



Volume 10, no. 1

Au-delà de Netflix / Beyond Netflix

Janvier 2024 15-35

Nouvelles plateformes et visibilité: Quelques réflexions sur *Féminin/Féminin*

Marta Boni

Université de Montréal

Résumé

L'article décrit quelques-unes des stratégies rhétoriques et des traces de la réception autour de *Féminin/Féminin*, série dont la première saison est livrée sur le site communautaire Lez Spread the Word (LSTW) et dont la deuxième saison est d'abord pensée pour la télévision linéaire, mais sera diffusée finalement sur la plateforme tou.tv. Cette migration de formes sur de plateformes différentes nous permettra de souligner l'instabilité, l'intermédialité et les contraintes de nouveaux récits télévisuels, notamment en termes du paradoxe entre la représentation de thèmes et identités encore peu présentes au petit écran et la volonté de rejoindre un grand public.

Mots-clés: Séries; Plateformes; Websérie; LGBTQ+; Indiscipline.

À l'ère des plateformes de streaming et des *portails* (Lotz, 2017), à côté de la persistance de récits et de modalités de spectature traditionnels, de nouvelles configurations d'écriture et de consommation apparaissent. Adaptés à une consommation modulaire, ou assemblés selon les besoins des utilisateur.ices, pouvant aussi dépendre de modalités de financement alternatives aux publicités des grands réseaux, les récits télévisuels promettent des possibilités inédites en termes d'expérimentation formelle (les durées sont plus flexibles et les croisements des genres

narratifs sont plus fréquents) et de création de personnages. Les fictions sérielles, réalisées avec des moyens plus légers, moins de contraintes de censure et même dans une logique de plus grande inclusivité et une attention pour la « diversité », peuvent se permettre davantage de liberté pour ce qui concerne les sujets abordés et les représentations. Cette flexibilité devient un élément d'attraction, dans un contexte où l'attention des publics est considérée comme un capital qui doit être construit et maintenu (Citton, 2014). Par ailleurs, ce panorama en réseau favorise la visibilité des espaces communautaires et un partage plus rapide des interprétations et expressions identitaires.

Si des expérimentations parfois radicales apparaissent dans les webséries, qui s'adressent, avec des moyens limités, à des publics plus spécialisés que ceux des télévisions généralistes, les politiques institutionnelles des grands réseaux encouragent également, de leur côté, une présence accrue de sujets autrefois marginaux. Un certain type de contenus, plus attentif à des corps, affectivités et visions du monde minoritaires, apparaît au sein de la culture hégémonique qui s'approprie, en les naturalisant, des configurations qui paraissent nouvelles ou plus « authentiques ». Dès la première moitié des années 2010 émerge, dans les séries, une plus grande attention pour la place de personnages queer, de différentes façons d'aborder la sexualité et le désir féminin, dosant savamment expérimentation et connaissance du marché.

Nous nous inscrivons dans le sillage des travaux sur le paradoxe de la télévision comme média queer (Joyrich, 1996 ; 2014, voir aussi Rouleau 2022) qui soulignent la présence de tendances radicales et utopiquement hétérogènes dans le cadre de la rigidité des structures formelles de la télévision, dans un équilibre toujours impossible avec le poids des normes institutionnelles et la difficulté pour les producteurs et productrices de proposer des histoires autres que des récits de succès, visant la survie sur le long terme. Si, d'un côté, la consolidation d'un sentiment communautaire est utile et nécessaire sur le plan de la sociabilité, les espaces numériques encouragent, de l'autre, certains processus de formatage qui annihilent le potentiel dissident des représentations novatrices. Les nouveaux produits, même ceux des plateformes plus expérimentales, sont tenus de négocier leur place par rapport aux normes de la culture dominante, ce qui donne lieu à des stratégies rhétoriques et à des choix formels qui ne sont pas

à l'abri du *pinkwashing* ou d'un désir de *formatage*, tendant vers l'assimilation à la culture néolibérale, voire même à un féminisme de commodité (Goldman, Heath et Smith, 1991).

D'un côté, nous soulignerons la stratégie communautaire qui consiste à donner une place à des thèmes et des contenus relevés comme innovants (la volonté de se situer frontalement dans la représentation de personnages LGBTQ+, liée à une liberté créative qui contribue à élargir le spectre du possible aussi en termes de règles représentationnelles) et, de l'autre, la nécessité du respect de certaines normes qui garantissent la visibilité et la survie de tout produit commercial, entraînant une standardisation des contenus et des formes.

Il s'agira de comprendre, en prenant comme exemple le cas spécifique d'une websérie québécoise, comment cette négociation d'instances peut se produire tant dans le cadre d'une diffusion sur une plateforme locale que dans le cadre d'une plateforme du service public.

1. La télévision numérique : utopie et indiscipline

Des façons de raconter qui s'attellent à démonter les structures traditionnelles sont envisageables aujourd'hui. Cependant, comment les développer dans un média fortement normé comme la télévision ? Le récit télévisuel peut-il échapper à un besoin de structurer, donner forme et rendre accessible à un grand public une messe d'informations qui contiennent un potentiel de rupture et de déstabilisation du statu quo ?

Une attention pour le potentiel des formes et des représentations de la culture peut résonner avec la recherche d'une « utopie queer » que certains chercheur.e.s, notamment José Esteban Muñoz (2009), mettent au centre de leur théorisