme nous pouvons l’observer depuis le début de cette partie, cet espace de discussion dépasse celui de la série et s’étend à travers différents médias.

Au sein de ces derniers des contenus éducatifs sont aussi mis en avant de manière plus ou moins frontale à travers une organisation par thématiques, à l’instar de la série. Pour *Le Petit Manuel Sex Education*, les thématiques en lien avec les sexualités et les pratiques sexuelles sont décomposées en 10 chapitres. Parmi celles en lien avec les sexualités *queer*, nous notons celles des orientations sexuelles, des stéréotypes ou encore des identités de genres. De plus, nous observons d’autres chapitres qui s’attardent aux pratiques sexuelles telles que la masturbation, le consentement ou encore les moyens de protections pour lutter contre la transmission des maladies vénériennes. Du côté du site web, nous retrouvons la mise en avant de six des 10 chapitres, dont ceux sur le consentement et les orientations sexuelles.

À partir de ces thématiques, le manuel, le site web et les réseaux sociaux de la série proposent des contenus d’éducation sexuelle plus ou moins frontaux et qui dépassent le cadre du média maître inaltérable. En effet, nous observons dans les contenus additionnels une certaine prise de liberté de la part des créateur•ice•s, par rapport aux traitements de ces thématiques en lien avec la sexualité. Ceci est d’ailleurs établi dès l’introduction dans le cas du manuel puisque l’auteure y met en avant sa volonté d’informer sur un sexe qui s’éloigne radicalement de celui présenté aux adolescent•e•s à travers la pornographie qui « ne reflète pas la réalité »¹³³ :

Dans ce petit manuel ludique et visuel, qui n’est ni un ouvrage scientifique ni exhaustif, tu trouveras des pistes pour une vie sexuelle épanouie. [...] Ce n’est donc pas qu’une histoire de culs, de pénis et de vulves. Ça paraît con, mais on est toujours gêné•e•s à l’idée d’en parler, de poser des questions et de s’informer. Sauf que si on ne demande pas, on reste coincé•e•s entre nos idées reçues, nos peurs et nos doutes¹³⁴.

De ce fait, nous comprenons que le discours de ces contenus s’ancre dans une volonté pédagogique et de déconstruction d’une forme de sexualité réductrice que peut, entre autres,

¹³² Jude Dry, « ‘Sex Education’ Star Ncuti Gatwa on Why His Character Is So Important for Black Gay Visibility », *IndieWire*, 5 février, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/sex-education-ncuti-gatwa-interview-eric-gay-lgbt-1202208680/>. Ma traduction : “the show creates space to discuss a range of intimacy issues in a non-judgmental and de-stigmatizing way.”

¹³³ Charlotte Abramow, « Introduction », *Le Petit Manuel Sex Education*, Paris, 2020. p. 5.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 5.

transmettre l'industrie des films pornographiques. Dans la partie sur les orientations sexuelles par exemple, six photos de couples mixtes, hétérosexuels, homosexuels, pansexuels, mais aussi blancs, noirs, arabes et hispaniques sont figurés en s'embrassant. Sur la page à leur droite, un paragraphe fait un point sur les sexualités en parlant du caractère fluide de la sexualité et de l'asexualité. Ce même paragraphe stipule qu'« il est très important de respecter toutes les orientations sexuelles : l'homophobie, ça blesse et ça tue des gens, et c'est illégal. Être hétéro n'est pas mieux qu'autre chose. C'est juste mieux accepté par la société. Pour l'instant. »¹³⁵. Toujours dans un objectif d'informer un jeune public sur la sexualité, un chapitre s'attarde aux moyens de protection à travers un architexte qui prend la forme d'un pénis entouré d'un trait au crayon rouge représentant un préservatif — là encore nous pouvons voir la reprise de l'imaginaire écolier. Celui-ci explique pourquoi il est important de se protéger lors d'un rapport sexuel et comment le faire dans les grandes lignes. Dans la même idée, nous retrouvons sur le compte Instagram de *Sex Education*, une vidéo dans laquelle l'acteur qui interprète Otis campe son personnage alors qu'il explique aux spectateur•ice•s comment mettre un préservatif en le faisant sur une banane. Ce contenu a un lien plus fort avec l'univers de la série que ceux mis en forme dans le manuel puisqu'il est produit au sein de son univers diégétique, mais s'éloigne de la fiction par son dispositif frontal et l'adresse à la caméra d'Otis¹³⁶.

Nous voyons de ce fait que les discours portés par ces différents contenus s'ancrent dans une démarche de sensibilisation et d'informations sur le sexe, en somme d'éducation sexuelle. De plus, là aussi nous notons qu'ils adaptent au sein de nouveau médium cette démarche, en se référant notamment à l'univers de la série et aux imaginaires de l'adolescence et de la sexualité. De cette façon, la démarche éducative bascule d'une représentation médiatique, à travers un seul médium, à la représentation médiatisée, qui circule de manière transmédiatique. Comme le souligne dans une interview l'acteur qui interprète Eric, Ncuti Gatwa, ce type de représentation est important pour qu'il y ait une déstigmatisation et une reconnaissance du public puisque cette dernière « a lieu lorsqu'il y a désignation, construction identitaire créée par les médias »¹³⁷. C'est pourquoi, il est aussi essentiel de noter que l'espace accordé aux personnes intersexes, autant dans la série que dans ses contenus additionnels est inexistant ou très faible. En effet, la seule mention à l'intersexualité qui est faite à

¹³⁵ Charlotte Abramow, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ SexEducation, « How to put on a condom with Otis Milburn » [Vidéo], *Instagram*, 13 janvier, 2019. <https://www.instagram.com/p/Bsk2WmXAcOi/>

¹³⁷ Annabelle Klein et, Philippe Marion, « Reconnaissance médiatique et identité face à l'espace public », *op. cit.*, p. 6.

travers tous les contenus que nous avons analysés se trouve en bas de page du chapitre du manuel sur l'anatomie sexuelle. Cela dit, bien que le texte explicatif soit plutôt clair, il est inscrit à travers une petite typographie qui le place au dernier plan de la page où il figure, au profit de deux illustrations d'une vulve et d'un pénis et de leurs explications anatomiques qui dominent la page (fig.7).

Ainsi, les contenus transmédiateurs prolongent l'univers et le cadre éducatif de la série en l'adaptant aux médias dans lesquels ils s'insèrent, d'un point de vue formel mais aussi en s'appropriant les codes issus de ces médias. Au sein de ces nouveaux cadres, des contenus éducatifs en lien avec les sexualités et pratiques sexuelles, dont celles *queer*, sont mis en forme pour un jeune public. Cela étant dit, la réception du discours éducatif émis à travers ces contenus additionnels peut être de plusieurs ordres et s'adresser à différents types de jeunes publics.

3. Transmettre et recevoir l'éducation

3.1. Éduquer, un enjeu idéologique

Comme nous l'avons démontré depuis le début de cette partie, le discours représenté à travers *Sex Education* et ses contenus additionnels nous semble aborder un aspect éducatif à destination d'un jeune public *queer* et allié de la communauté *queer*. Nous avons observé ceci grâce à l'analyse des représentations des sexualités et pratiques sexuelles *queer* et de leurs traitements à travers ces différents contenus et médias. D'autre part, Mathieu De Wasseigne nous rappelle à partir des propos de Stuart Hall, sociologue reconnu et pionnier des études culturelles, que les discours télévisuels ne sont jamais neutres mais porteurs d'idéologie :

La télévision produit de la réalité, produit une réalité et une re-présentation du monde, et nous propose une version actualisée des relations sociales et des perceptions culturelles. [...] cette construction humaine n'est jamais neutre et, dans le contexte de répétition et de continuité qu'elle offre au téléspectateur[·ice], la série télévisée en particulier est un vecteur naturel d'idéologie. Celle-ci est comprise ici dans un sens large, à savoir la promotion et la légitimation par un groupe social (qui n'est pas forcément dominant) de valeurs particulières naturelles ou universelles¹³⁸.

¹³⁸ Mathieu De Wasseigne, « Les séries télé des networks américains », *Communication*, Vol. 32, no 1, 2013, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 23 mai 2020, p. 2. <http://journals.openedition.org/communication/4871>.

De ce fait, il est possible de comprendre que cet aspect éducatif peut porter l’empreinte d’une démarche dite « politique » dans la mesure où ces contenus sont des sources d’informations qui produisent une sensibilisation aux sexualités et pratiques sexuelles *queer*. En effet, certaines études « ont confirmé l’importance des représentations médiatique en tant que source d’informations et de modèles pour une eux-même et les autres. [L’audience *queer*] pense que la représentation est importante pour l’acceptation sociale, la sensibilisation et l’émancipation. »¹³⁹. Par conséquent, il est tout aussi important de s’attarder sur la réception de ces représentations éducatives, que cela soit pour le public *queer* représenté que pour un public allié à la communauté *queer* pouvant être sensibilisé aux problématiques de cette communauté. Pour ce faire, comme nous l’avons expliqué dans la première partie, nous nous attardons sur la réception d’une audience fragmentée, des deux publics cités plus haut. Le premier public étant composé de 39 personnes *queer*, dont 9 enseignant•e•s et pédagogues, et le second d’un panel de 35 personnes alliées de la communauté *queer*. Ces deux publics sont issus d’une culture française et sont majoritairement composés de jeunes individu•e•s (48,1 % d’entre eux ont moins de 24 ans).

3.2. Être éduqué en tant qu’allié•e•s

Les personnes issues de la génération Z (ou d’Internet : *IGen*) sont beaucoup plus sensibles aux problématiques *queer* et les acceptent beaucoup plus facilement, bien que, « malgré une évolution significative des mentalités, les relations homosexuelles posent encore problème à un tiers des *IGens* »¹⁴⁰. En soi, les représentations comme celles dépeintes au sein de la série *Sex Education* et ses contenus additionnels peuvent participer à cette évolution des mentalités. Cela peut être expliqué par le fait que « les téléspectateur[•rice]s sont invité[e]s à se familiariser avec les identités LGBTQ+ et en apprendre plus sur leurs problématiques telles que l’homophobie, la transphobie, la discrimination

¹³⁹ Alexander Dhoest et Nele Simons, « Questioning Queer Audiences: Exploring Diversity in Lesbian and Gay Men’s Media Uses and Readings », *op. cit.*, p. 13. Ma traduction : “confirmed the *importance of media representation* as a source of information and role models for themselves and others. [*Queer* audience] thought that media representation is important for social acceptance, awareness-raising, and emancipation.”

¹⁴⁰ Jean M. Twenge, « Chapitre 9, Inclusifs : une plus grande ouverture d’esprit », *Generation Internet*, Wavre, Belgique: Mardag, 2018, p. 297.

et les formes d’oppression intersectionnelles, etc.»¹⁴¹. Dans le cadre d’un contenu comme *Sex Education*, la sensibilisation aux identités de sexes, de genres et de sexualités comme aux problématiques qui les entourent passe avant tout par leur mise en scène à travers les personnages et le récit.

En ce qui concerne notre public allié de la communauté *queer*, nous notons qu’il semblait déjà assez familiarisé avec la plupart des identités sexuelles représentées au sein du contenu original Netflix (homosexualités, bisexualité, pansexualité, asexualité) : 21 personnes contre 12 ont jugé qu’ils étaient déjà au fait de celles-ci avant d’avoir vu la série. D’autre part, 15 personnes contre 19 estiment que leur niveau de connaissances vis-à-vis des identités de genre *queer* (transgenre et non binaire) a évolué depuis qu’ils ont vu la série. Cela étant dit, même après avoir regardé la série, 17 personnes sur 34 ne se sentaient pas plus familiarisées avec les identités de sexes et de genres non binaires (intersexes) ou trans (FtM/MtF) qui ne sont pas représentés dans la série. En ce qui concerne la sensibilisation aux problématiques liées aux identités *queer*, telles que les discriminations dans le milieu scolaire, notre audience semble divisée puisqu’environs 18 personnes contre 15 indiquent qu’elles étaient déjà au fait avant de voir la série. En somme, les représentations d’identités *queer* à travers les personnages et récits que met en scène *Sex Education* nous semblent pouvoir sensibiliser un public allié qui n’a pas ou presque pas de connaissances vis-à-vis de ces identités. Or, Mareike Jenner, spécialiste en plateforme de vidéo en ligne, nous rappelle que l’algorithme de recommandation de Netflix cible les contenus qui sont mis en avant pour chacun•e de ses abonné•e•s suivant ses intérêts¹⁴². Ainsi, comme nous le montrent les résultats de notre étude, des contenus comme *Sex Education*, qui proposent ce type de représentations dans un objectif de sensibilisation, le font principalement pour un public qui y est déjà plus ou moins sensibilisé.

Toutefois, notre panel de huit pédagogues *queer* (professeur•e•s ou intervenant•e•s en milieu scolaire) nous indique que cette série peut être très utile dans le cadre de leurs fonctions en tant que point de départ pour discuter de ces sujets :

Je l’utilise en milieu scolaire pour réaliser des interventions avec les lycées sur l’éducation à la sexualité/normes de genre/lutte contre les stéréotypes sexistes et LGBTphobes. C’est un super support éducatif ! Connue de 90 % des élèves que je rencontre (cette année environ 600 jeunes).
(*anonyme*)

¹⁴¹ Ava Lauren Parsemain, « Conclusion: Engaging with the Other », *The Pedagogy of Queer TV*, *op. cit.*, p. 241. Ma traduction : “viewers are invited to familiarise themselves with LGBTQ+ identities and to learn about [their] issues like homophobia, transphobia, discrimination and intersectional oppression, [and so].”

¹⁴² Mareike Jenner, « *The Netflix audience* », *op. cit.*, p. 248.

J'interviens aussi comme éducatrice à la vie sexuelle et affective au collège lycée, et les jeunes ont été positivement marqués par la série ! Ça aide à démarrer certains échanges (la scène de la pharmacie par exemple). Et ils savent tous ce qu'est un lavement aussi c'est déstabilisant. (anonyme)

Ces points de vue ne sont pas isolés au sein de notre panel de pédagogue *queer*, puisque la majorité d'entre eux s'accorde sur le fait que ces représentations peuvent aider les jeunes *queer* et allié à comprendre et à expliquer les identités de sexes, genres et de sexualités.

3.3. Être éduqué en tant que *queer*

Comme nous l'avons déjà exposé dans la première partie, les médias peuvent avoir un rôle constitutif de l'identité pour un jeune public, comme un jeune public *queer*, par la mise en scène de représentations faisant office de modèles auxquels ils peuvent s'identifier. Dans ce sens, les discours mis en scène au sein de la représentation peuvent agir comme des outils pédagogiques pour sensibiliser un jeune public *queer* sur les sexualités et pratiques sexuelles *queer* :

Les médias de masse sont souvent utilisés comme source d'informations sur la sexualité, le genre ou les relations, particulièrement par les jeunes LGBTQ+. Grâce à la connexion et l'identification, la télévision aide les spectateur•ice•s à comprendre leurs ressentis et leurs identités. Les identités culturelles, dont celles de sexualités et de genres, sont construites sous le discours et la représentation à travers le processus d'identification¹⁴³.

Dans le cadre de la réception de l'aspect éducatif de *Sex Education* et de ses contenus additionnels, nous notons que le niveau de connaissances de la majorité de notre panel *queer* n'a pas ou peu évolué après avoir consommé ces contenus. En effet, qu'il s'agisse des identités de sexes, de genre et de sexualités, seulement 2 des 39 personnes *queer* indiquent avoir acquis de nouvelles connaissances¹⁴⁴. Ceci dit, un commentaire nous semble pointer ce besoin de sensibilisation autour de la question du genre, particulièrement de la transidentité auprès d'un jeune public *queer* :

¹⁴³ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, p. 9. Ma traduction : « Popular media is often used as a source of information about sexuality, gender roles and relationships, especially by LGBTQ+ youths. Through connection and identification, television helps viewers understand their own feeling and identities. Cultural identities, including sexual and gender identities, are constructed within discourses and representations and through such processes of identification. »

¹⁴⁴ Ceci ne comprend pas les identités de sexes non binaires qui ne sont pas évoqués dans la série.

J'étais persuadée qu'Otis était une meuf trans et allait transitionner à la fin de la saison 2... et j'ai été très déçue en comprenant que ça n'arriverait pas. Otis a vraiment pas l'air cis, on est d'accord ??? (anonyme)

Ce dernier semble appréhender le genre sous un prisme essentialiste selon lequel une masculinité *queer*, comme celle mise en scène pour le personnage d'Otis, conduirait nécessairement à une identité *trans*. D'autre part, c'est surtout pour les aspects liés aux pratiques sexuelles qu'une différence se manifeste, puisque jusqu'à 8 sur les 39 personnes *queer* expriment que leur niveau de connaissances sur ces sujets s'est accru grâce à la série et ses contenus additionnels. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne l'anatomie des organes génitaux, les maladies vénériennes et le consentement. En somme, nous comprenons que l'aspect éducatif de la série *Sex Education* et ses contenus additionnels n'est pas aussi prononcé pour un jeune public *queer* qu'il l'est pour un jeune public allié.

Comme nous l'avons déjà vu les représentations sont de manière générale construites à partir du principe de stéréotypisations, ceci dit « les spectateur•ice•s peuvent interpréter n'importe quel texte de différentes façons, qu'ils l'aient appris ou non de l'éducation télévisuelle »¹⁴⁵. C'est pourquoi, même si une majorité du public *queer* ne semble pas avoir besoin d'être sensibilisé aux questions autour des sexualités et des pratiques sexuelles *queer*, son point de vue peut être important pour ajuster ces représentations. Parmi les commentaires de notre panel de spectateur•ice•s *queer*, nous identifions que la perception et la réception des représentations mises en scène dans *Sex Education* sont très mitigées. Une partie d'entre eux pensent que la mise en scène de l'éducation sexuelle *queer* manque de subtilité, de nuance ou de réalisme dans le cadre de l'adolescence. À commencer par les passages où les personnages expliquent en public des techniques sexuelles, telles que celle du lavement anal qui leur paraît improbable (Rahim, saison 2, épisode 2). La majorité des retours qui remettent en question ces représentations pointent celles des pratiques sexuelles lesbiennes, particulièrement celle du ciseau (saison 1, épisode 4) :

Otis leur conseille la position des ciseaux dans une piscine : c'est tout à fait ridicule et n'a à peu près aucune chance d'être efficace, et d'ailleurs ça ne l'est pas, mais je ne pense pas qu'un public adolescent et n'ayant aucune expérience des relations entre femmes puisse facilement voir l'absurdité de cette situation où un mec hétéro vient conseiller à des filles lesbiennes (ou bi/pan) une position sexuelle, d'autant plus une position particulièrement peu pratique sans expérience et/ou accessoires. Donc j'ai trouvé que le message avec ça était ambigu ; ça m'ennuierait que des jeunes femmes sans expérience se disent que les ciseaux certes n'ont pas marché dans la série mais pourraient être là solution à leurs problèmes à elles ou quelque chose comme ça. (anonyme)

¹⁴⁵ Ava Laure Parsemain, « Introduction », *op. cit.*, p. 9. Ma traduction : "viewers can interpret any given text in multiple ways and that they may or may not learn from television's lessons"

De plus, une autre majorité de ces types de retours ciblent la relation développée entre Éric et Adam qui, au-delà de leur sembler peu réaliste, leur apparaît très problématique :

Des représentations stéréotypées dangereuses ne m'ont pas plu, notamment celle entre Eric et Adam : l'idée que l'homophobie soit en fait une non-acceptation de son identité gay, Eric qui céderait d'un coup à quelqu'un qui abuse psychologiquement de lui depuis longtemps... (*anonyme*)

Un aspect qui me questionne est la relation d'Eric avec Adam. Le *bully* [harceleur] homophobe qui est en fait homosexuel et a une relation avec précisément la victime de son *bullying* [harcèlement] est un stéréotype très courant, et encore présent dans des séries récentes (*13 reasons why*, saison 3). Avec mes amis *queer* cela nous interroge car c'est un schéma fictionnel qu'on a tous intégré mais on ne connaît personne à qui cela est arrivé. On ne dit pas que ça n'existe pas, mais cette surreprésentation interroge. D'autant plus que l'homophobe suscite finalement la compassion. (*anonyme*)

Dans une certaine mesure, ces retours nous montrent que les représentations des sexualités et des pratiques sexuelles *queer* au sein de la série *Sex Education* trouvent leurs limites malgré une volonté de bien faire que souligne la créatrice. En effet, lors d'une interview cette dernière exprimait qu'elle voulait aller au-delà d'une mise en scène d'une forme de sexe dépourvu d'enjeu narratif et éducatif :

J'ai toujours eu le sentiment que les scènes de sexes devaient faire avancer le récit ou qu'elles devaient nous apprendre quelque chose. Sinon, elles sont juste gratuites. L'éducation sexuelle que j'ai eue en étant adolescente était véritablement épouvantable, et je ne pense pas que ça soit mieux aujourd'hui — particulièrement pour les personnes LGBTQI+, c'est même pire et il y a beaucoup de travail à faire de ce côté. Heureusement notre série aide un peu avec ça¹⁴⁶.

Ainsi, notre enquête de réception sur l'aspect éducatif autour des sexualités et pratiques sexuelles *queer*, mis en scène à partir de *Sex Education*, nous montre que celui-ci est davantage destiné à un public allié de la communauté *queer* qu'à un public *queer*. Nous observons que la réception de ces représentations de la part de ce dernier public est mitigée et critique. Il serait cependant très important de prendre compte de leurs points de vue pour étendre le travail pédagogique déjà mis en place dans la série *Sex Education* et ses contenus additionnels.

¹⁴⁶ Craig Maclean, « Sexcess all areas: how Laurie Lunn creates *Sex Education* », *The Face*. <https://theface.com/culture/laurie-nunn-sex-education-netflix-asa-butterfield-gillian-anderson>. Ma traduction : "I always feel like the sex scenes need to drive the story forward, or they need to be teaching us something. Otherwise they're just gratuitous. The sex education that I had as a teenager was absolutely appalling, and I don't think it's that much better now – especially for LGBTQI+ people, it's even worse and there's a lot of work to be done in that area. Hopefully our show helps with that a little bit"

À travers cette deuxième partie, nous avons mis à l'épreuve notre seconde hypothèse selon laquelle à partir des contenus de l'univers de *Sex Education*, les créateur•ice•s qui mettent en scène ces contenus offrent une réflexion sur les identités de sexes, de genres et de sexualités par le biais de Netflix, afin d'éduquer les publics *queer* et allié de la communauté *queer* sur ces sujets.

Nous avons d'abord exposé que la série *Sex Education* mettait en place un cadre éducatif autour de l'éducation sexuelle, par son titre et l'univers au sein duquel les scénaristes y insèrent des récits en lien avec la sexualité et les pratiques sexuelles notamment *queer*. Cela étant dit, nous avons montré que cette éducation trouvait ses limites, autant au sein du récit comme écho à la réalité qu'au sein de l'espace de représentation médiatique.

Puis, nous avons montré que le cadre éducatif et l'univers de *Sex Education* étaient adaptés au sein d'autres médias, autant en termes de forme que de discours, afin d'y proposer des contenus additionnels. Ces derniers permettaient de mettre en forme des contenus en lien avec les sexualités et les pratiques sexuelles pour un jeune public, notamment au sein d'un espace plus souple en terme discours.

Enfin, nous nous sommes attardés sur la réception de ces représentations et avons compris que l'aspect éducatif de la série et de ses contenus additionnels était plus percutant pour un jeune public allié à la communauté *queer* que le pour un jeune public *queer*. Cependant, que ce dernier pouvait par la remise en question des représentations proposées apporter un point de vue qui pourrait accroître la dimension pédagogique de ces contenus.

En somme, nous pouvons dire que la mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* au sein de la série *Sex Education* et ses contenus additionnels, offre bel et bien une réflexion sur celles-ci. Malgré ses limites, les questionnements que ces représentations soulèvent octroient un caractère éducatif à ces contenus par le biais de Netflix, à destination d'un jeune public principalement allié de la communauté *queer*. Cet aspect pédagogique est d'ailleurs revendiqué par les créateur•ice•s des contenus, Laurie Nunn dans le cas de la série et Charlotte Abramow dans celui du manuel.

Partie III : mettre en avant la diversité pour se démarquer des concurrents de la SVOD

Comme nous l'avons compris à travers les deux premières parties de ce travail de recherche, la série *Sex Education* et ses contenus additionnels mettent en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* variées. Bien que leurs représentations et réceptions puissent être de différents ordres, ces mises en scène peuvent répondre aux attentes de représentation d'un public *queer* et transmettre des connaissances sur les questions *queer* à un jeune public. Cependant, l'achat auprès de la société Eleven de ce contenu, revendiqué par créateur•ice•s comme éducatif et représentant la diversité du monde, questionne dans le cadre d'une *transnational media corporation* comme Netflix. De plus, les propos tenus par la vice-présidente des contenus originaux chez Netflix, Cindy Holland, selon lesquels *Sex Education* permet au plus grand nombre de spectateur•ice•s mondiaux•les de s'identifier, peuvent être interprétés de plusieurs façons. En effet, si nous approchons Netflix en tant que société américaine issue d'un contexte sociopolitique et économique néolibéral qui vise une audience *transnationale*, ces propos peuvent être abordés sous le prisme commercial. C'est d'ailleurs ce que souligne un journaliste du média français Konbini :

Plus qu'une simple plateforme de contenus vidéo, Netflix s'improvise désormais professeure d'éducation sexuelle et est ainsi sûre de faire jaser ses détracteurs. Ce rôle mérite, bien entendu, d'être interrogé tant la frontière entre business et service public est on ne peut plus floue¹⁴⁷.

Cet aspect commercial serait aussi à prendre en compte dans un contexte d'accroissement de la concurrence des plateformes de SVOD, notamment avec l'expansion transnationale d'Amazon Prime ou encore l'arrivée récente d'AppleTV+ et Disney+. Dans ce sens, il serait possible que la société Netflix mette en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* à travers sa communication, pour faire valoir le caractère inclusif de son contenu original, *Sex Education*, et se démarquer de ses concurrents du marché de la SVOD.

Depuis le début des années 2010 la plateforme Netflix domine le marché *transnational* du *streaming*, notamment par la mise en place à partir de 2012 d'une stratégie en partie reprise de celle de la chaîne américaine HBO : la production et diffusion de contenus originaux de qualité à *bingewatcher*. À travers cette stratégie, la société s'est d'une part inscrite dans le prolongement des

¹⁴⁷ Florian Ques, « Pour promouvoir la saison 2 de Sex Education, Netflix a sorti un manuel qui cartonne », *Konbini biiinge*, 24 janvier, 2020. <https://biiinge.konbini.com/popculture/sex-education-netflix-saison-2-manuel/>

œuvres cinématographiques par l'aspect qualitatif et créatif et d'autre part, elle s'est placée comme une forme d'aboutissement de la production télévisuelle par la mise en place d'une nouvelle consommation de masse, centrale dans sa stratégie de marque¹⁴⁸. En conséquence, les contenus sériels qu'à produit Netflix jusqu'ici, à commencer par *House of Cards* et *Orange is the new black*, ont à la fois repris les codes de ces deux industries tout en s'en démarquant foncièrement¹⁴⁹. Cela étant dit, il est utile de noter que cette démarche s'ancre dans un contexte de changement médiatique plus large et qui dépasse les frontières américaines ; celui « que l'industrie appelle la télévision *OTT* (*Over The Top*) »¹⁵⁰. Cette dernière est à comprendre comme une télévision de haute qualité, d'un point de vue esthétique comme scénaristique dans le cas des séries, qui se rapprochent davantage d'une qualité cinématographique. Dans ce contexte d'émulation de création de contenus qualitatifs, des concurrents de plus en plus imposants se sont positionnés face à Netflix, tels que les chaînes de *network* ou encore d'autres plateformes de *streaming*¹⁵¹.

Face à l'accroissement de cette concurrence et à l'aspect *transnational* de ce média américain, il est aussi nécessaire de s'attarder sur le positionnement de Netflix au regard de la mise en avant de contenus représentant des sexualités et pratiques sexuelles *queer*. En effet, puisque nous abordons notre dernière hypothèse sous le prisme de la concurrence commerciale, nous nous devons de nous pencher sur les plateformes de *streaming* qui ont une portée transnationale à l'instar de celle de Netflix. Ainsi, nous ne prendrons pas en compte dans le champ de cette hypothèse les chaînes dites linéaires, que celles-ci soient diffusées nationalement ou transnationalement. De plus, il nous faut accorder une attention particulière aux plateformes *streaming* qui occupent le plus d'espace sur ce marché à une échelle transnationale et qui sont toujours en activité.

¹⁴⁸ Mareike Jenner, « Conclusion », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, p. 265.

¹⁴⁹ Pierre Barrette, « La sériephilie : au cœur des nouvelles pratiques culturelles », *24 images*, Mars 2019, no 190, p. 12.

¹⁵⁰ Mareike Jenner, « Introduction : Netflix and the Re-invention of Television », *Netflix and the Re-invention of Television*, *op. cit.*, p. 3. Ma traduction : « what the industry calls OTT (Over The Top) broadcasting »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

1. Netflix et ses concurrents du marché de la SVOD (service video on demand)

1.1. Le marché des concurrents du streaming transnationaux

Parmi les plateformes de notre corpus nous comptons celles d'Amazon Prime (lancée en 2005), d'Apple TV+ (lancée en novembre 2019) et de Disney+ (lancée en novembre 2019). Ces plateformes sont issues d'entreprises qui dominent des secteurs variés de manière *transnationale* ou mondiale : Amazon, Apple et The Walt Disney Company.

Chacune d'entre elles proposent des contenus originaux qui lui sont propres, qu'elles produisent ou qu'elles commandent à des producteurs externes. D'après le site *Statista*, Disney+ est la plateforme qui propose le plus large catalogue de contenus originaux puisqu'elle regroupe sur celle-ci les environs 600 productions de Disney, de Pixar, de Marvel, de Star Wars et de National Geographic dont Disney possède les droits de diffusion. De leur côté, Amazon Prime et Netflix ont un nombre de contenus originaux plus modeste, environ la moitié, mais qui sont accessibles dans la majorité des pays du globe. D'autre part, bien qu'Apple TV+ soit implanté dans une centaine de pays contrairement à Disney+ (16 pays), la plateforme dispose d'un catalogue beaucoup plus succinct que ceux de ses concurrents.

À côté de cela, les concurrents de Netflix se différencient tous plus ou moins les uns des autres, Disney+ par exemple propose des contenus en masse alors qu'il a retiré les droits de diffusion de ses contenus à succès jusque-là diffusé sur Netflix (*Friends*, contenus Marvel, etc.). De son côté, Amazon Prime propose son service de SVOD au sein d'un abonnement plus global qui comprend d'autres services en lien avec sa boutique en ligne, alors qu'Apple TV+ se démarque par un prix mensuel à prix cassé¹⁵².

Pour finir, à l'échelle transnationale, qui représentait 90 % du taux de croissance de Netflix en 2019¹⁵³, nous observons que les concurrents de Netflix sont essentiellement les plateformes d'Amazon Prime et de Disney+¹⁵⁴.

¹⁵² Sans nom, « Apple TV+, dernière née dans l'univers de la marque à la pomme », 20 minutes, 01 novembre, 2019.

¹⁵³ Tristan Gaudiaut, « Netflix fait le plein d'abonnées à l'international », *Statista*, [en ligne], publié le 22 janvier 2020, consulté le 5 juin 2020 <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombre-abonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>

¹⁵⁴ Pour plus d'informations, se référer au tableau comparatif des plateformes de notre corpus disponible en annexes.

Pour en revenir plus précisément aux contenus mettant en scène des représentations de sexualités et de pratiques sexuelles *queer*, ils ne sont présents qu'en nombre restreint sur les plateformes concurrentes de Netflix. En effet, ces types de représentations étaient mises en scène en plus grand nombre dès les premiers contenus originaux que proposait Netflix, comme le soulignait GLAAD en 2013 :

L'été dernier, Netflix lançait *Orange is the New Black*, qui contient presque qu'autant de personnages lesbiens, bisexuels et transgenres que dans l'ensemble des contenus linéaires diffusés actuellement. [...]. Au cours des deux dernières années, Netflix a aussi lancé *House of Cards* ; un drame dans lequel il est révélé que le personnage principal entretenait une relation homosexuelle dans le passé, alors que dans la série horrifique *Hemlock Grove* représente une détective noire et lesbienne¹⁵⁵.

Face à ces mises en scène, le même rapport indiquait qu'aucune autre plateforme de streaming ne mettait en scène des personnages *queer*, à une époque où le taux de personnages hétérosexuels à la télévision et en streaming était de 97 % aux États-Unis¹⁵⁶. Depuis, la production de contenus originaux dépeignant des sexualités ou des pratiques sexuelles *queer* a en partie évolué sur les plateformes concurrentes à Netflix, bien qu'elles restent en marge.

Dans le cas d'Amazon Prime, nous notons depuis 2014 la production de six de ces contenus sériels, dont la série *Transparent* (US, 5 saisons, 2014-2019) qui déjà à l'époque mettait en scène un père de famille en transition MtF. GLAAD indiquait d'ailleurs en 2017 que *Transparent* « rest[ait] l'une des seules séries télévisées à inclure régulièrement plusieurs personnages transgenres. Ce qui plaç[ait] la série comme étant la plus inclusive en termes de représentation trans parmi les trois types de diffuseurs suivis (analogique, câble et streaming). »¹⁵⁷. De son côté, Apple TV+ semble se positionner dans le prolongement d'Amazon Prime en termes de contenus qui mettent en scène des sexualités ou des pratiques sexuelles *queer*. En effet, la plateforme propose actuellement quatre contenus de différents types (série et documentaires), dont une série documentaire qui revient sur l'histoire des représentations *queer* dans les médias (*Visible : Out on Television*, US, 1 saison, 2020).

¹⁵⁵ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, *Where are we on TV: 2013*, Megan Townsend, New-York, GLAAD, 2013, p. 23. Ma traduction : "This past summer, Netflix premiered *Orange is the New Black*, which contains more lesbian, bisexual, and transgender characters than nearly any broadcast or cable series currently on the air.[...] In the past year, Netflix also premiered *House of Cards*; a drama in which it is revealed the lead character had a relationship with a man in the past, while their horror series *Hemlock Grove* featured a Black lesbian investigator."

¹⁵⁶ Ibid., p. 5.

¹⁵⁷ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, *Where are we on TV: 2017–2018*, Megan Townsend, New-York, GLAAD, 2018, p. 11. Ma traduction : "remain[ed] one of the only television series to regularly include multiple transgender characters. This ma[de] it the most trans-inclusive series on all three platforms (broadcast, cable, streaming) tracked"

La diffusion de ce type contenu sur la plateforme, par son titre et le discours du contenu qui lui est lié, nous apparaît comme une façon de prendre part au débat qui entoure le manque de représentations *queer* dans les médias. De plus, une autre série documentaire diffusée sur la plateforme, *Little America* (US, 1 saison, 2020 –), qui suit des migrants trouvant refuge aux États-Unis, dont un jeune gay syrien, dessine en partie l’image que souhaite renvoyer Apple. D’autre part, Disney+ ne propose à ses abonné•e•s que deux contenus originaux mettant en scène des représentations *queer*. Parmi ces deux *teen series*, le premier personnage ouvertement gay est mis en scène à la fin de la première saison de *Andi Mack* (3 saisons, 2017-2019)¹⁵⁸. Cela dit, cette évolution chez Disney est à nuancer puisque Disney+ a aussi fait marche arrière en préférant diffuser une *teen serie* qui met en scène un adolescent qui découvre son homosexualité (*Love, Simon*, US, 1 saison, 2020—), sur son autre plateforme américaine : Hulu. En effet, la firme « a estimé que de nombreux problèmes explorés dans l’émission, y compris la consommation d’alcool et l’exploration sexuelle, ne cadreraient pas avec le contenu familial de Disney+ »¹⁵⁹. De ce fait, nous pouvons voir que Disney+ n’a pour le moment pas l’intention de proposer des contenus qui évoquent plus frontalement des sexualités ou thématiques qui sortent du cadre hétéronormatif.

À partir de ces éléments, nous pouvons établir que parmi les trois principaux concurrents qui se dressent face à Netflix, deux d’entre eux cherchent comme la société à mettre en scène des sexualités et des pratiques sexuelles *queer* dans un contexte *transnational*. Cependant, aucune de ces deux plateformes, Amazon Prime et Apple TV+, ne propose à ce jour de *teens series* qui dépeignent de telles représentations.

1.2. Le positionnement Netflix : diversification et publics de niches

Face à la montée de la concurrence, particulièrement celle d’Amazon, « Netflix a réajusté son image de marque de manière plus concise alors que sa production se développait. [Dans des] interviews [datant de 2017, le directeur général de Netflix, Ted] Sarandos mettait l’accent sur la diversité, dans le sens d’une diversité racialisée, multilinguistique, de genre et/ou d’handicap. »¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Sans nom, « La série Disney « Andi Mack » s’achève avec sa première relation gay », *Têtu*, 29 juillet, 2020. <https://tetu.com/2019/07/29/la-serie-disney-andi-mack-sacheve-avec-sa-premiere-relation-gay/>

¹⁵⁹ Sans nom, « La série « Love, Simon » délogée de Disney + car trop queer ? », *Têtu*, 24 février, 2020. <https://tetu.com/2020/02/25/la-serie-love-simon-degagee-de-disney-trop-queer/>

¹⁶⁰ Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *op. cit.*, p. 177. Ma traduction : ‘ Netflix recalibrated its brand in more concise terms as its output grew. [In some 2017] interviews [the CEO of Netflix, Ted] Sarandos highlight diversity, meaning racial diversity, multilingualism, gender representations or representation of disability. ‘

Cette accentuation sur la diversité au sein des contenus originaux Netflix est également un choix stratégique qui s'inscrit dans le prolongement des productions qualitatives qui se sont développées dès les années 2000 sur HBO¹⁶¹. En effet, cette diversité qu'elle soit de genres, de sexualités, de sexes, de racisations, de corps, etc., fait partie du plan de positionnement de Netflix face à ses concurrents. En effet, cela permet à la firme d'étendre sa portée en atteignant avec son média, des niches de spectateur•ice•s au niveau transnational via le système de recommandation, étendant ainsi sa portée :

[P]our Netflix, la focalisation sur la diversité devient plus importante en raison de sa portée transnationale et ses niches marketing spécifiques. [...] un majeur indicateur de ce modèle de diversité est constitué à travers le système de recommandation de Netflix¹⁶².

De ce fait, nous comprenons que la mise en scène d'une diversité identitaire dans les contenus Netflix est liée au contexte sociopolitique et économique dans lequel la société évolue : le contexte néolibéral. En d'autres termes, cette diversité identitaire dépeinte au sein des contenus originaux Netflix s'est accrue dans un contexte d'expansion transnationale et ainsi financière.

Afin d'atteindre des niches de spectateur•ice•s grâce à son système de recommandation, Netflix regroupe à travers un système d'étiquetage (tag) les groupes dont l'identité est non normative¹⁶³. En effet, les contenus mettant en scène des sexualités ou des pratiques sexuelles *queer* dans le catalogue de Netflix sont associés au tag « LGBTQ ». En utilisant cet acronyme, qui forme une large catégorie au sein de la ligne éditoriale de la plateforme, Netflix dénote avant même que le produit ne soit consommé ce qu'il est, un contenu « LGBTQ »¹⁶⁴. De plus, en associant les représentations *queer* précisément à cet acronyme, qui pointe une diversité identitaire, Netflix permet à des publics *queer* de s'y identifier, et d'être identifiés par l'algorithme de recommandation. Dans ce sens, comme nous l'avons déjà souligné, « l'engagement de Netflix vis-à-vis de la diversité doit être abordé en tant que stratégie pour s'adresser à une audience transnationale. Toutefois, il est aussi important de souligner que les contenus Netflix sont produits pour une audience transnationale dès le début. »¹⁶⁵.

¹⁶¹ Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *op. cit.*, p.174.

¹⁶² *Ibid.*, p.175. Ma traduction : "for Netflix, the focus on diversity becomes more important due to its transnational reach and its precise niche marketing. [...] a dominant indicator of this version of diversity is constructed through Netflix' recommendation system"

¹⁶³ *Ibid.*, p.175.

¹⁶⁴ Bryan Wuest, « A Shelf of One's Own: A Queer Production Studies Approach to LGBT Film Distribution and Categorization », *Journal of Film and Video*, vol. 70, no. 3-4, 2018, p. 40. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.70.3-4.0024?seq=1>

¹⁶⁵ Mareike Jenner, « *The Transnational, the National and Television* », *op. cit.*, p. 212. Ma traduction : "Netflix's commitment to diversity needs to be framed as a strategy to address a transnational audience. Yet, it is also important to highlight that Netflix's texts are produced for this transnational audience from the outset."

Dans l'introduction de ce travail de recherche, nous avons pu voir que GLAAD indiquait que le nombre de personnages *queer* dans les séries originales Netflix avait presque doublé entre 2017 et 2018, passant de 46 à 88¹⁶⁶. Ceci ne concerne que les contenus sériels et ne prend pas en compte la variété de personnages, personnalités et de thématiques *queer* mises en scène à travers l'ensemble des contenus originaux Netflix.

En effet, Netflix accorde une grande place à ces représentations étiquetées « LGBTQ » au sein de sa ligne éditoriale¹⁶⁷, puisque parmi les 371 contenus originaux nous notons que 93 contenus originaux incluent des personnages, personnalités *queer* et/ou traitent de thématiques *queer*. Ces derniers sont en majorité des contenus sériels (65 dont 15 *teen series*), mais ne s'y limitent pas puisque nous y retrouvons aussi des films (8 dont 3 *teen movies*), des documentaires (7), des émissions de télé-réalité (13) et des *Netflix Specials* (7). De plus, 79 de ces contenus sont issus de productions états-uniennes, mais aussi de productions espagnoles, brésiliennes, anglaises, françaises, thaïlandaises, mexicaines, allemandes, etc. En plus des contenus originaux, nous notons la diffusion d'un nombre conséquent de séries et de films à succès incluant des représentations *queer* variées tels que *Glee* (US, 6 saisons, 2009-2015), *Please Like me* (AU, 4 saisons, 2013-2016), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) ou encore *The GreenBook* (Peter Farrelly, 2019).

Parmi toutes les séries originales Netflix qui ont été ou sont encore diffusées sur la plateforme, nous répertorions 61 personnages *queer* (37 principaux et 24 récurrents), ainsi que 59 personnages intersectionnels (trans, *queer* et racisé•e•, *queer* et porteur•se de handicap). D'autre part, certains contenus se démarquent particulièrement comme le documentaire original Netflix *Disclosure* (US, Sam Feder, 2020) qui traite de l'histoire des représentations trans dans les médias audiovisuels américains. De plus, il y met en scène plusieurs figures importantes de cette communauté en tant que porte-parole, qui ont eu d'ailleurs tenu des rôles dans des séries originales Netflix (Laverne Cox en tant que Sophia Burset dans *Orange is the New Black* ou Jen Richards en tant qu'Ana Madrigal dans *Tales of the City*).

En somme, la commande et la diffusion de ces contenus qui représentent une variété d'identités et de thématiques *queer* s'ancrent aussi dans la stratégie commerciale que met en place Netflix pour se déployer *transnationalement*. Cependant, cela signifie aussi une volonté de prendre

¹⁶⁶ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, *Where are we on TV : 2018-2019*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁷ Pour plus de détails, se référer au tableau des contenus « LGBTQ » de Netflix disponible en annexes.

part au débat, puisque comme nous l'avons déjà souligné « [t]oute fiction [...] révèle ou traduit, de façon indirecte, les méthodes de travail aussi bien que les idées de ses producteurs »¹⁶⁸.

Ainsi, parmi les concurrents transnationaux que compte Netflix, deux d'entre eux, Amazon Prime et Apple TV+, proposent aussi des contenus mettant en scène des sexualités et des pratiques sexuelles *queer*. Néanmoins, Netflix se démarque puisque la diversité, dont celles des identités *queer*, fait désormais partie de ses axes stratégiques pour atteindre toujours plus de spectateur•ice•s à travers le monde. En outre, afin d'asseoir cet axe au sein de son image de marque, entre autres auprès de son public de niches *queer*, Netflix met aussi en avant la diversité de ses contenus à travers sa communication.

2. Netflix et la diversité : entretien de l'image de marque

2.1. Mettre en avant la diversité dans ses campagnes de communication

Les campagnes de communications externes autour des contenus Netflix font généralement parler d'elles puisqu'elles sont soit événementialisées, soit organisées de façon à susciter beaucoup de bruit dans l'espace public. Dans un cas comme dans l'autre, elles dessinent l'image de marque que souhaite renvoyer la société, notamment en mettant en valeur l'axe de la diversité dépeinte au sein de ses contenus.

Dans le cas des campagnes de communication autour de la série *Sex Education*, le caractère inclusif, aussi bien sexuel que racialisant, était observable dès la première bande-annonce de la saison 1¹⁶⁹. En effet, dans celle-ci nous pouvons apercevoir plusieurs couples mixtes, hétérosexuels et homosexuels, mais aussi des personnages blancs et noirs, alors que le personnage d'Éric exprime en voix off à Otis que chacun de ces couples « est sur le point d'avoir des relations sexuelles ». De plus, une musique dynamique et joviale, interprétée par l'artiste *queer* Ezra Furman, qui compose la

¹⁶⁸ Sarah Sepulchre, « Chapitre 7. Séries télévisées et “réalités” : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », *op. cit.*, p. 214.

¹⁶⁹ Netflix, « Sex Education Trailer (2019) Netflix Series », [Vidéo], *Youtube*, 3 janvier, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=EOMfs-OEwm8>

majorité de la bande originale de la série, vient s'associer aux images. De cette façon, la diversité dépeinte est associée à quelque chose de plutôt « positif », ce qui est d'ailleurs soutenu par les intertitres dans lesquels nous pouvons par exemple apercevoir la phrase « une série originale sur les bons moments ». D'autre part, la diversité présente dans la série est aussi au premier plan de la seconde vidéo de promotion diffusée une dizaine de jours avant la sortie de la série¹⁷⁰. À travers celle-ci, quatre des acteur•ice•s présentent leurs personnages à travers une adresse directe aux spectateur•ice•s, dont celui qui interprète Éric et qui le dépeint comme étant « totalement à l'aise avec sa sexualité ». De plus, alors qu'il s'exprime, des dessins représentant notamment le drapeau LGBTQ ou encore le mot « placard » avec une porte qui s'ouvre, renvoyant à la communauté et problématique *queer*, apparaissent en fond. Outre cet aspect, nous notons que Netflix joue avec son écosystème de contenus *queer* et propose ainsi une communication plus étendue de son offre, puisque l'acteur d'Éric renvoie les spectateur•ice•s à l'émission *Queer Eye* en la citant explicitement.

En plus d'intégrer des personnages *queer* et/ou racisées à travers ses campagnes de communication autour de ses contenus originaux, dont celles de la série *Sex Education*, Netflix fait aussi état de sa volonté d'intégrer encore plus de personnages *queer* dans ses contenus. Nous pouvons voir cela dans une vidéo que Netflix a publiée sur son compte Instagram *queer (@themost)* à l'occasion de la Saint-Valentin et qui met en avant plusieurs séquences *queer* de séries originales (*Orange is the New Black*, *Special*, *Tales of the City*, etc.)¹⁷¹. Deux de ces extraits sont d'ailleurs issus de *Sex Education* et mettent en scène Ola et Lily (saison 2, épisode 7) ainsi que Éric et Adam qui s'embrassent (saison 1 épisode 8). Entre ces séquences, sont insérés des intertitres qui interpellent les spectateur•ice•s, notamment en leur demandant « quand avez-vous vu pour la première fois un baiser homosexuel à l'écran ? » (fig.8) avant d'expliquer, au travers d'autres intertitres, que ces représentations ont fait l'objet de controverses dans l'histoire et qu'elles n'ont pas toujours été les bienvenues à l'écran. Au premier abord, nous pourrions entrevoir, avec cette vidéo, une volonté d'éducation autour de l'histoire des représentations auprès des publics *queer* et allié de la communauté *queer*. Cependant, nous pouvons vite comprendre que la mise en avant de la diversité

¹⁷⁰ Netflix, « Sex education, Who's Who » [Vidéo], *Youtube*, 4 janvier, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NacdU20UM1o&list=PLvahqwmqN4M3oaXu-01y6DwJCDbToN9S&index=26&t=0s>

¹⁷¹ The Most, « emoji kiss heart » [Vidéo], *Instagram*, 14 janvier, 2020. <https://www.instagram.com/p/B8jgVVkg6uq/>. 7404 mentions « j'aime ».

dans cette vidéo vise surtout à témoigner de la position de Netflix vis-à-vis de ce type de contenus. Cela est confirmé par l'intertitre final qui annonce (fig.9) que Netflix va continuer à proposer ces mises en scène et qui incite implicitement son audience à se tourner vers ses contenus plutôt que vers d'autres médias.

Par conséquent, nous voyons que Netflix cherche à faire valoir, à travers ses campagnes de communication, son positionnement autour de la diversité, qu'elle soit d'ordre sexuelle ou racialisée. Cela lui permet d'asseoir l'ouverture de son image de marque auprès des publics cibles ; qu'ils soient *queer*, alliés de la communauté *queer* et/ou transnationaux.

2.2. Mettre en avant sa politique de diversité à travers les réseaux sociaux

Dans la continuité de la promotion de son image de marque, Netflix met en avant son axe de diversité sur ses innombrables comptes de réseaux sociaux, qui représentent des canaux très importants pour sa communication. En effet, Netflix développe une communication digitale avec une adresse directe auprès de ses abonné•e•s et potentiels publics, notamment à travers la mise en place d'un discours de proximité teinté d'humour. Grâce à cette proximité et la réactivité des *community managers* de Netflix, son audience peut avoir le sentiment d'être identifiée et intégrée dans une expérience commune à tou•te•s.

Au sein de ces espaces digitaux, Netflix met en avant sa politique de diversité, comme lorsque ses *community managers* répondent à des commentaires discriminants sur des contenus qui mettent en avant des personnages, personnalités ou thématiques *queer*. Parmi ces réponses, nous pouvons citer le cas de la publication dans laquelle deux des acteurs principaux de la série *Elite* (ES, 3 saisons, 2018 —) sont mis en scène alors qu'ils s'apprêtent à s'embrasser. En effet, face à un déferlement de commentaires discriminants, Netflix n'a pas hésité à manifester sa position avec humour « désolé je n'ai pas pu lire votre commentaire étant entouré par tous ces arcs-en-ciel »¹⁷². D'autre part, nous

¹⁷² Netflix, « The only thing I want is to be with you. #Omander » [Photographie], *Instagram*, 13 octobre, 2019. https://www.instagram.com/p/Bo4Wfz3jmFk/?utm_source=ig_embed&utm_medium=loading. 430 027 mentions « j'aime ». Ma traduction : 'sorry I couldn't read your comment while surrounded by all these rainbows'

notons une autre réponse de ce type, formulée sur le compte twitter de Netflix en mai 2020, et qui a été beaucoup plus percutante (9,3 K commentaires, 118,2 K retweets et 666,1 K mentions j'aime). Dans ce cas, Netflix répond à un *meme* qui exprime un mécontentement face à la représentation de personnages *queer* « non nécessaire dans toutes les nouvelles séries (fig.10). À travers sa réponse, « désolé que vous ayez encore à réaliser que chaque personne homosexuelle est très utile »¹⁷³, Netflix met clairement en avant sa position d'un point de vue politique. Cette réponse a d'ailleurs été retweetée par plusieurs autres comptes Twitter associés à Netflix (Netflix France, @themost, etc.), mais aussi par certains concurrents (Prime Vidéo) qui en ont profité pour mettre en avant leur propre politique de diversité.

De ce fait, en répondant à ce type de commentaire par l'offensive, sous le ton de l'humour ou de façon plus directe, Netflix manifeste sa politique de diversité et entretient, par extension, son image de marque auprès de ses abonné•e•s *queer* et alliés de la communauté *queer*.

Outre cette manifestation à travers ce type de réponses, Netflix publie un certain nombre de contenus sur ses différents réseaux sociaux qui mettent en avant sa politique de diversité. Cela peut passer par la publication de contenus qui montrent la prise de position de la société face à des sujets sociaux, bien que celle-ci ne se fasse jamais sans mettre en avant d'une façon ou d'une autre les contenus diffusés sur la plateforme. Par exemple, en juin dernier Netflix a rendu hommage à la mémoire de femmes trans et noires décédées aux États-Unis en 2019, tout en ajoutant un hashtag renvoyant à la série *Pose* diffusée sur Netflix dans certains pays¹⁷⁴. Ceci étant dit, la position de Netflix ne vise pas juste à promouvoir ses contenus par le biais de publications de ce type puisqu'à travers d'autres posts la société va plus loin. En effet, dans une autre publication twitter, Netflix partage un lien renvoyant à une foire aux questions sur le site de l'institut GLAAD qui vise à sensibiliser et éduquer son audience sur la transidentité. À ce lien, Netflix ajoute que « dans le monde réel, les personnes trans sont réellement en danger. C'est pourquoi il est si important d'écouter et de faire confiance aux enfants trans tout en construisant un monde plus bienveillant dans lequel iels

¹⁷³ Netflix, « sorry you have yet to realize that every gay person is very necessary » [*meme*], *Twitter*, 07 mai, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1258156383792279552>. Ma traduction : "sorry you have yet to realize that every gay person is very necessary"

¹⁷⁴ Netflix, « In loving memory of the black trans women and femmes killed in the US since 2019. #NeverKnewLove #Pose » [Photographie], *Twitter*, 24 juin, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1275594910784081925>

pourront grandir. »¹⁷⁵. Dans ce cas, en plus de valoriser son image de marque, la société américaine prend part à des problématiques qui dépassent son espace de représentation puisqu'elle émet son point de vue sur des problématiques en lien avec l'actualité. De plus, la portée de ces publications dans l'espace public et la prise de position de Netflix est d'autant plus signifiante puisque le compte Twitter sur lequel sont publiés ces contenus est suivi par 8,6 millions de personnes.

Dans le prolongement de ces prises de position qui s'ancrent dans la politique globale de diversité de Netflix, la société fait aussi savoir qu'elle cherche à créer avec sa plateforme un espace médiatique où la diversité peut s'y déployer à travers sa communication. En effet, dans l'une de ses publications sur les réseaux sociaux la société met en avant son site internet « Netflix *Queue* »¹⁷⁶. Ce site web lancé en 2020 a pour but de rendre hommage aux personnes et aux idées créatives qui sont développées sur Netflix, à travers une série d'articles dont un sur Ncuti Gatwa l'acteur qui interprète Eric dans *Sex Education*. À cette publication est notamment associé le compte twitter « *strong black lead* » (qui appartient aussi à Netflix et qui met en avant des acteur•ice•s noir•e•s influents et que les spectateur•ice•s peuvent retrouver dans les contenus originaux Netflix).

De ce fait, nous voyons qu'à travers ses réseaux sociaux ou sites externes, Netflix met en avant ces acteur•ice•s, artistes ou contenus originaux qui représentent la diversité, notamment *queer*. Cela étant dit, c'est aussi l'image de sa marque que Netflix met en avant de cette manière, puisqu'à aucun moment nous ne pouvons passer à côté du logo de la société qui est constamment présent sur ces réseaux sociaux et ces sites.

2.3. Les limites de la diversification

Pourtant la mise en avant de la politique de diversité des contenus Netflix trouve ses limites, comme dans certains pays tels que la Pologne ou la Turquie où la société doit s'adapter aux restrictions locales. En effet, « bien qu'elle soit un acteur mondial, Netflix est très limitée par les

¹⁷⁵ Netflix, « In the real world, trans people are in real danger » [Lien], *Twitter*, 23 juillet, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1286391106070933510>. Ma traduction : "in the real world, trans people are in real danger. That's why it is so important that we listen to and trust trans kids while also bulging a kinder word for them to grow up in."

¹⁷⁶ Netflix Queue, « To be an actor standing on set and to be so unashamedly African, was a moment I will never forget » [Lien], *Twitter*, 11 juillet, 2020. <https://twitter.com/netflixqueue/status/1281966210599403522>

frontières nationales en ce qui concerne la législation ou les accords de licence. Dans certains cas, la société contribue même à la rhétorique nationaliste de gouvernement ultraconservateur. »¹⁷⁷. En 2019, un journaliste du New York Times s'intéressait d'ailleurs à ces cas où Netflix devait adapter ses contenus par rapport à certains contextes culturels et sociopolitiques. Ce journaliste notait que cela était lié à un enjeu financier pour faire face à la concurrence puisque « l'entreprise a besoin de continuer sa croissance à l'étranger afin de contenter ses investisseurs satisfaits et pour parer à la concurrence des services comme Apple TV+ et HBO »¹⁷⁸. Ces exemples nous semblent importants puisqu'il montre que l'aspect politique autour de la diversité que défend Netflix, à travers ses contenus et canaux de communication, peut être modéré voire mis de côté dans certains cas au profit de l'enjeu commercial.

Dans la prolongation de cette idée, nous pouvons aussi nous attarder sur les abonné•e•s qui sont susceptibles ou pas d'avoir accès aux contenus représentant la diversité dépeinte au sein de contenus Netflix. En effet, comme nous venons de le voir, les contenus qui sont proposés d'un pays à un autre varient, que cela soit lié aux droits de diffusion ou aux contextes internes des pays dans lesquels la plateforme est disponible. De plus, bien que « le design et les caractéristiques d'interface sont les mêmes pour tou•te•s, l'algorithme [de la plateforme] crée des versions différentes de Netflix pour chaque utilisateur•ice. »¹⁷⁹. En d'autres termes, certains contenus sont mis en avant auprès des publics niches, comme celles *queer* par exemple, mais ne le sont pas nécessairement auprès des publics n'ayant pas d'intérêt pour ces contenus¹⁸⁰. Cela est en prime accentué par le choix démesuré de contenus que propose Netflix qui, au lieu de mettre en avant cette diversité dans sa complexité et son entièreté auprès de tou•te•s ses abonné•e•s, l'enferme par le système de recommandation personnalisé. De ce fait, cette diversité présente dans les contenus originaux Netflix se destine en priorité à des personnes y étant déjà sensibles puisqu'elle est « une que nous aurons toujours le loisir de ne pas regarder [ou] grâce à l'œuvre des algorithmes, de ne carrément plus voir. »¹⁸¹.

¹⁷⁷ Mareike Jenner, « *The Transnational, the National and Television* », *op. cit.*, p. 215. Ma traduction : "despite being a global actor, Netflix is very much limited by national borders in terms of regulation or license agreements. In some cases, it even plays into the nationalistic rhetoric of extremely conservative governments"

¹⁷⁸ Alex Marshall, « Netflix expands into a world full of censors. », *The New York Times*, 31 octobre, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/television/netflix-censorship-turkey-india.html?searchResultPosition=2>. Ma traduction : "the firm needs to keep growing significantly overseas in order to keep investors happy and stave off the competition from services like Apple TV+ and HBO"

¹⁷⁹ Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *op. cit.*, p.171. Ma traduction : "design and interface features are the same, [Platform's] algorithm creates different versions of Netflix for each user."

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸¹ Stéfany Boisvert, « Les séries Netflix Originals : La diversité à l'heure de l'hyperchoix. », *op. cit.*, p. 21.

En somme, comme nous l'avons compris, la modération et personnalisation des contenus proposés suivant les pays ou les utilisateur•ice•s réduit la portée de la diversité que dépeint Netflix au sein de ces contenus et ainsi, la dimension politique du discours autour de cette même diversité.

Au-delà de ces aspects, la diversité représentée à travers les contenus originaux Netflix, même pour des publics qui ont accès audit contenu, et mise en avant à travers les campagnes de communication, est à aborder avec vigilance. Premièrement, puisque comme nous l'avons vu avec le phénomène « *bury your gay* » en première partie, beaucoup de personnages disparaissent des séries Netflix. Dans le même ordre d'idées, « ces dernières années, des séries de Netflix reconnues pour leur caractère inclusif sont passées à la trappe »¹⁸², comme la série *Sense 8* (US, 2 saisons, 2015-2018). Ces annulations de contenus sont majoritairement liées à des raisons économiques, ce qui montre bien que l'aspect politique que met en avant Netflix à travers son image de marque passe après ses enjeux financiers¹⁸³. Cela explique aussi pourquoi la société annule un certain nombre de ses séries originales si ces dernières ne rencontrent pas les audiences attendues, après une seule saison. Cela pointe aussi la dimension promotionnelle des contenus originaux Netflix, dans le sens où malgré leurs annulations ils permettent dans un premier temps de mettre en avant la politique de diversité de la marque Netflix :

Netflix met aussi en avant son image de marque à travers ses contenus originaux et diversifie le champ de représentation [qui] est présenté comme une plus large définition de la diversité. Cette définition inclue une grande insistance sur les identités racisées, remet en question l'hétéronormativité, et propose une variété de séries avec des personnages principaux féminins (souvent blancs), mais aussi multiculturels¹⁸⁴.

Deuxièmement, comme nous l'avons vu à travers l'analyse des représentations dépeintes dans *Sex Education*, malgré les efforts d'inclusions notables de Netflix, les mises en scène proposées ne sont pas toujours au niveau des attentes des spectateur•ice•s ciblé•e•s. De plus, en raison d'une production au sein de laquelle transparaît le contexte sociohistorique des États-Unis, les représentations proposées « placent encore les hommes, blancs, valides, d'âge mûr, de classe

¹⁸² Stéfany Boisvert, « Les séries Netflix Originals : La diversité à l'heure de l'hyperchoix. », *op. cit.*, p. 21.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁴ Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *op. cit.*, p. 174. Ma traduction : « Netflix also brands itself via its in-house productions and widens the scope of representations [that] appears to be a broader definition of diversity. This definition includes not only a stronger emphasis on non-white identities, a questioning of heteronormativity, and a broad variety of series with (often white) female leads, but also multilingualism »

moyenne et hétérosexuelle comme ‘la norme’ là où tous les autres représentent la ‘diversité’ »¹⁸⁵. Par conséquent, là encore l’axe autour de la diversité que valorise Netflix à travers son image de marque trouve ses limites. En creusant davantage nous pouvons nous intéresser aux personnes qui dépeignent ces représentations au-delà de l’image de la société, c’est-à-dire aux créateur•ice•s eux-mêmes. Dans le cas de *Sex Education* par exemple, la créatrice met un point d’honneur à la diversité présente au-delà de ce qui est représenté à l’écran, au sein de l’équipe scénaristique, qui selon elle ne serait pas possible sans Netflix¹⁸⁶. Cela étant dit, nous observons que la majorité de cette équipe est constituée de femmes blanches, en dehors de trois hommes, dont un racisé. Cela peut expliquer pourquoi ce qui ressort au premier abord de cette série est sa dimension féministe, mais aussi que certaines représentations de sexualités et de pratiques sexuelles *queer* restent superficielles ou manquent de nuance. En effet, bien que dans un ensemble de cette diversité de genre au sein de l’équipe puisse être notable, elle peut aussi réduire le point de vue autour de sujet qui vont au-delà de l’expérience de cette équipe. Par ailleurs, les trois hommes qui ont uniquement participé à l’écriture des deux des épisodes qui se focalisent les sexualités *queer* (saison 1, épisode 5 et saison 2, épisode 5). Ce qui laisse entendre que leur rôle était majoritairement lié à l’écriture des récits des personnages *queer* de ces épisodes en particulier et pourquoi certains d’entre eux manquent de profondeur dans d’autres épisode. La créatrice de ce contenu indique d’ailleurs dans une interview que la majorité des personnages qu’elle met en scène dans *Sex Education* sont inspirés à partir de son entourage¹⁸⁷. En d’autres termes, ils représentent la diversité qui entourent la créatrice et sur laquelle elle porte un point de vue extérieur, qui peut être retranscrit de façon schématique comme l’analyse de certains personnage nous l’a montré.

Ainsi, Netflix valorise son image de marque en mettant en avant, à travers ses différents canaux de communication, sa politique de diversité dépeinte au sein de ses contenus originaux dont celui de *Sex Education*. Cependant, cela s’ancre principalement dans une stratégie financière, puisque ces contenus sont présentés en priorité à des niches de spectateur•ice•s étant sensibles à cette diversité à travers le monde. Dans la continuité, au-delà de l’image de marque ce type de communication est

¹⁸⁵ Mareike Jenner, « *Netflix Marketing : The Binge and Diversity* », *op. cit.*, p. 176. Ma traduction : ‘‘still sets white, male, able-bodied, middle-aged, middle-class and heterosexual as ‘the norm’ while everybody else is ‘diverse’.’’

¹⁸⁶ Jimi Famurewa, « Sex Education creator Laurie Nunn: It’s so important that teens see themselves reflected on screen », *EveningStandard*, Janvier, 2020. <https://www.standard.co.uk/stayingin/tvfilm/sex-education-creator-laurie-nunn-a4346886.html>

¹⁸⁷ Mathilde Loire, « *Sex Education*, la série culottée qui explore (vraiment) les sexualités », *op. cit.*

aussi mis en place dans le but de fédérer ou de fidéliser des publics de niches, dont ceux *queer* et allié de la communauté *queer*.

3. Communiquer avec ses publics *queer* et allié•és

3.1. Des campagnes de communication pour fédération des publics de niches

Après avoir analysé le positionnement de Netflix, nous comprenons que la société cherche à fédérer des potentiel•le•s futur•e•s abonné•e•s grâce à la valorisation de la diversité, notamment *queer*. Si l'entreprise fait cela, notamment à travers sa communication, c'est aussi parce que cette diversité est un argument de promotion important auprès d'un autre public, non négligeable : les jeunes. En effet, pour des « jeunes consommateur[•ice•]s qui seront à l'origine de leurs bénéfices dans les années à venir [...], le respect de l'égalité n'est pas seulement une attente [...], c'est aussi une condition nécessaire. »¹⁸⁸.

Dans ce sens, des entreprises comme celle de Netflix mettent en avant la diversité à travers des contenus digitaux, qui sont adaptés aux habitudes de consommation d'une jeune audience. Dans le cadre de la promotion de la première saison de *Sex Education* en France par exemple, une campagne de communication de ce type avait été développée par la société LittleCorner¹⁸⁹. Elle mettait en scène quatre vidéos publicitaires qui correspondaient toutes au même format, portrait (selfie), et qui ont été diffusées en masse dans l'hexagone français. À travers ces vidéos de 10 secondes qui étaient filmées en plongée totale, une main qui suggérait une action subversive à partir de matériel scolaire était mise en scène. Par exemple, nous pouvons apercevoir dans la première partie d'une de ces vidéos la main qui taille un crayon dans un orifice quelques instants, avant d'essayer un second qui semble trop petit. Dans le plan qui suit, le personnage d'Éric apparaît ahuri par ce geste, clairement associé à celui d'une pénétration vaginale puis anale. Dans la même idée, une autre vidéo suggère l'ouverture d'une braguette par un très gros plan qui montre l'ouverture délicate par la main d'une trousse d'école en jean. Dans ces deux cas, les vidéos utilisent les imaginaires de l'école et de la sexualité issus de la série, en détournant du matériel de classe pour faire référence à des pratiques sexuelles. De plus, ces vidéos intègrent en seconde partie, des personnages issus de la série et qui représentent la diversité

¹⁸⁸ Jean M. Twenge, « Chapitre 9, Inclusifs : une plus grande ouverture d'esprit », *op. cit.*, p. 296

¹⁸⁹ LittleCorner, *Campagne de communication Netflix pour la sortie de Sex Education*, [Vidéos], janvier, 2019.

dépeinte dans celle-ci, puisque nous pouvons y voir avec un homme blanc, une femme blanche et deux hommes noirs dont un *queer*. Enfin, ces vidéos insistent sur le côté éducatif puisque sur chacune d'entre elles est inscrit en lettres capitales : « De la théorie à la pratique Sex Education — seulement sur Netflix le 11 janvier ». En somme, cette campagne de promotion de la série renvoyait à des sujets tabous, tout en démocratisant l'éducation sexuelle par l'association des images au texte. De plus, par la reprise de codes digitaux, et par la visibilité qui lui était offerte du à sa localisation dans les métros par exemple, cette campagne de communication pouvait susciter la curiosité des passant•e•s et les inciter à regarder la série.

Toujours dans le but de fédérer des abonné•e•s, Netflix peut aussi mettre en place des affichages qui suscitent des débats dans l'espace public, comme dans le cas des affichages publiés dans le cadre du lancement de la seconde saison de *Sex Education*¹⁹⁰. Pour cette campagne de communication, la filiale française¹⁹¹ de la société avait fait appel à Charlotte Abramow. Cette dernière a produit une série de quatre affiches qui renvoyaient vers la seconde saison de la série, mais surtout vers *Le Petit Manuel Sex Education* que l'artiste a produit pour la même occasion. En effet, les textes inscrits sur ces affiches faisaient ressortir le nom du manuel, écrit en gras, et le site sur lequel les passant•e•s pouvaient le télécharger. Ainsi, sur une d'entre elles était représentée la diversité des personnages dépeinte dans la série, par la mise en scène d'un couple d'hommes barbus et mixte, un noir et un blanc, qui s'embrassait langoureusement. Ce baiser dominait la photographie en son centre grâce à une prise en très gros plan, ce qui accordait à cette image un caractère érotique très fort sans pour autant tomber dans l'indécence¹⁹². De plus, une autre de ces affiches mettait en scène en très gros plan et au centre de l'image la « cuvette de l'œil » d'une pomme verte (partie inférieure) qui, comme le souligne Charlotte Abramow, renvoie à une pratique sexuelle tabou, le sexe anal¹⁹³. En effet, il y a sur cette image un contraste ainsi qu'un effet de relief entre la partie externe et le centre de l'œil. En étant associé au texte « *Le petit manuel Sex Education*, à l'occasion de la

¹⁹⁰ Charlotte Abramow, « Titre de la photo », *Campagne de communication Netflix pour la sortie de Sex Education saison 2*, [Affiches], janvier, 2020.

¹⁹¹ Cette campagne de communication n'a été diffusée qu'en France. Au Royaume-Uni, c'est à travers des portraits à l'esprit baroque que Netflix a fait la promotion de la seconde saison de *Sex Education*.

¹⁹² Nous notons que cette campagne de communication a fait l'objet d'une décision de justice devant le jury de déontologie publicitaire en date du 4 mai 2020, pour atteinte à la pudeur à l'encontre de Netflix et des diffuseurs (dont la RATP et la SCNF). C'est cette image ainsi que celle où l'actrice de Maeve se tient à coté d'un clitoris qui étaient mis en cause dans la plainte jugée infondé.

¹⁹³ Brut, « Sex Education" par Charlotte Abramow » [Vidéo], *Brut média*, 18 janvier, 2020. <https://www.brut.media/fr/entertainment/-sex-education-par-charlotte-abramow-15ae3e93-3a79-4855-b77d-f287d32bc8e1>

sortie 2 révisé tes classiques sur sexeducation.fr», nous pouvons comprendre que cette image représente cette partie anatomique par allégorie. C'est d'ailleurs autour de l'allégorie que cette campagne de communication est majoritairement construite, dans le but d'évoquer des organes génitaux, des sexualités ou des pratiques sexuelles. À l'instar de la campagne de promotion de la saison 1, celle-ci a obtenu une forte visibilité par sa localisation. De plus, comme elle est dotée d'un parti pris très fort, celui de montrer aux passant•e•s des contenus à sujets tabous qui poussent au débat, la portée de cette campagne de promotion a été accrue.

Par conséquent, nous voyons que Netflix met en place des campagnes de communication qui peuvent susciter la curiosité ou la prise de position dans le débat public, de la part des personnes susceptibles de les voir. À travers celles-ci, Netflix valorise ses contenus, la diversité qu'ils représentent et sa politique de liberté d'expression et de création, dans le but de fédérer des abonné•e•s supplémentaires.

3.2. Une communication de fond pour fidéliser des publics de niches

Dans le prolongement d'une communication qui fédère des publics, notamment de niches comme les ceux *queer* ou allié de la communauté *queer*, Netflix propose aussi une communication de fond dans l'objectif de les fidéliser. Cela passe, comme nous l'avons déjà souligné dans cette partie, par une communication digitale proche des abonné•e•s et qui tend à les inclure dans une expérience commune.

Le nombre de comptes Netflix sur les réseaux sociaux qui réunissent des publics de niches est considérable, partant des profils Netflix nationaux, à ceux accès sur des contenus particuliers, en passant par ceux qui réunissent communautés autour de thématiques. Dans ce dernier cas par exemple, les comptes Twitter et Instagram *@themost* rassemblent une communauté de public *queer* et allié de la communauté *queer*. En août 2020, ces comptes Twitter et Instagram, créés au début de l'année 2019, réunissaient respectivement 45,5 K et 123 K abonné•e•s. Ces chiffres peuvent paraître dérisoires face aux 8,8 M et 24,3 M d'abonné•e•s que comptent les profils Twitter et Instagram officiels de Netflix, mais la création et l'alimentation journalière de ces comptes dédiés à la communauté est signifiante. En effet, ils soulignent la stratégie que développe Netflix afin de fédérer et de fidéliser des abonné•e•s en grand nombre et à travers le monde, dont font partie les publics de

niches. Pour ce faire, elle reprend là encore des pratiques issues des communautés de fan, à l’instar de celle du *bingewatching* comme nous l’avons développé dans la seconde partie. En effet, Netflix joue sur le fait que « la passion des fans est principalement constituée à travers l’objet dont ils sont fans et la recherche de ceux qui partagent les mêmes intérêts pour cet objet. »¹⁹⁴. De ce fait, avec des comptes tels que le profil Twitter *@themost*, Netflix met en place des espaces dans lesquels ses abonné•e•s peuvent échanger à partir d’objets communs : ses contenus originaux. Ainsi, il génère d’une part un sentiment communautaire autour d’un même objet dans un espace qu’il contrôle et, d’autre part, il accentue l’intérêt des fans pour lesdits contenus pour fidéliser ses abonné•e•s. De plus, grâce aux fonctions de retweet ou de repartage qu’offrent les réseaux sociaux, la société étend la portée de sa communication, par l’intermédiaire de son audience initiale afin de fédérer plus de monde.

Pour susciter les échanges entre ses fans au sein des espaces de discussion que proposent les comptes Instagram et Twitter *@themost*, la société opte pour une ligne éditoriale qui valorise son offre, tout en reprenant les codes des *IGens* (générations internet). En effet, Netflix y publie beaucoup de contenus en citant son propre catalogue, à travers l’utilisation de *memes*, d’extraits de séquences ou encore d’articles externes qui en parlent. De manière générale, ces publications concordent avec les sorties de ces contenus, afin de les mettre davantage en valeur, mais certains d’entre eux reviennent plus régulièrement que d’autres. En effet, une majorité de ces publications sont en lien avec les personnes trans et les *drag queens*, dont la série *Pose* (US, 2 saisons, 2018 —) ou encore l’émission *RuPaul Drag Race* (US, 12 saisons, 2019). De cette façon, Netflix s’autoréfère à travers des médias externes afin renvoyer ses publics *queer* et allié de la communauté *queer* aux contenus proposés sur son média.

Ainsi, Netflix promeut ses contenus à travers des campagnes de communication qui attisent la curiosité ou le débat dans un but de fédérer des publics, tout en mettant en avant la diversité et l’espace de création qu’ils représentent. De plus, la société organise des espaces digitaux, dans lesquels les communautés de fan peuvent échanger sur les contenus à partir de publication qui autoréfèrent les contenus, notamment *queer*, du catalogue de la plateforme.

¹⁹⁴ Mareike Jenner, « *The Netflix audience* », *op. cit.*, pp. 254. Ma traduction : “ the fan subject is predominantly constructed through the fan object and seeks out those interested in the same fan object ”

À travers cette dernière partie, nous avons mis à l'épreuve notre troisième hypothèse selon laquelle Netflix met en scène des sexualités et des pratiques sexuelles *queer* à travers sa communication, pour faire valoir le caractère inclusif de son contenu original, *Sex Education*, et se démarquer de ses concurrents du marché de la SVOD.

Nous avons montré dans un premier temps que les concurrents principaux de Netflix au niveau du marché *transnational* étaient Amazon Prime, Apple TV+ et Disney+, mais que seuls les deux premiers proposaient des représentations *queer*. Cela étant dit, nous avons vu que pour faire face à cette concurrence, Netflix avait renforcé la mise en scène de ce type de représentations dans ses contenus afin d'accroître son expansion dans le monde.

Puis, nous avons exposé dans un deuxième temps que la société valorisait son image de marque en mettant en avant la diversité de ses contenus originaux, à travers ses différents canaux de communication. Toutefois, nous avons compris que cette valorisation était le produit d'une stratégie financière, dans la mesure où les contenus qui dépeignent une diversité de personnage sont avant tout destinés à des publics de niches, comme ceux *queer* et allié.

Enfin, nous avons vu que Netflix mettait en place des campagnes de communication qui attirent l'intérêt des publics et qui exposent la diversité représentée dans les contenus du catalogue Netflix, dans le but de fédérer des publics sensibles à cet axe. De plus, la société crée des espaces d'échange digitaux dans lesquels Netflix s'autoréférence, dans l'objectif de fidéliser des publics de niches.

En somme, nous pouvons dire que Netflix met bien en scène des sexualités et des pratiques sexuelles *queer* par le biais de sa communication afin de faire valoir le caractère inclusif de ses contenus, dont *Sex Education*, et se démarquer de ses concurrents du marché de la SVOD. En effet, grâce à cette partie nous avons vu que la société valorisait la diversité dépeinte dans ses contenus, avant tout dans un but de croissance transnational et ainsi financier. Cela étant dit, même si cet enjeu semble primer sur ceux que nous avons mis à l'épreuve dans la partie un et deux de ce mémoire, ces dernières n'en sont pas pour autant invalides. En effet, à travers la mise en scène des sexualités et des pratiques sexuelles *queer* dans un but d'expansion transnationale, Netflix met aussi en avant des contenus qui répondent aux attentes d'un public *queer* et qui peuvent être dotés d'une forte dimension pédagogique.

Conclusion

Pour mener à bien ce travail de recherche, nous sommes partie du constat selon lequel Netflix dépeint de plus en plus des représentations qui mettent en scène des personnages, personnalités et thématiques *queer* à travers ses contenus originaux. De plus, nous notons une évolution importante au niveau de ces représentations à partir des années 2017, d'un point de vue quantitatif et thématique. En effet, depuis cette année, nous recensons 65 séries originales Netflix, dont 15 *teen séries*, qui mettaient en scène ce type de représentation *queer*, dont la série principale de notre corpus, *Sex Education*.

D'autre part, nous soulignons la double identité de Netflix, d'une part en tant qu'entreprise ancrée dans le contexte néolibéral des États-Unis d'Amérique, et d'autre part comme média *transnational* qui domine le secteur des plateformes de vidéo en ligne (SVOD).

De ce fait, la mise en scène d'une diversité *queer* encore en marge aujourd'hui dans les médias dominants, nous poussait à questionner les intérêts qu'avait de Netflix proposer ce type de représentation au sein de son catalogue de contenus originaux. Plus précisément, notre interrogation portait sur celles dépeintes au sein des *teen series*, en particulier *Sex Education*, puisque ces dernières ont fait irruption dans le catalogue Netflix il y a trois ans.

À partir de ce constat et des interrogations qui en découlent, nous avons voulu chercher à comprendre : quel est le traitement et quels sont les procédés de mise en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* dans la *teen serie* Netflix *Sex Education* ?

Cette problématique nous offrait la possibilité de questionner les représentations dépeintes dans leur ensemble, à savoir la façon et les raisons pour lesquelles ces sexualités et pratiques sexuelles *queer* étaient mises en scène pour un jeune public à travers des programmes de plus en plus inclusifs. Dans le prolongement, cette problématique nous autorisait à nous intéresser aux enjeux de ces contenus par rapport à la construction identitaire, le bien-être psychique, l'insertion sociale ou encore d'éducation. En somme, elle nous permettait d'avoir une idée de la manière dont, et le degré auquel, ces mises en scène rendent visibles ou invisibilisent les identités *queer* qu'elles dépeignent. Par extension, savoir si et comment Netflix se démarquait de ses concurrents mais aussi des représentations *queer* de l'histoire des médias audiovisuels américains, ayant précédées celles de ses contenus.

Afin de répondre à cette problématique et aux questionnements qui l'entourent, nous avons dirigé notre recherche à partir de trois hypothèses que nous avons cherché à confirmer ou infirmer.

La première d'entre elles affirmait que dans sa série *Sex Education*, Netflix propose une mise en scène de sexualités et pratiques sexuelles *queer* complexes et diverses, dans le but de répondre aux attentes de représentations de son public *queer*.

La seconde soutenait qu'à partir des contenus de l'univers de *Sex Education*, les créateur•ice•s qui mettent en scène ces contenus offrent une réflexion sur les identités de sexes, de genres et de sexualités par le biais de Netflix, afin d'éduquer les publics *queer* et allié de la communauté *queer* sur ces sujets.

La troisième spéculait qu'en mettant en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* à travers sa communication, la société Netflix fait valoir le caractère inclusif de son contenu original, *Sex Education*, pour se démarquer de ses concurrents du marché de la SVOD.

Pour mettre à l'épreuve ces hypothèses, nous nous sommes concentrés sur un corpus essentiellement composé de contenus associés à la série Netflix *Sex Education*, à commencer par celle-ci. Parmi ces derniers, nous avons analysé les contenus additionnels de la série, ou encore appelés contenus transmédias, ainsi que campagnes de communication visant à promouvoir la série lors de sa sortie. Dans le prolongement, nous avons examiné d'autres contenus produits par Netflix et de ses canaux de communications digitaux tels que les réseaux sociaux mettant en avant la politique de diversité de la société. Enfin, nous avons étudié la réception des contenus issus de la série *Sex Education*, grâce à l'étude d'un questionnaire que nous avons diffusé auprès d'une audience française qui regroupait des publics *queer*, allié de communauté *queer* et pédagogue.

Dans le but d'analyser ce corpus, nous avons opté pour différents outils méthodologiques qui comportaient en premier lieu une analyse sémiologique de la série ainsi que de ses contenus additionnels et promotionnels. De plus, nous avons abordé le positionnement de la société par rapport aux représentations *queer* qu'elle propose à travers une analyse de discours communicationnel. Outre ces outils, nous avons guidé notre pensée à partir de l'approche des études culturelles qui nous a permis d'analyser la construction, la réception et les enjeux de ces représentations *queer* dépeintes à travers les contenus Netflix et sa communication.

Ainsi, à partir de ces éléments nous avons pu conduire notre recherche à travers différentes étapes qui nous ont permis de confirmer deux de nos trois hypothèses, et partiellement une d'entre elles.

En abordant la première de ces hypothèses nous avons pu dessiner sommairement une histoire des représentations des sexualités et pratiques sexuelles *queer* à travers les médias audiovisuels américains. Cela nous a permis de comprendre que celles-ci avaient en majorité été placées en marge, essentialisées ou normalisées, particulièrement dans le cas des *temps series*, avant d'être multipliées et complexifiées dans les années 2010. Nous avons aussi pu voir que les publics sensibles à ces types de représentations, notamment *queer* avaient depuis les années 2016 exprimé ses attentes pour de meilleures représentations *queer* à travers le mouvement « *bury tropes, not us* ». À partir de ce constat, nous avons cherché à savoir de quels ordres étaient les représentations de ce type dépeintes dans la série *Sex Education*, pour voir que les personnages représentés défiaient en majorité la norme binaire de sexualité et de genre. Nous avons aussi pu comprendre que certaines de ces représentations restaient en marge ou se fondaient dans une masse de diversité. De plus, nous avons pu souligner qu'elles s'éloignaient fortement des représentations de sexualités et de pratiques sexuelles *queer* proposées dans les *teens series* les ayant précédés. Au-delà de notre analyse, nous avons voulu savoir si ces représentations permettaient au public *queer* représenté de s'identifier aux personnages, pour comprendre que celui-ci était partagé. En effet, une partie d'entre-deux éprouvait un sentiment d'identification ou d'affection pour certains des personnages, alors que d'autres soulignaient leur caractère cliché ou le manque de représentation de certaines identités telles que celles trans ou intersexe.

D'autre part, en explorant la seconde hypothèse nous avons pu discuter de l'aspect éducatif à travers la mise en avant de son cadre mis en place au sein de la série *Sex Education* et de ses contenus additionnels, tels que *Le Petit Manuel Sex Education*. Nous avons noté que ce cadre est principalement constitué à partir du titre de la série, mais aussi le décor du lycée dans lequel s'ancre la narration et des personnages qui se font le relai de l'éducation sexuelle. Cela nous a aussi permis de montrer que cet aspect éducatif trouvait ses limites, puisque certaines identités et pratiques sexuelles *queer* sont omises autant dans le récit que par sa mise en scène. Dans la continuité, nous nous sommes intéressés à la mise en place de l'aspect éducationnel à travers les contenus additionnels. Cela nous a permis de voir que le cadre éducatif et l'univers de la série étaient adaptés au sein de ces nouveaux médias, autant d'un point de vue formel par la retranscription de l'imaginaire du lycée que par le discours. Cela étant dit, nous avons voulu voir quelle valeur pouvait avoir cette éducation en

analysant sa réception auprès d'un public de personnes *queer*, alliées de la communauté *queer* et pédagogiques. De cette façon, nous avons interprété que cette dimension pédagogique avait plus d'impact sur un public de personnes alliées que pour un jeune public *queer*. Toutefois, cela nous a aussi permis de voir que le regard de public *queer* sur ces représentations pouvait avoir un apport important afin de les réajuster et ainsi accroître la dimension pédagogique de ces contenus.

Enfin, en étudiant la dernière hypothèse, nous avons pu mettre en perspective les concurrents transnationaux de Netflix, à savoir les plateformes de vidéo en ligne Amazon Prime, Apple TV+ et Disney+. Cela nous a permis de comprendre que Netflix se démarque fortement de ces derniers par la diversité que la société dépeint dans ses contenus dans le but d'accroître son expansion mondiale. Partant de ces données, nous avons voulu savoir comment Netflix appuyait son positionnement vis-à-vis de ses concurrents par la valorisation de sa politique de diversité à travers son image de marque. Ceci nous a permis de comprendre que cela se fait principalement par le biais de sa communication digitale et des prises de position à travers les contenus que la société publie. Néanmoins, en creusant au-delà de l'image de marque, nous avons compris que les contenus originaux Netflix qui dépeignent de la diversité sont avant tout destinés à des publics de niches, comme ceux *queer* et allié. De ce fait, nous avons compris que la valorisation de la diversité, et son intégration dans les contenus du catalogue de Netflix, étaient avant tout le fruit d'une stratégie commerciale visant à fédérer plus d'abonné•e•s dans le monde. Dans la continuité, nous avons scruté avec plus d'attention les campagnes de communication de Netflix et la communication de fond que la société met en place principalement sur les réseaux sociaux. Cela nous a permis de voir que les campagnes de promotion que met en place la société peuvent susciter la curiosité ou le débat, mais aussi des espaces d'échange pour un public de niches tels que celui *queer* au sein duquel Netflix s'auto-référence. Par conséquent, nous avons estimé que cela permettait à la société de fédérer des publics étant sensibles à cette diversité à travers les campagnes de communication et de fidéliser des publics de niches grâce à ces espaces dédiés aux contenus qu'ils consomment.

En conséquence, nous pouvons dire que les représentations dépeintes au sein du contenu original Netflix *Sex Education*, mettent en scène des sexualités et pratiques sexuelles *queer* et diverses à différents degrés. De plus, les représentations et récits dépeints au sein de la série et à travers ses contenus additionnels offrent bel et bien une réflexion sur les sexualités et pratiques sexuelles *queer*. Cela étant dit, l'intégration de ces contenus au sein du catalogue Netflix et la mise en valeur de leur diversité au sein de la communication de son média, s'inscrit davantage dans une démarche d'expansion mondiale, et ainsi financière. Pour autant, si cette société américaine issue d'une culture

néolibérale promeut la diversité à travers son média transnational à des fins commerciales, Netflix propose tout de même dans son catalogue des contenus qui répondent partiellement aux attentes d'un public *queer* et qui peuvent être dotés d'une forte dimension pédagogique.

Au-delà de ces aspects, il pourrait aussi être possible de s'attarder plus en détail aux aspects ainsi qu'aux enjeux esthétiques et créatifs que propose le contenu original *Sex Education*, notamment dans le prolongement des films issus du *New Queer Cinema*. En effet, celui-ci abordait ainsi une approche structuraliste, qui visait à défier le cinéma dominant par la transgression de ses codes esthétiques, narratifs, sériels et de représentation tout en mettant en avant des personnages et thématiques *queer*¹⁹⁵. Ce cinéma qui s'inscrivait lui-même dans le prolongement des films d'avant-garde américaine, comme ceux de Kenneth Anger, ont permis de dresser une liste de caractéristiques qui définissent un film *queer*¹⁹⁶. Parmi ces éléments, cinq sont à prendre en compte tels que : la mise en avant de la construction et de la performance de l'identité sociale liées au genre et au sexe, une déconstruction des oppositions binaires et ainsi des rapports hiérarchiques, un travail formel de type « homo pomo » (pastiche, mélange formel, etc.), un refus de catégorisation de ce type de cinéma, et la focalisation sur les représentations des difficultés des personnes *queer* face à une norme hétérosexuelle¹⁹⁷. La série *Sex Education* semble, de prime abord, rentrer dans le cadre de cette définition, ainsi il serait intéressant de chercher à comprendre si cette série peut être considéré comme un contenu *queer* en tant qu'objet discursif qui défierait l'aspect formel des autres contenus originaux Netflix et/ou du genre des *teen series*.

¹⁹⁵ Bob Nowlan, « Queer Theory, Queer Cinema », JoAnne C. Juett et David, M. Jones, *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2010, pp. 17-19

¹⁹⁶ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 387.

Bibliographie et corpus

1. En lien avec Sex Education

• Ouvrages et articles de recherche scientifique :

BISCARRAT Laetitia. « Montrez ce sexe que je ne saurais voir : genre et sexualité dans la série *Sex Education* (Netflix, 2019) », *Mouvements*, vol. 99, no. 3, 2019, pp. 104-110. https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MOUV_099_0104&contenu=resume

• Articles de presse en ligne :

DRY Jude, « ‘Sex Education’ Star Ncuti Gatwa on Why His Character Is So Important for Black Gay Visibility », *IndieWire*, 5 février, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/sex-education-ncuti-gatwa-interview-eric-gay-lgbt-1202208680/>

FAMUREWA Jimi, « Sex Education creator Laurie Nunn: It’s so important that teens see themselves reflected on screen », *EveningStandard*, Janvier, 2020. <https://www.standard.co.uk/stayingin/tvfilm/sex-education-creator-laurie-nunn-a4346886.html>

LOIRE Mathilde, « ‘Sex Education’, la série culottée qui explore (vraiment) les sexualités », *20 minutes*, 16 janvier, 2020. <https://www.20minutes.fr/arts-stars/serie/2696711-20200116-sex-education-serie-culotee-explore-vraiment-toutes-sexualites>

MACLEAN Craig, « Sexcess all areas: how Laurie Lunn creates Sex Education », *The Face*. <https://theface.com/culture/laurie-nunn-sex-education-netflix-asa-butterfield-gillian-anderson>.

NETFLIX, 01 février 2019, « Netflix’s critically acclaimed series *Sex Education* to return for a second season », *Netflix Media Center*. <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflixs-critically-acclaimed-series-sex-education-to-return-for-a-second-season>.

NETFLIX, 28 novembre, 2017, « New coming of awkward age dreamy *Sex Education*, coming to Netflix », *Netflix Media Center*. <https://media.netflix.com/en/press-releases/new-coming-of-awkward-age-dramedy-sex-education-coming-to-netflix>

PATRI Alexix, « Tuto fellation, ciseaux et bienfaits de la masturbation : toutes les bonnes raisons de voir 'Sex Education' », *Têtu*, 9 janvier, 2019. <https://tetu.com/2019/01/09/tuto-fellation-ciseaux-et-bienfaits-de-la-masturbation-toutes-les-bonnes-raisons-de-voir-sex-education/>

SHADIJANOVA Diyora, « Sex Education's Unapologetic Diversity Is What Makes It so Powerful. », *The Tab*, 18 janvier, 2019. <https://thetab.com/uk/2019/01/17/sex-education-netflix-diversity-89932>

QUES Florian, « Pour promouvoir la saison 2 de Sex Education, Netflix a sorti un manuel qui cartonne », *Konbini biiinge*, 24 janvier, 2020. <https://biiinge.konbini.com/popculture/sex-education-netflix-saison-2-manuel/>

• **Vidéos en ligne :**

BRUT, « Sex Education" par Charlotte Abramow », [Vidéo], *Brut média*, 18 janvier, 2020. <https://www.brut.media/fr/entertainment/-sex-education-par-charlotte-abramow-15ae3c93-3a79-4855-b77d-f287d32bc8e1>

NETFLIX, « Sex Education : Season 2, Announcement », [Vidéo], *Youtube*, 1 février, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=qZhb0V1_BaM

NETFLIX, « Sex Education Trailer (2019) Netflix Series », [Vidéo], *Youtube*, 3 janvier, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=EOMfs-OEwm8>

NETFLIX, « Sex education, Who's Who », [Vidéo], *Youtube*, 4 janvier, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=NacdU20UM1o&list=PLvahqWMqN4M3oaXu-_01y6DwJCdbToN9S&index=26&t=0s

NETFLIX, « Sex Terminology with Otis Milburn », [Vidéo], *Youtube*, 10 janvier, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=1ymyI2sDPWo&list=PLvahqWMqN4M3oaXu-_01y6DwJCdbToN9S&index=25&t=0s

THE MOST, « émoji kiss heart », [Vidéo], *Instagram*, 14 janvier, 2020. <https://www.instagram.com/p/B8jgVVkg6uq/> <https://www.instagram.com/p/BtEwT1yg8Ls/>.

THE MOST, « This asexual représentation just ruined me—emoji sad », [Vidéo], *Instagram*, 02 février, 2020. <https://www.instagram.com/p/B8EqVdBnu6V/>

THE MOST, « Speak on it! », *Instagram*, [Vidéo], 16 juin, 2020. <https://www.instagram.com/p/CBgjUweD4iQ/>

SEXEDUCATION, « How to put on a condom with Otis Milburn », [Vidéo], *Instagram*, 13 janvier, 2019. <https://www.instagram.com/p/Bsk2WmXAcOi/>

• **Autres contenus :**

ABARAMOW Charlotte, « Introduction », *Le Petit Manuel Sex Education*, Paris, 2020. p. 5.

ABARAMOW Charlotte, « Titre de la photo », Campagne de communication Netflix pour la sortie de Sex Education saison 2, [Affiches], janvier, 2020.

LITTLECORNER, Campagne de communication Netflix pour la sortie de Sex Education, [Vidéos], janvier, 2019.

NETFLIX, « In loving memory of the black trans women and femmes killed in the US since 2019. #NeverKnewLove #Pose », [Photographie], *Twitter*, 24 juin, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1275594910784081925>

NETFLIX, « In the real world, trans people are in real danger » [Lien], *Twitter*, 23 juillet, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1286391106070933510>.

NETFLIX, « The only thing I want is to be with you. #Omander », [Photographie], *Instagram*, 13 octobre, 2019. https://www.instagram.com/p/Bo4Wfz3jmFk/?utm_source=ig_embed&utm_medium=loading.

NETFLIX, « Sorry you have yet to realize that every gay person is very necessary », [Meme], *Twitter*, 07 mai, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1258156383792279552>.

NETFLIX QUEUE, « To be an actor standing on set and to be so unashamedly African, was a moment I will never forget », [Lien], *Twitter*, 11 juillet, 2020.
<https://twitter.com/netflixqueue/status/1281966210599403522>

SEXEDUCATION, « felt cute might delete later », [Photographie] *Instagram*, 25 janvier, 2019.
<https://www.instagram.com/p/BtEwT1yg8Ls/>.

2. À propos de Netflix et de ses contenus queer

• Ouvrages et articles de recherche scientifique :

BARTHES Séverine, « De quoi la série originale Netflix (Netflix Original) est-elle le nom ? Quelques jalons sur l’histoire de Netflix », colloque *La Numérisation généralisée de la société*, Montréal, mai 2018, 11 p.

BOISVERT Stéfany, « Les séries Netflix Originales : La diversité à l’heure de l’hyperchoix. », 24 images, mars 2019, no 190, pp. 16-21.

PARSEMAIN Ava Lauren, « Conclusion : Engaging with the Other », *The Pedagogy of Queer TV*, Palgrave Entertainment Industries, Macmillan, Cham, 2019, pp. 239–253.

ROY André, « Tout est normal, tout est assumé : les LGBTQ+ dans les séries », 24 images, mars 2019, no 190, pp. 52-57. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2019-n190-images04599/90770ac/>

• Articles de presse en ligne :

MARSHALL Alex, « Netflix expands into a world full of censors. », *The New York Times*, 31 octobre, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/television/netflix-censorship-turkey-india.html?searchResultPosition=2>

3. *Concernant l'histoire et l'actualité des représentations queer dans les médias audiovisuels américains*

• **Ouvrages et articles de recherche scientifique :**

BENSHOFF Harry M. et GRIFFIN Sean, « Introduction to the study of film form and representation », *America On Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality At The Movie*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 25–45.

BENSHOFF Harry M. et GRIFFIN Sean, « Heterosexuality, homosexuality and classical Hollywood film », *America On Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality At The Movie*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 366–455.

DEAN James Joseph, « Gays and Queers—From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films », *Sexualities*, Vol. 10, no 3, juillet 2017, pp. 363-386.

DHOEST Alexander et SIMONS Nele, « Questioning Queer Audiences: Exploring Diversity in Lesbian and Gay Men's Media Uses and Readings », dans ROSS Karen Joy, *The handbook of gender, sex, and media*, Madlen, Willey-Blackwell, 2012, pp. 260–276.

PARSEMAIN Ava Laure, « Introduction », *The Pedagogy of Queer TV*, New-York Palgrave Macmillan, 2019, pp. 01-22.

PARSEMAIN Ava Laure, « Looking Back: The Evolution of Queer TV », *The Pedagogy of Queer TV*, New York, Macmillan, Cham, 2019, pp. 25–35.

RICH Ruby B., « À Queer Sensation, » *Village Voice*, mars, 1992, p. 3.

ROBIN Patrick, « Images de genres et genres d'images : Les travestis et les transgenres à l'écran », *Séquence*, no. 303, août, 2016, pp. 50–53.

RUSSO Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (2nd edn), New York, Harper and Row, 385 p.

STUART Jamie, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, Jefferson, McFarland, 2008, 235 p.

• **Articles en ligne :**

SANS NOM, « La série Disney « Andi Mack » s’achève avec sa première relation gay », *Têtu*, 29 juillet, 2020. <https://tetu.com/2019/07/29/la-serie-disney-andi-mack-sacheve-avec-sa-premiere-relation-gay/>

SANS NOM « La série ‘Love, Simon’ dégagée de Disney + car trop queer ? », *Têtu*, 24 février, 2020. <https://tetu.com/2020/02/25/la-serie-love-simon-degagee-de-disney-trop-queer/>

• **Rapports en ligne :**

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2010–2011*, New York, GLAAD, 2011, p. 17.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2013*, New York, GLAAD, 2013, p. 28.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2015–2016*, New York, GLAAD, 2016, p. 32.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2016–2017*, New York, GLAAD, 2016, p. 32.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2017–2018*, New York, GLAAD, 2018, p. 32.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION, *Where are we on TV: 2018–2019*, New York, GLAAD, 2019, p. 36.

STATISTA, « Video Streaming (SVoD) », *Statista*.
<https://www.statista.com/outlook/206/100/video-streaming--svod-/worldwide>

4. *Sur l'histoire et l'actualité des teen series*

• **Ouvrages et articles de recherche scientifique :**

CORROY Laurence, « Représentations du ‘moment adolescent’ dans les séries télévisuelles », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 17-18.

JULES-COSTES MARTIN, JEFFREY DENIS et LACHANCE JOCELYN, « Introduction », *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 1-7.

LEMOINE Emilie, « Conclusion miroirs miroirs », *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, pp. 164-173.

LEMOINE Emilie, « Des belles et des bêtes », *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, pp. 147-148.

LEMOINE Emilie, « Gay mais pas trop ? », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 107-121.

LEMOINE Emilie, « La virginité dans les séries télévisées pour ados (*teen series*) : la ‘perdre’ ou la ‘garder’ », dans Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*, Paris, Herman, 2014, pp. 89-106.

LEMOINE Emilie, « Troubles dans le genre... et dans les teen séries ? », *L'adolescence made in USA: Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*, Paris, Herman, 2016, pp. 57 — 69.

5. À propos de l'histoire et l'actualité des médias télévisuels américains

• Ouvrages et articles de recherche scientifique :

BARRETTE Pierre, « La sériephilie : au cœur des nouvelles pratiques culturelles », *24 images*, mars 2019, no 190, pp. 10-15.

BURLING Alexis, « Netflix's Deep Pockets », *Netflix*, Minneapolis : ABDO, 2018, p. 112.

DE WASSEIGNE Mathieu, « Les séries télé des networks américains », *Communication*, vol. 32, no 1, 2013, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 23 mai 2020. <http://journals.openedition.org/communication/4871>

SEPULCHRE Sarah, « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 49-77.

SEPULCHRE Sarah, « Glossaire », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 229-237.

SEPULCHRE Sarah, « Introduction », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 7-9.

• Articles de presse en ligne :

GAUDIAUT Tristan, « Netflix fait le plein d'abonnées à l'international », *Statista*, [en ligne], publié le 22 janvier 2020, consulté le 5 juin 2020. <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombre-abonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>

NETFLIX, « Seulement sur Netflix », *Site Presse*. <https://media.netflix.com/fr/only-on-netflix#/all?page=1>

NETFLIX, « Where is Netflix available? », *Help Center*. <https://help.netflix.com/fr/node/14164>

SANS NOM, « Apple TV+, dernière née dans l'univers de la marque à la pomme », 20 minutes, 01 novembre, 2019.

6. *En lien avec le marketing des médias*

• **Ouvrages et articles de recherche scientifique :**

JENNER Mareike, « Introduction : Netflix and the Re-invention of Television », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 1–34.

JENNER Mareike, « Netflix Marketing: The Binge and Diversity », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 161–182.

JENNER Mareike, « Introduction: Netflix as Transnational Broadcaster », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 185–197.

JENNER Mareike, « The Transnational, the National and Television », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 199–218.

JENNER Mareike, « The Netflix audience », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 241–259.

JENNER Mareike, « Conclusion », *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 264–270

TWENGE Jean M., « Chapitre 9, Inclusifs : une plus grande ouverture d'esprit », *Generation Internet*, Wavre, Belgique : Mardag, 2018, pp. 295-334.

WUEST Bryan, « A Shelf of One's Own: A Queer Production Studies Approach to LGBT Film Distribution and Categorization », *Journal of Film and Video*, vol. 70, no. 3–4, 2018, pp. 24–43.
<https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.70.3-4.0024?seq=1>

7. *Concernant les études culturelles*

• **Ouvrages et articles de recherche scientifique :**

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivage poche, 2014, 49 p.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 1997, 122 p.

BUTLER Judith, "Critically Queer" dans PHELEAS SHANE (ed.), *Playing with Fire. Queer Politics, QueerTheories*, Londres/New York, Routledge, 1997, pp. 11-29.

BREDA Hélène, «Édito. Croiser fan et gender studies : entre expressions identitaires et identifications communautaires», dans BOURDAA Mélanie et ALESSANDRIN Arnaud, *Fan studies et gender studies : le retour*, 2019, pp. 1-6.

CERVULLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies, Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, 128 p.

CERVULLE Maxime, « La sexualisation normative de l'espace public », *Hermès*, no. 69, 2013, pp. 146–151.

DALIBERT Marion et QUEMENER Nelly, « Introduction », *Études de communication*, no. 48, 2017, pp. 8-19.

DYER Richard, *The Matter of Images : Essays On Representation*, Psychology Press, 2002, 183 p.

DYER Richard, « Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *Studies in Visual Communication*, vol. 9, no 2, printemps 1983, pp. 2–19.

HALL Stuart, *Identité et Culture : Politiques des Cultural Studies*, Paris, Edition Amsterdam, 2008, 411 p.

KLEIN Annabelle et MARION Philippe, « Reconnaissance médiatique et identité face à l'espace public », *Recherches en communication*, no. 6, Université Catholique de Louvain, Département Communication, 1996, pp. 39-64.

MAIGRET Eric et BOURDAA Mélanie, Arnaud Alessandrin. « Conclusion : Fan et Gender studies », *Fan studies & Gender studies : ala rencontre*, Paris, Téraèdre, 2017, pp. 169-180.

MENDÈS-LEITE Rommel, « Une brève histoire de la pensée scientifique sur les homosexualités (XIX-XXème) », *Le sens de l'altérité, Penser les (homo)sexualités*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 31-48.

NOWLAN Bob, « Queer Theory, Queer Cinema », dans JUETT, JoAnne C., and JONES, David, M., *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21 st Century*, Cambridge : Cambridge Scholars, 2010, pp. 2–19.

• **Articles en ligne :**

SOS Homophobie, « LGBTquoi ? Définitions », *C'est comme ça*, <https://cestcommeca.net/lgbt-def/>

8. *En lien avec la méthodologie*

• **Ouvrages et articles de recherche scientifique :**

GROUPIERRE Karleen, « Le transmédia : un dépassement du médium ? », *Appareil*, no. 18, septembre, 2017, p. 6. <http://journals.openedition.org/appareil/2403>

SEPULCHRE Sarah, « Chapitre 4. Le personnage en série », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 114-162.

SEPULCHRE Sarah, « Chapitre 7. Séries télévisées et “réalités” : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 209-228.

SEPULCHRE Sarah, « Glossaire », *Décoder les séries télévisées*, De Boeck Supérieur, 2017, p. 229-238.

1. Figures

Figure 1 : Circuit de la culture qui fait participer à l'hégémonie des études culturelles : Paul Du Gay, *Production of Culture/Cultures of Production*, London, The Open University, 1997.

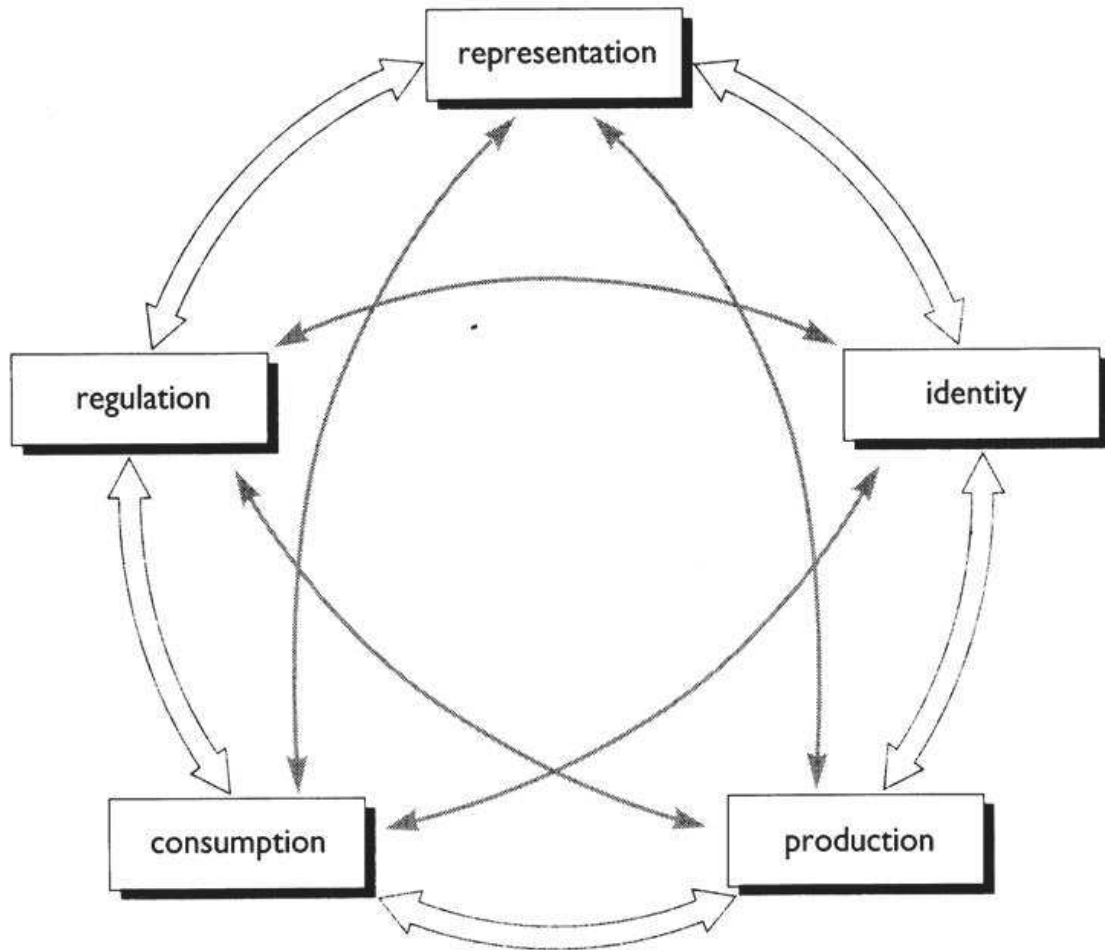


Figure 2 : Commentaire d'identification à la représentation de l'asexualité : The Most, « This asexual representation just ruined me—emoji sad », [Vidéo], *Instagram*, publiée le 02 février 2020. <https://www.instagram.com/p/B8EqVdBnu6V/>. 208 615 visionnages.

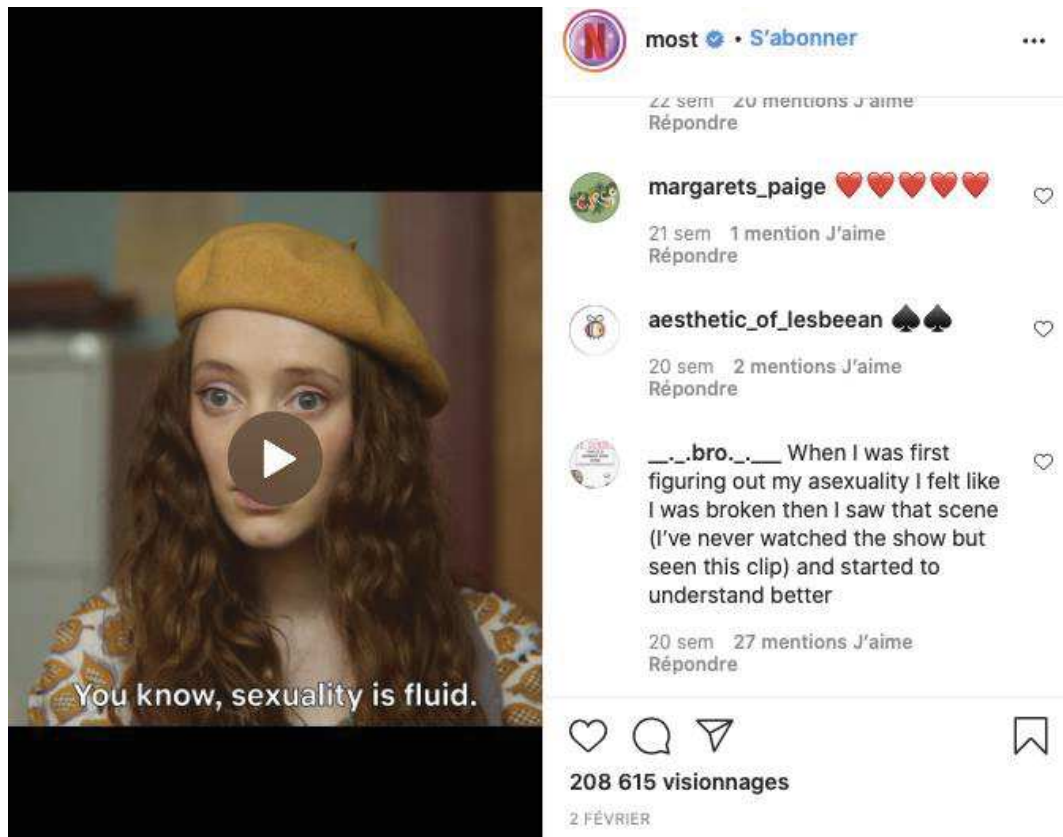


Figure 3 : Typographie du titre du contenu original Sex Education : *Netflix*

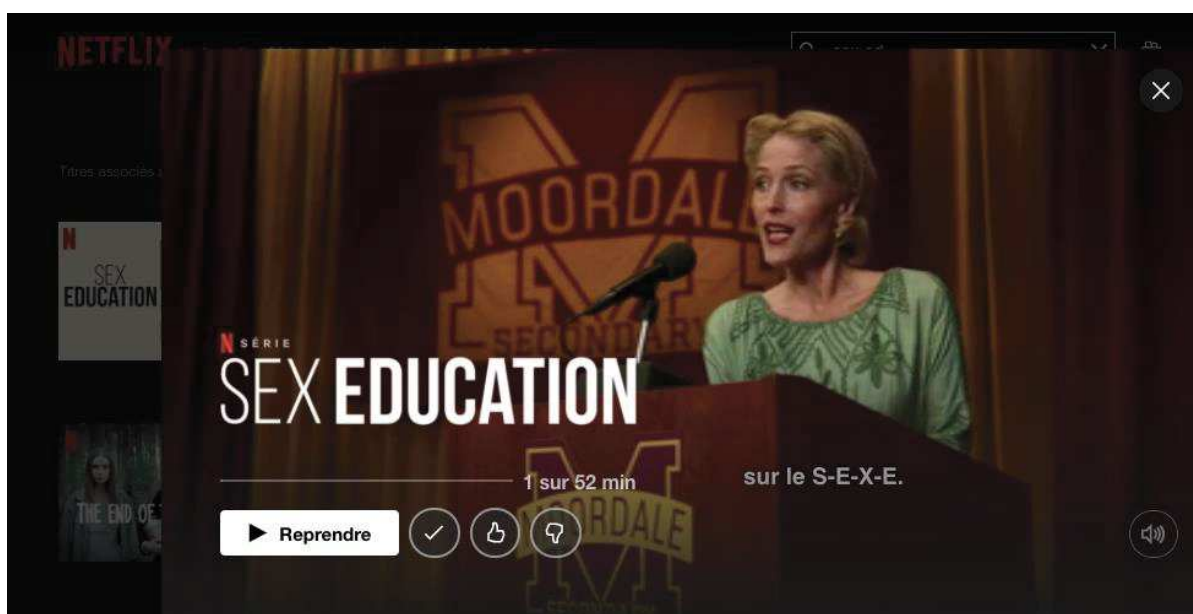


Figure 4 : Vidéo de terminologie sexuelle avec Otis Milburn : Netflix, « Sex Terminology with Otis Milburn » [Vidéo], *Youtube*, 10 janvier, 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=1ymyI2sDPWo&list=PLvahqwMqN4M3oaXu-_01y6DwJCdbToN9S&index=25&t=0s



Figure 5 : Cours sur le consentement avec Emma Mackey (Maeve Wiley dans *Sex Education*) : Charlotte Abaramow, « Épisode 1 : Le consentement », *Le Petit Manuel Sex Education*, Paris, 2020. pp. 8-90.

ÉPISODE 1 - LE CONSENTEMENT

Qu'il s'agisse d'embrasser, de caresser, de pénétrer : **sans consentement, pas de sexe.**
 Pour du bon sexe et du plaisir, il faut se parler.
 Et le consentement passe avant tout par la communication.

On ne saute pas sur quelqu'un pour l'embrasser par surprise, comme on peut le voir dans certains films. Tu sais, quand le héros insiste et fait céder sa son partenaire qui disait pourtant « non » au début... Dans ces scènes, on nous fait croire que le « non » n'est jamais sûr et qu'il peut, sous la pression, se transformer en « oui »... C'est faux, et dangereux ! Même quand on pense plaire à la personne. On s'approche d'elle calmement, on lui parle, on peut lui demander : « Je te plais ? », « Tu as envie que je t'embrasse ? ». Le respect, ça, c'est sexy !

NON, C'EST NON.

Les stéréotypes de genre nous polluent la vie. On éduque les garçons dans une virilité abusive, et les filles dans l'obligation de séduire et de se faire désirer. On nous apprend que les garçons doivent mener la danse, et que les filles doivent se laisser faire... Quel dommage ! Apprenons tou-te-s à dire et à écouter nos envies, dans n'importe quel sens. Ça, c'est être un bon coup.

Quand on est déjà en couple, n'oublions pas que ça ne donne pas le full access au sexe. Ce n'est pas automatique, ni obligatoire pour montrer qu'on est (encore) amoureux. Alors, surtout, pas de chantage en mode « si on le fait pas, c'est que tu n'aimes pas ». Toujours se parler, c'est la clé. Par exemple, ton-la partenaire peut tout à fait avoir envie d'être réveillée par un câlin sexy... mais il y a des étapes à respecter pour s'assurer de son consentement, même si la chaleur des corps donne envie. On s'en parle !

Et, très important : on a le droit de changer d'avis à n'importe quel moment, et de stopper n'importe quel acte sexuel dans qu'on nous le reproche ! Le sexe, c'est tout simplement quand tou-te-s les participant-e-s en ont envie. VRAIMENT envie. Pas « OK pour te faire plaisir », pas « OK parce que tu insistes ». Le désir ne se force pas et ne se commande pas. Le désir n'est pas une preuve d'amour. Et cela vaut dans les deux sens !

Quand on vous dit « non », ça ne veut pas dire qu'il faut insister. Ça ne veut pas dire qu'on se transformera en « oui ». Ou que c'est pour se faire désirer. Non, c'est non. Arrête aux forçeurs et aux forçueuses ! N'oublie pas qu'un respect non consenti est un viol. C'est un crime grave puni par la loi. Même en couple.

CECI N'EST PAS LE CONSENTEMENT

Quand la personne...

- dit non
- hésite
- ne veut plus
- est forcée, manipulée
- dort
- est dans un état second, ou inconsciente
- est habillée sexy
- a poste ou envoyé des nues

Figure 6 : Valorisation de la clinique sexuelle d’Otis : Netflix, « Sex Education : Season 2, Announcement », [Vidéo], Youtube, 1 février, 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=qZhb0V1_BaM

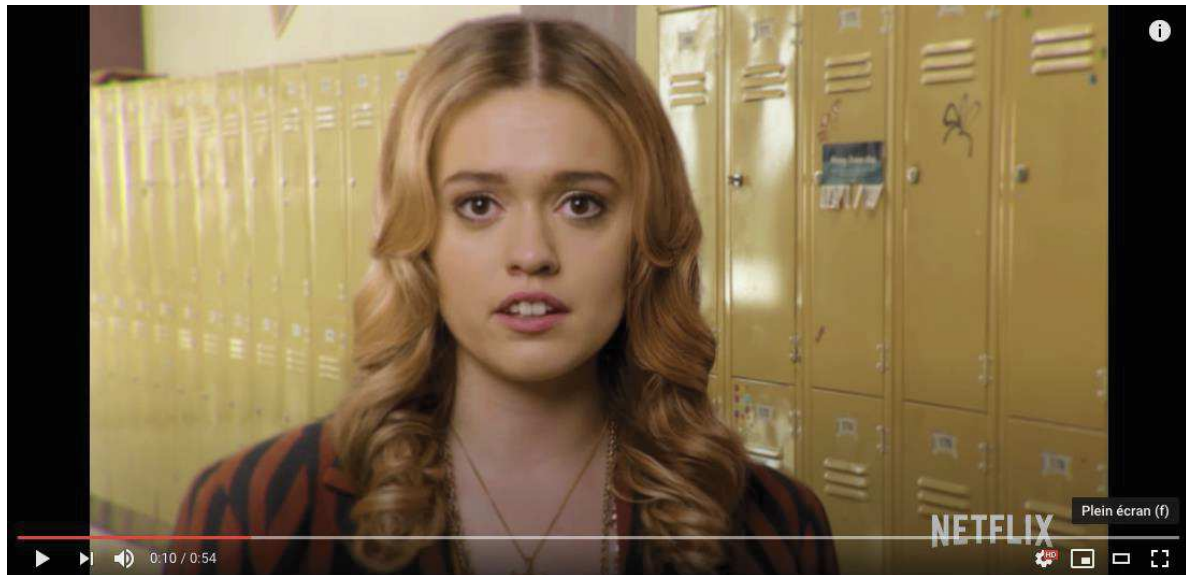


Figure 7 : Mention de l’intersexualité : Charlotte Abaramow, « Épisode 4 : anatomie », *Le Petit Manuel Sex Education*, Paris, 2020. pp. 16-17.

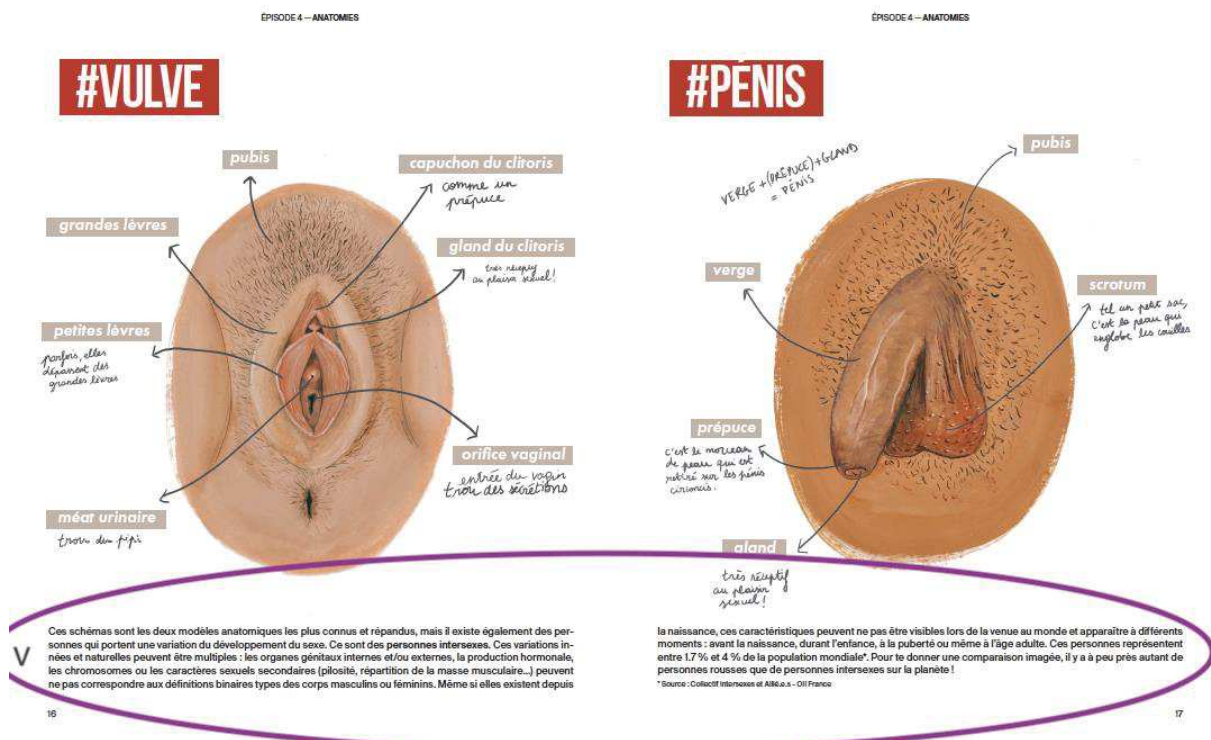


Figure 8 : Baiser vidéo de Saint-Valentin : The Most, « emoji kiss heart » [Vidéo], *Instagram*, publié le 14 janvier 2020. <https://www.instagram.com/p/B8jgVVkg6uq/>

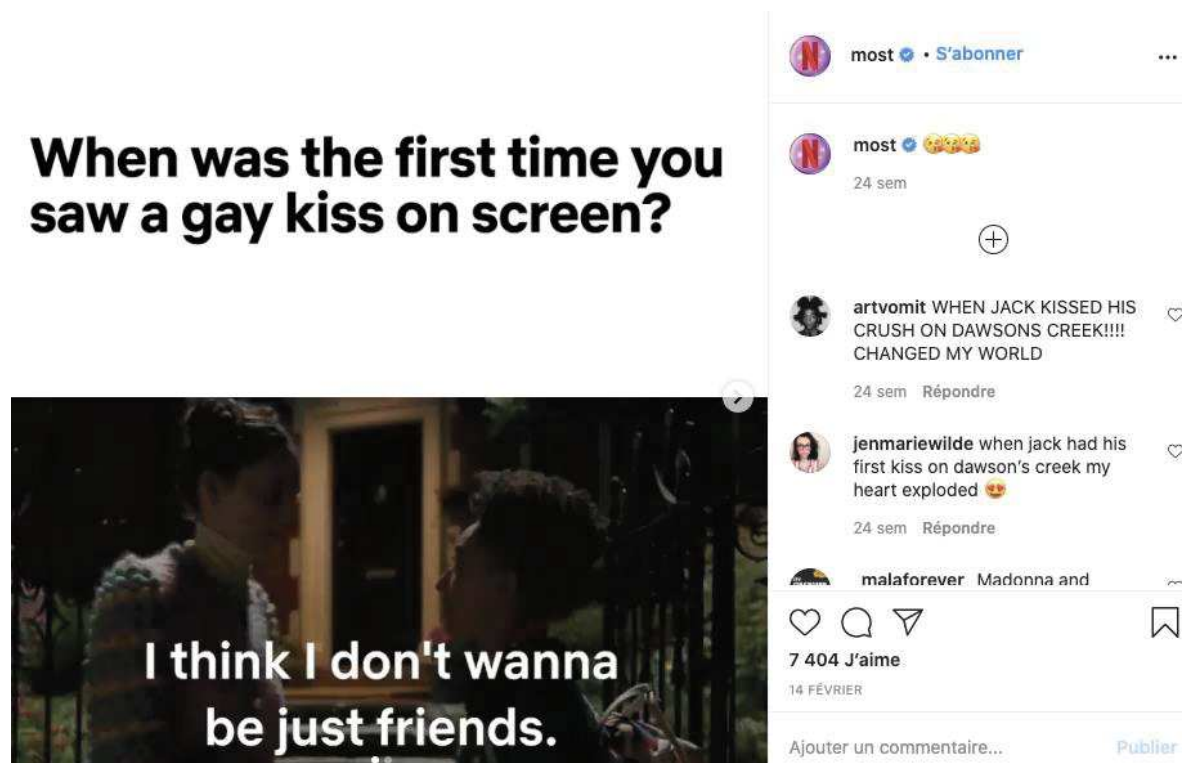


Figure 9 : Texte de fin vidéo de Saint-Valentin : The Most, « emoji kiss heart » [Vidéo], *Instagram*, publié le 14 janvier 2020. <https://www.instagram.com/p/B8jgVVkg6uq/>

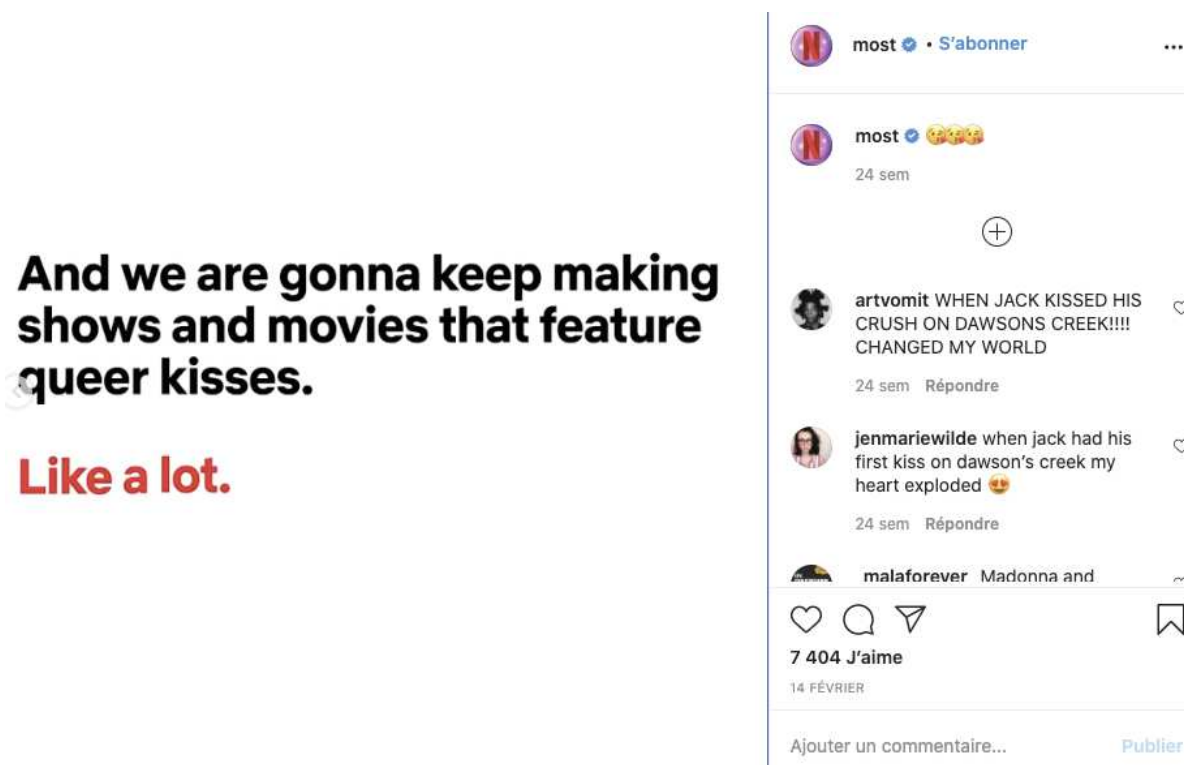


Figure 10 : retweet d'un commentaire négatif sur les représentations *queer* : Netflix, « sorry you have yet to realize that every gay person is very necessary » [meme], Twitter, 07 mai, 2020. <https://twitter.com/netflix/status/1258156383792279552>.



2. Tableau comparatif des offres de SVOD et des contenus originaux Netflix « LGBTQ+ »

- Tableau comparatif des plateformes de vidéo par abonnement¹⁹⁸ :

Plateforme	Contenus originaux	Pays d'accessibilités	Abonné•e•s	Prix par mois
Amazon Prime	371	200	150 M (en 2019)	4.00€
Apple TV+	Non connu	100	Non communiqué	4.99€
Disney+	623	16	54M (en mai 2020)	6.99€
Netflix	371	190	167M (en 2019)	7.99€

- Série originale Netflix contenant des personnages queer principaux et récurrents¹⁹⁹ :

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>13 reason why</i> (US, 3 saisons, 2017—)	X	5	6	2 hommes et 1 femme racisé•e•s
<i>AJ and the Queen</i> (US, 1 saison, 2020-2020)		2	1	1 homme racisé
<i>One Day at a Time</i> (US, 4 saisons, 2017 —)		1	1	1 personnage non-binaire
<i>Atypical</i> (US, 3 saison, 2017 —)	X	3		
<i>Big Mouth</i> (US, 3 saisons, 2017—)		2	2	1 garçon racisé

¹⁹⁸ Statista, « Video Streaming (SVoD) », *Statista*. <https://www.statista.com/outlook/206/100/video-streaming--svod-/worldwide>

¹⁹⁹ Netflix, « Seulement sur Netflix », *Site Presse*. <https://media.netflix.com/fr/only-on-netflix#/all?page=1>

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurents	intersectionnels
<i>Black Liighting</i> (US, 3 saisons, 2018 —)		3		
<i>Boca a Boca</i> (BR, 1 saison, 2020)	X	2		
<i>Bonding</i> (US, 1 saison, 2019—)		1		
<i>Champions</i> (US, 1 saison, 2018-2018)		2		
Chilling Adventures of Sabrina (US, 3 saisons, 2018 —)	X	5	1	1 garçon transgenre 1 homme racisé
<i>Coisa mais linda</i> (BR, 2 saisons, 2019—)		1	1	
<i>Control Z</i> (MX, 2 saisons, 2019 —)		1		1 femme transgenre
<i>Dark</i> (DE, 3 saisons, 2017 —)		2		
<i>Daybreak</i> (US, 1 saison, 2019-2019)	X	1	1	1 homme racisé
<i>Dear white people</i> (US, 3 saisons, 2017—)		2	3	2 femmes et 2 hommes
<i>Dogs of Berlin</i> (DE, 1 saison, 2018 —)		1		
<i>Easy</i> (US, 3 saisons, 2016-2019)		3		

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>Elite</i> (ES, 3 saisons, 2018—)	X	5	3	
<i>Everythings Sucks!</i> (US, 1 saison, 2018-2018)	X	2		
<i>Family Business</i> (FR, 1 saison, 2019—)		1	2	
<i>Feel Good</i> (UK, 1 saison, 2020)		2		
<i>Friends from college</i> (US, 2 saisons, 2017–2019)		1	1	
<i>Grace and Frankie</i> (US, 6 saisons, 2015—)		2	1	
<i>Girl Boss</i> (US, 1 saison, 2017-2017)			2	1 homme racisé
<i>Glow</i> (US, 3 saisons, 2017—)			2	2 femmes racisées
<i>Godless</i> (US, 1 saison, 2017-2017)		1	1	
<i>Girl Boss</i> (US, 1 saison, 2017-2017)			2	1 homme racisé

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>Glow</i> (US, 3 saisons, 2017 —)			2	2 femmes racisées
<i>Godless</i> (US, 1 saison, 2017-2017)		1	1	
<i>Gypsy</i> (US, 1 saison, 2017-2017)		3		1 fille transgenre
<i>Hemlock Grove</i> (US, 3 saisons, 2013–2015)		1		1 homme racisé
<i>Hollywood</i> (US, 1 saison, 2020—)		3		1 homme racisé
<i>House of Cards</i> (US, 6 saisons, 2013–2018)		4	1	
I am not okay with this (US, 1 saison, 2020—)	X	1		
Innocence, Bangkok love stories (THA, 1 saison, 2018 —)		2		
Insatiable (US, 2 saisons, 2018–2019)	X	3		
<i>Jessica Jones</i> (US, 3 saisons, 2015–2019)		1	2	
<i>Las chicas del Cable</i> (ES, 5 saisons, 2017 —)		2		1 homme transgenre
<i>La Casa de las Flores</i> (MX, 3 saisons, 2018-2020)		3		1 femme transgenre

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>Master of none</i> (US, 2 saisons, 2015–2017)		1		1 femme racisée
<i>Never Have I Ever</i> (US, 1 saison, 2020—)	X	1	2	1 fille racisée
<i>Mindhunter</i> (US, 2 saisons, 2017—)		1	1	
<i>Narcos</i> (US, 3 saisons, 2015–2017)			1	
<i>No Good Nick</i> (US, 1 saison, 2019-2019)	X	1	1	
<i>Orange is the New Black</i> (US, 7 saisons, 2013–2019)		16		1 femme transgenre et racisme 4 femmes racisées
<i>Osmosis</i> (FR, 1 saison, 2019-2019)		4		1 personnage non-binaire
<i>Paquita Salsa</i> (ES, 3 saisons, 2016—)		1		
<i>Ragnarök</i> (NO, 1 saison, 2020—)			1	1 femme transgenre
<i>Rocko's Modern Life</i> (US, Épisode spécial, 2019)		1		1 personnage transgenre
<i>Sense 8</i> (US, 2 saisons, 2015-2018)		4		1 femme transgenre 2 hommes et 1 femme racisé•e•s

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>Seven Seconds</i> (US, 1 saison, 2018—2018)		1	1	2 hommes racisés
<i>She's Gotta Have It</i> (US, 2 saisons, 2017–2019)		1	1	2 femmes racisées
<i>Sex Education</i> (UK, 2 saisons, 2018 —)	X	9	3	3 garçons, 2 femmes et 1 fille racisé•e•s
Suburra, la série (US, 2017 —)		1		
<i>Stranger Things</i> (US, 3 saisons, 2016 —)	X	1		
<i>Special</i> (US, 1 saison, 2019—)		1	1	1 personnage handicapé
<i>Super Drags</i> (BR, 1 saison, 2018 —)		6		
<i>Tales of the City</i> (US, 1 saison, 2019-2019)		7	10	1 homme et 2 femmes transgenres 2 femmes, 3 hommes et 1 homme transgenre racisé•e•s 1 homme racisé sourd
The Hanting of Hiill House (US, 1 saison, 2018-2018)		1	1	1 femme racisée
<i>The Judgment</i> (THA, 1 saison, 2018-2018)		1	1	

Série	Teen serie	Personnages <i>queer</i>		
		principaux	récurrents	intersectionnels
<i>The politician</i> (US, 2 saisons, 2019 —)	X	5		1 homme transgenre
<i>The society</i> (US, 1 saison, 2019—)	X	2		
<i>Trinkets</i> (US, 1 saison, 2019—)	X	1		
<i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i> (US, 4 saisons, 2015–2020)		1	1	1 homme racisé
<i>Umbrella Academy</i> (US, 2 saisons, 2019—)		4		
<i>Valhalla Murders</i> (IS, 1 saison, 2020—)		1		
<i>Vivir sin permiso</i> (ES, 2 saisons, 2018-2020)		1		
<i>You, me and her</i> (US, CA, 5 saisons, 2016–2020)		2		
Total personnages	no/	38	24	59
		61		
Total séries	15	65		30

• **Autres contenus originaux Netflix *queer*²⁰⁰ :**

Contenus	Thématique	Contenus teen
Films originaux Netflix		
<i>Elisa et Marcela</i> (ES, Isabel Coixet, 2019)	Biopic du premier mariage homosexuel en Espagne	
<i>Alex Stangelove</i> (US, Craig Johson, 2018)	Coming out	X
<i>Dear ex</i> (TWN, Mag Hsu et Hsu Chih-yen, 2018)	Histoire d'amour	
<i>El árbol de la sangre</i> (ES, Julio Medem, 2018)	Histoire d'amour	
<i>Let it snow</i> (US, Luke Snellin, 2019)	Histoire d'amour	X
<i>Les goûts et les couleurs</i> (FR, Myriam Aziza, 2018)	Coming out	
<i>The perfection</i> (US, Richard Shepard, 2019)	Carrière	
<i>Tootsies & the fake</i> (THA, Kittiphak Rhongauaum, 2019)	Adolescence	X
Sous-total	8	3
Documentaire Originaux Netflix		
<i>All in My Family</i> (US, 2019)	Documentaire sur un homme gay et chinois qui décide d'avoir un enfant par mère porteuse.	

²⁰⁰ Statista, « Video Streaming (SVoD) », Statista. <https://www.statista.com/outlook/206/100/video-streaming--svod-/worldwide>

Contenus	Thématique	Contenus teen
Documentaire Originaux Netflix		
A Secret Love (US, 2020)	Documentaire sur deux femmes lesbiennes s'étant aimées secrètement pendant 60 ans.	
Circus of Books (US, 2019)	Documentaire sur une librairie pornographique homosexuelle à Hollywood ouest.	
Disclosure (US, 2020)	Documentaire sur la représentation des personnes trans dans les médias audiovisuelles depuis les débuts du cinéma.	
Disclosure (US, 2020)	Documentaire sur la représentation des personnes trans dans les médias audiovisuelles depuis les débuts du cinéma.	
Laerte-se (BR, 2017)	Documentaire qui suit la transition d'une dessinatrice humoristique trans	
Mucho Mucho Amor (US, 2020)	Biopic de l'icône gay Walter Mercado	
The Death and Life of Marsha P. Johnson (US, 2019)	Enquête sur la mort de l'activiste trans et travailleuse du sexe Martha P. Johnson	
Sous-total	7	0

Contenus	Thématique	Contenus teen
Dating Show Originaux Netflix		
<i>Dating Around</i> (US, 2 saisons, 2019 —)	Rencontres qualitatives	
<i>Dating Around Brazil</i> (BR, 1 saison, 2020 —)	Rencontres qualitatives	
<i>Say I do</i> (US, 1 saison, 2020 —)	Mariage	
Sous-total	3	0
Reality Show Originaux Netflix		
<i>Dancing Queen</i> (US, 1 saison, 2018-2018)	Émission documentaire sur une Drag Queen et son école de danse	
<i>Next In Fashion</i> (US, 1 saison, 2020 —)	Compétition de stylisme avec Tan France de l'émission <i>Queer Eye</i>	
<i>No Time for Shame</i> (AR, 1 saison, 2019-2019)	Émission documentaire qui suit un jeune créateur de haute couture argentin	
<i>Queer Eye</i> (US, 5 saisons, 2018 —)	Émission de coaching personnalisé	
<i>Queer Eye : We're in Japan!</i> (US, 1 saison, 2019 —)	Émission de coaching personnalisé	
<i>RuPaul's drag race</i> (US, 12 saison, 2009 —)	Compétition de <i>drag queen</i>	
<i>RuPaul's drag race, All Stars</i> (US, saison 4, 2018-2018)	Compétition de <i>drag queen</i>	
<i>RuPaul's drag race, Holi-slay spectacular</i> (US, épisode spécial, 2018)	Compétition de <i>drag queen</i>	

Contenus	Thématique	Contenus teen
Reality Show Originaux Netflix		
<i>RuPaul's drag race, Untucked</i> (US, saison 11 et 12, 2019 —)	Compétition de <i>drag queen</i>	
<i>Styling Hollywood</i> (US, 1 saison, 2019 —)	Stylisme pour célébrité•s	
Sous-total	10	0
Netflix Special		
Elen Degeneres <i>Relatable</i> (US, 2018)	Stand-up	
Hannah Gasby, <i>Nanette</i> (AU, 2018)	Stand-up	
Hannah Gasby, <i>Douglas</i> (US, 2020)	Stand-up	
Fortune Feimster, <i>sweet & salty</i> (US, 2020)	Stand-up	
Simon Amstell (UK, 2019)	Stand-up	
Wanda Sykes: <i>Not Normal</i> (US, 2019)	Stand-up	
<i>Zona Rosa</i> (US, 2019)	Soirée de stand-up LGBTQ+	
Sous-total	7	0
Contenus	Thématique	Contenus teen
Total	28	3

3. *Histoire (complémentaire) des représentations cinématographique queer aux USA : entre invisibilité, appropriation et contestation*

Comme le souligne Vito Russo, « la visibilité gay n'a jamais été vraiment un problème dans les films. Les gays ont toujours été visibles. C'est la façon dont ils ont été visibles qui est restée offensante pendant presque un siècle. »²⁰¹. En effet, les premières représentations de personnages *queer* de l'histoire du cinéma sont aussi âgées que le médium lui-même, bien qu'elles n'étaient définies comme telles que par des connotations (*The Gay Brother*, Thomas Edison, 1895) ; ici le nom du film²⁰². Cela étant dit, dans une époque où l'homosexualité était encore considérée comme une pathologie, les « films hollywoodiens primitifs utilisés des codes visuels genrés pour construire l'homme homosexuel comme efféminé (et ainsi un homme "raté") »²⁰³. Ce personnage nommé la tapette (*Pansy*), fait partie du groupe de personnages au comportement *camp*²⁰⁴, qui mettait par exemple en scène des personnages travestis, de façon subtile à l'époque puis à des fins dénigrantes par la suite²⁰⁵. À l'époque du cinéma muet, les rares représentations étaient à vocation comique, dans des films de westerns par exemple (*Algie the Miner*, Alice Guy, 1912) ou encore dans certains films de Charlie Chaplin. Leur attitude y était perçue comme de l'amitié, même dans des films où les spectateur•ice•s pouvaient les voir s'embrasser ou s'enlacer (*Flesh and the Devil*, Clarence Brown, 1926)²⁰⁶. D'un côté de l'homosexualité féminine, l'un des seuls films la mettant en scène à l'époque (*À Florida Enchantement*, Robert A. Stuart, 1914), présentait des femmes se transformant en hommes grâce à des graines afin d'attirer d'autres femmes²⁰⁷. Ce n'est à partir des années 20, période à laquelle

²⁰¹ Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (2nd edn), New York, Harper and Row. p. 381. Ma traduction : "Gay visibility has never really been an issue in the movies. Gays have always been visible. It's how they have been visible that has remained offensive for almost a century."

²⁰² Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film » *op. cit.*, p. 371.

²⁰³ *Ibid.*, p. 373. Ma traduction : "early Hollywood films used visual gender codes to construct male homosexuals as effeminate (and thus "failed" men)"

²⁰⁴ Le terme *camp* en anglais se référerait, entre autres, aux hommes efféminés. Selon Richard Dyer (« Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *Studies in Visual Communication, Studies in Visual Communication*, Vol.9, no 2, printemps 1983,, p. 14) les personnages au comportement *camp* est à différencier de ceux à l'attitude *camp* mis en place dans le cinéma alternatif des années 40-50 ou encore 90.

²⁰⁵ Patrick Robin, « Images de genres et genres d'images Les travestis et les transgenres à l'écran », *Séquence*, no 303, août, 2016, p. 51.

²⁰⁶ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 373

²⁰⁷ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, Jefferson, McFarland, 2008, pp. 43.

les femmes lesbiennes commençait à s'identifier comme telles, que nous retrouvons des films plus évoquant. Par exemple dans *Manslaughter* (Cecil B. DeMille, 1922), où est mise en scène une « scène d'orgie qui inclue un baisé lesbien [mais qui] pourrait juste illustrer la nature dépravée de la situation. »²⁰⁸. De ce fait, les rares représentations qui dépeignaient des personnages gays et lesbiens dans le cinéma des premiers temps étaient soit peu explicites, ou soit connotés à des fins dénigrantes.

Au tournant des années 30 et avec l'arrivée du code de production (plus connu sous le nom de code Hayes), « [...] il était interdit de dépeindre toutes démonstrations explicites hétérosexuelles, ainsi que toutes insinuations de ce qui était appelé “la perversion sexuelle,” qui était, l'homosexualité. »²⁰⁹. Au sein de ce cinéma classique hollywoodien, ce sont des couples binaires qui étaient représentés, à travers des codes de représentations opposants l'homme (viril, aux cheveux courts et portant des pantalons) à la femme (calme, aux cheveux longs, et portant des jupes). Ces personnages étaient ancrés dans des narrations qui prônaient les relations monogames et issues d'un mariage, sans pour autant que les relations sexuelles ne soient explicitement montrées²¹⁰. En somme, « [d]ans ces films, l'hétérosexualité n'[était] pas seulement considérée par rapport aux autres comme la meilleure orientation sexuelle, elle [était] présentée comme la seule orientation sexuelle. »²¹¹. En 1934, les représentations homosexuelles ont d'ailleurs été complètement interdites, bien qu'elles soient restées présentes sur les écrans mais de façon connotée, comme dans le film *Sylvia Scarlett* (Georges Cukor, 1935). Dans ce dernier, en reprenant le personnage à comportement *camp*, le réalisateur « crée et exploite pour rire toutes sortes de situations *queer* fondées sur les erreurs de genres. Dans le film, autant les hommes que les femmes se retrouvent attirés par ce qu'ils/elles pensent être homme, joué par Katharine Hepburn. »²¹². Dans la continuité, autre type de personnage commençait à faire son

²⁰⁸ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 45. Ma traduction : “orgy scene that included a lesbian kiss [but which] could just be to illustrate the depraved nature of the situation”

²⁰⁹ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 376. Ma traduction : “ it forbade the depiction of any forms of explicit heterosexual display, as well as any implication of what it called “sex perversion,” that [was], homosexuality.”

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 370-371.

²¹¹ *Ibid.*, p. 370. Ma traduction : “[I]n these films, not only is heterosexuality considered better than other sexual orientations, it is presented as the only sexual orientation.”

²¹² *Ibid.*, p. 378. Ma traduction : “creates and exploits for laughs all sorts of queer situations based upon mistaken gender roles. In the film, both men and women find themselves attracted to what they think is a man, played by Katharine Hepburn.”

apparition à cette époque, celui de l'«entre-deux» (*In-betweenism*) qui mettait en scène des personnages n'étant ni de « vraies » femmes ou ni de « vrai » homme. Ces représentations qui étaient opposées à la norme hétérosexuelle sont devenues dans les années 30 une norme de mises en scène de personnages *queer*. Elles regroupaient par exemple les personnages des lesbiennes dangereuses ou indéterminées sexuellement ou encore des gays cruels ou misérables²¹³. C'est dans le genre du cinéma d'horreur et des drames psychologiques que s'est développé le plus ce type de personnages, comme ceux des lesbiennes-vampires ayant d'ailleurs initiée un sous-genre (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936)²¹⁴. En somme, « à travers son histoire le cinéma d'horreur a lié l'homosexualité avec la bestialité, la nécrophilie, le satanisme, le meurtre, le sadomasochisme, et l'inceste. »²¹⁵.

Dans les années 40, les concepts autour de l'homosexualité commençaient à émerger dans la culture populaire, entre autres ceux de Sigmund Freud qui appréhendait cette sexualité davantage comme une orientation sexuelle²¹⁶. Néanmoins, les représentations à l'instar des mœurs américaines restaient inchangées, en mettant par exemple en scène des lesbiennes dangereuses ou des *butchs*²¹⁷ gangsters (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940 ; *Lady Scarface*, Frank Woodruff, 1941)²¹⁸. Ceci n'a d'ailleurs pas évolué dans les années 50, époque à laquelle « les gays et lesbiennes étaient tous les deux [toujours] considérés comme des malades mentaux et traités à la façon américaine. »²¹⁹. C'est pour cela que les seuls films qui cherchaient à mettre en avant des représentations homosexuelles (*A Streetcar Named Desire*, 1951) « [...] étaient soit retirées ou (comme d'habitude) indirectement

²¹³ Richard Dyer, « Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *Studies in Visual Communication*, vol.9, no 2, printemps 1983, p. 8.

²¹⁴ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, pp. 45-46.

²¹⁵ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 381. Ma traduction : « ' throughout its history the horror film has linked homosexuality with bestiality, necrophilia, devil-worship, murder, sadomasochism, and incest. »

²¹⁶ Rommel Mendès-Leite, *Le sens de l'altérité, Penser les (homo)sexualités*, *op. cit.*, p. 47

²¹⁷ Selon Jamie Stuart le terme *butch* fait référence de façon péjorative aux lesbiennes performant une identité masculine dont la représentation est retrouvée dans beaucoup de film à partir des années 40 afin des fins dénigrantes les lesbiennes. Dans la culture de la communauté lesbiennes, cette performativité était un mécanisme de survie pour les femmes lesbiennes : en formant des couples « *butch-femme* » par exemple. Cette performativité permettait aussi aux femmes issues de la classe ouvrière de trouver des emplois plus facilement., comme l'exemplifie le film contemporain *Albert Nobbs* (Rodrigo Garcia 2011).

²¹⁸ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 49. Ma traduction : « '[...] lesbians and gay men were considered both psychologically sick and a threat to the American way' ». Par le traitement à l'américaine, l'auteur fait références aux différentes thérapies de conversion, passant des électrochoc aux thérapies de groupe, notamment religieuses, dont certaines sont toujours en place aujourd'hui.

connotées. »²²⁰. De plus, les seules représentations de personnages lesbiens non déviants imaginables l'étaient toujours à travers le personnage de la *butch* (*Calamity Jane*, David Butler, 1953), ou encore du *Tomboy* (*Member of the Wedding*, Fred Zimmerman, 1952). Comme pour les personnages homosexuels masculin, eux mis en scène à travers le personnage du *pansy* ou du criminel, les personnages féminins étaient connotés comme des personnages de type « entre-deux ». Les personnages lesbiens abordaient de ce fait un genre masculin, soit en exagérant avec outrance une forme de virilité, soit en les identifiant à des garçons dont la masculinité n'était pas achevée, des garçons « manqués. »²²¹. Le cinéma classique hollywoodien s'est donc vu affecté par le code d'autocensure, interdisant les représentations *queer*, qui étaient par conséquent dépeintes de manière négative et opposées à une norme hétérosexuelle, patriarcale, définie comme naturelle et supérieure.

Les années 60 marquent l'époque de la lutte les droits civils contre le sexisme et le racisme,²²² ainsi que l'arrivé dans la culture populaire des travaux d'Alfred Kinsey qui ont permis d'aborder l'orientation sexualité avec plus de fluidité²²³. Face à cela la révolution sexuelle, qui « décrit le grand changement social et culturel concernant le sexe, le genre et la sexualité [...] prit place à travers la culture occidentale dans les années 1960 et 1970. »²²⁴. À cette même époque, le code de production s'affaiblissait ce qui permettait de a mise en scène discrète de l'homosexualité, bien qu'elles avaient pour vocation d'avertir les publics sur la « dangerosité » de l'homosexualité. Sous cette nouvelle version du code d'autocensure, soit « l'homosexualité était assimilée comme une faille tragique liée à la violence, au crime, à la honte, et, la plupart du temps, au suicide. [Soit elle] appelait à la pitié et la sympathie pour des personnes qui n'y pouvait rien de souffrir de la maladie homosexuelle. »

²²⁰ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 385. Ma traduction : “[...] were either removed or (as usual) obliquely connotated.”

²²¹ *Ibid.*, p. 51.

²²² *Ibid.*, p. 386.

²²³ Les travaux de Charles Kinsey (*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948 ; *Sexual Behavior in the Human Female*, 1953) ont donné naissance à une échelle qui inclus différents niveaux d'attirance pour un sexe ou un autre. Elle part de 0 (purement hétérosexuel), passe notamment par 3 (bisexuelle sans préférence) à 6 (purement homosexuelle).

²²⁴ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film, *op. cit.*, p. 394. Ma traduction : “ describe the great social and cultural changes regarding sex, gender, and sexuality [...] took place throughout Western culture during the 1960s and 1970s.”

(*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1963)²²⁵. En 1968, le code d'autocensure laissa place au système de classification cinématographique selon les âges qui « assignait (et assigne) toujours des classifications plus sévères pour les films qui exposaient l'homosexualité en profondeur, ou montraient visuellement la sexualité homosexuelle. »²²⁶. Dans les films *mainstream* par exemple nous les spectateur•ice•s pouvaient apercevoir des personnages lesbiens sadiques, toxicomanes ou qui se détestent (*The Killing Of Sister Georges*, Robert Aldrich, 1968)²²⁷. Ceci explique pourquoi les spectateurs *queer* se tournaient vers des films indépendants dans lesquels « [ils] ne trouvaient pas seulement des représentations d'eux-mêmes, mais aussi une critique des représentations Hollywoodienne de la sexualité elle-même. »²²⁸. Les films d'avant-garde de la fin des années 50 en faisaient partie et mettaient en scène, à travers une esthétique « hautement stylisé [, une] approche pour décoder les films hollywoodiens [qui est] devenue connue en tant que *camp*²²⁹. [Le terme c]amp est [entendu comme] une stratégie de lecture textuelle [...] une reconnaissance du style et de l'artifice [du Cinema] hollywoodien et en même temps, sa critique. »²³⁰. Ces films ont permis de briser les tabous, en proposant des représentations parfois extrêmes de la sexualité, notamment à travers des personnages par le passé connotés comme celle du *macho* (*Scorpio Rising*, Kenneth Anger, 1964). Par exemple, ce dernier était doté d'une virilité exacerbée, en opposition aux personnages hétérosexuels représentés comme « normaux »²³¹. Quelques années plus tôt, Kenneth Anger intégrait un autre type de

²²⁵ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film, *op. cit.*, p. 386. Ma traduction : “ homosexuality was understood as a tragic flaw linked to violence, crime, shame, and, more often than not, suicide. [Or] these films called for pity and sympathy for people who could not help suffering from the “illness” of homosexuality.”

²²⁶ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 53. Ma traduction : “ still assigned (and assigns) harsher rating to film that explored homosexuality in any depth, or showed homosexual sexuality visually ”

²²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²²⁸ James J. Dean, « Gays and Queers- From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films », *op. cit.*, pp. 386-387. Ma traduction : “[they] found not only overt representations of themselves, but also a critique of Hollywood’s representation of sexuality itself. »

²²⁹ En plus de se référer aux homme efféminé, *Camp* se référerait aussi à la performance artistique, ainsi, une approche *camp* dans les films de ré-appropriation peut être aussi comprise comme la performance des stéréotypes de manière extrême.

²³⁰ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film , *op. cit.*, p. 387. Ma traduction “highly stylized [an] approach to decod[e] Hollywood films [which is] became known as camp. [The term c]amp is [understood here as] a textual reading strategy [...] an appreciation of Hollywood [cinema] style and artifice and at the same time a critique of it.”

²³¹ Richard Dyer, « Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *op. cit.*, p. 14.

personnage, toujours en réponse à certaines représentations, celui du « triste jeune homme » (*The Sad Young Man*). Ce dernier était mis en scène dans son premier film, *Fireworks* (1947), et représente une figure martyre²³² d'un adolescent masochiste en souffrance vis-à-vis de sa masculinité et de sa sexualité²³³. Ainsi, les années 60 maquent une riche période d'évolution pour la communauté *queer* aux États-Unis, changement qui se sont répercutés son cinéma. Cependant, ce sont les émeutes de *Stonewall* du 26 juin 1969, lors desquels la communauté *queer* s'est opposée à la répression et aux violences de policière, qui ont marqué le début d'une révolution²³⁴.

Les années 70 et 80, « représentent l'ascension des mouvements de libération lesbien et gay autant que celle politique et des organisations légales, [ainsi] que [l'apparition] des gays et lesbiennes comme un groupe distinct. »²³⁵. Cependant, avec la fin du code de production les représentations cinématographiques *queer* « dénoté encore plus clairement les mêmes stéréotypes qu'il avait employés de manière connotative dans le passé. »²³⁶. Par exemple dans le film *Puzzle of a Downfall* (Jerry Schatzberg, 1970) en les représentant comme des dangers potentiels. D'autre part, les films d'exploitation cherchaient à « nettoyer » ou dénaturer (*straightwasher*) la culture et l'histoire de la sexualité *queer* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977)²³⁷. Avec l'arrivé du féminisme dans les années 70, les *butchs* et leurs « femmes », se sont vues rejetées, puisqu'elles « étaient vues comme imitant l'oppression des rôles hétérosexuels, et étaient par conséquent sévèrement critiqué. »²³⁸. Cela donna naissance aux premiers films expérimentaux ou documentaires réalisés par des femmes

²³² Selon Richard Dyer, cette figure se serait construite à partir de l'iconographie de la représentation de la persécution de Jésus, et est ainsi liée la religion.

²³³ Richard Dyer, « Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical », *op. cit.*, p. 15.

²³⁴ James J. Dean, « Gays and Queers- From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films », *op. cit.*, pp. 369-370.

²³⁵ *Ibid.*, p. 370. Ma traduction : « represented the rise of lesbian and gay liberation movements as well as political and legal organizations, [as well as the appearance] that gays and lesbians emerged as a distinct group. »

²³⁶ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 398. Ma traduction : « denote[d] more clearly the same homosexual stereotypes that it had employed connotatively in the past. »

²³⁷ *Ibid.*, p. 399.

²³⁸ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 54. Ma traduction : « were seen as imitating oppressive heterosexual roles, and were therefore strongly criticized. »

lesbiennes, comme ceux de Barbara Harrmer (*Women I Love*, 1979)²³⁹. Fondamentalement, toutes les représentations négatives, comme celles « du “pédé-tueur” et de la “lesbienne-vampire” reflétées une peur naissance dans certaines partie de la société américaine par rapport au nouveau militantisme gay. »²⁴⁰. En effet, à cette époque, des groupes chrétiens et conservateurs ont commencé à s’attaquer aux membres de la communauté *queer*, ce qui créa un climat de tension, s’intensifiant avec l’élection de Ronald Reagan en 1980²⁴¹. Dans cette atmosphère, les films mettaient en scène des lesbiennes harcelant leurs voisines (*Windows*, Gordon Willias, 1980)²⁴², des psychiatres travestis tuant leurs patientes (*Dressed to Kill*, Brian de Palma, 1980), ou des policiers explorant le monde sadomasochiste des homosexuels (*Cruising*, Willian Friedkin, 1980)²⁴³. De plus, en pleine crise du sida dans laquelle les homosexuels étaient pointés comme responsables, le genre de *slasher movie* apparue, ce qui lança « l’idée que les gens sexuellement actifs allaient mourir dans d’affreuses souffrances. »²⁴⁴. Ainsi, les liens préexistants dans le cinéma classique entre les genres de l’horreur, du drame psychologique et homosexualité, furent remis en avant à travers ces films mais sans censure. Outre ces films, quelques réalisateurs indépendants de l’époque ont proposé des représentations plus réalistes de cette communauté ou de l’épidémie du sida (*Buddies*, Parting Glance, 1986). De plus, certains réalisateurs *mainstream* intégraient des personnages travestis afin de pousser les spectateur•ice•s à réfléchir aux questions de genre (*Tostie*, Sydney Pollack, 1982)²⁴⁵. Ainsi, dans le climat de lutte et de haine des années 70-80, et suite à la fin du code de censure, les représentations *queer* étaient directement discriminantes, en dehors certaines plus réalistes ou réflexives.

En réaction à la mise en scène de ce type de personnages par le passé, mais aussi dû au climat des années 80, le *Queer Cinema* (ou encore appelé *Gay Standpoint Cinema*) et le *New Queer Cinema* sont apparus au début des années 90. Le premier se « distingue par ses focalisations narratives sur la

²³⁹ Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 54.

²⁴⁰ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 398. Ma traduction : “ of “killer fags” and “vampire lesbians” reflected growing fears in some quarters of American society about the new gay activism.”

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 398-400.

²⁴² Jamie Stuart, *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Film*, *op. cit.*, p. 55.

²⁴³ Harry M. Benshoff, et Sean Griffin, « Heterosexuality, homosexuality and classical hollywood film », *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 403. Ma traduction : “ the idea that sexually active people would die a particularly horrible death.”

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 400-404.

sous-culture [et est vu] comme une réponse au cinéma hollywoodien qui exclut les représentations de la sous-culture. »²⁴⁶. Ces films étaient faits par des réalisateurs et réalisatrices gays et lesbiennes (*Bar Girls*, Marita Giovanni, 1994), mais en reproduisaient les identités majoritaires et minoritaires avait tendance à essentialiser l'identité homosexuelle comme le cinéma *mainstream*. En effet, ils s'intéressaient à la vie des gays dans leurs milieux, au sida, ou encore aux problèmes des relations amoureuses, mais tendaient à intégrer leurs personnages à la norme sociale dominante²⁴⁷. Cependant, là où Hollywood normalisait l'identité *queer* et isolait les personnages gays et lesbiens de leur culture communautaire (*Philadelphia*, Jonnathan Demme, 1993), les films *queer* replaçaient cette identité au centre de cette culture²⁴⁸. Le second mouvement indépendant (*New Queer Cinema*), cherchait davantage à « questionner la formation des modèles identitaires essentialistes et mettaient fréquemment au défi la construction sociale supposément objective. Ainsi, à travers ces films (*Paris is Burning*, Jennie Livingston, 1991), l'idée était de défier la culture et le cinéma hétéronormatif, hétérosexiste et homophobe, à travers un style nommé « homo pomo », pouvant par exemple mélanger fiction et documentaire (*Poison*, Todd Haynes, 1991)²⁴⁹. Ce style jouait aussi avec les codes de représentation à travers « l'appropriation, le pastiche, et l'ironie [dans le but de] rompre avec la vieille approche humaniste qui accompagnait les formes préalables de l'identité »²⁵⁰. Cependant, ce cinéma représentait surtout des hommes blancs et « était aussi accusé de refaire circuler des vieux stéréotypes *queer* tels que celui de la *queer* (folle) tueuse en série. »²⁵¹. Il a néanmoins permis aux réalisateurs et réalisatrices *queer* de se faire une place, qui ont par la suite mis en scène des personnages *queer* à travers une structure narrative plus classique (*But I'm a Cheerleader*, Jamie Babbit, 1999)²⁵². Le mouvement du *New Queer Cinema* s'est éteint à la fin des années 1990, mais « son intérêt pour l'historisation de la sexualité *queer* et l'interrogation des formes médiatique peut aussi être trouvé [dans les films des années 2000 (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005)]. »²⁵³. De plus, des films comme *Far From Heaven* (Todd Haynes, 2002) reprennent aussi cette idée en

²⁴⁶ James J. Dean, « Gays and Queers- From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films », *op. cit.*, p. 366. Ma traduction : « distinguished by their narrative focus on a gay and lesbian subculture [and is seen] as a response to mainstream Hollywood ones that exclude subcultural. »

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 370-371.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 466.

²⁴⁹ Ruby B. Rich, « A Queer Sensation, » *Village Voice*, mars 1992, p. 3.

²⁵⁰ Bob Nowlan, « Queer Theory, Queer Cinema », *op. cit.*, p. 2. Ma traduction : « appropriation, pastiche, and irony [in order of] breaking with older humanist approaches that accompanied prior forms of identity »

²⁵¹ *Ibid.*, p. 410. Ma traduction : « was also accused of recirculating old stereotypes such as the queer psycho-killer. »

²⁵² *Ibid.*, p. 411.

²⁵³ *Ibid.*, p. 413. Ma traduction : « interest in historicizing queer sexualities and interrogating media forms can also be found in [dans les films des années 2000 (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005)] »

s'intéressant au refoulement d'un homosexuel dans les années 60 à travers la remise en scène du genre du mélodrame²⁵⁴. Enfin, des films intégrant ou se focalisant sur des personnages en transition MtF (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005), exposent « les problèmes médicaux et spirituels qui entourent la transsexualité au grand public [autant qu'ils] implique franchement l'humanité des personnages. »²⁵⁵. Le cinéma indépendant des années 90 et celui du 21^{ème} siècle se sont ainsi attardés avec plus de profondeur aux personnages *queer*, en s'écartant plus des représentations stéréotypées²⁵⁶.

Ainsi, les représentations des personnes *queer* dans le médium cinématographique, à l'instar de leur place dans la société américaine, ont été placées en opposition à une norme. Ils sont passés de l'invisibilité (premiers temps), à l'exposition outrancière (années 70-80), en traversant la connotation (cinéma classique), jusqu'à la réappropriation (avant-garde, *Queer Cinema* et *New Queer Cinema*). Jusqu'à l'arrivée des cinémas indépendants et contestataires (années 90), c'est à travers quatre personnages types, stéréotypés et dénigrants que les personnes de la communauté *queer* étaient représentées : l'« entre-deux » (*In-betweenism*), le Macho, *camp*, et le « jeune homme triste » (*The Sad Young Man*).

²⁵⁴ Bob Nowlan, « Queer Theory, Queer Cinema », *op. cit.*, p. 413.

²⁵⁵ JoAnne C. Juett et David M. Jones, « Introduction », *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, *op. cit.*, p. 4. Ma traduction : « the medical and spiritual issues surrounding transsexuality to the general film audience [as well as they] deal forthrightly with the humanness of their characters. »

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.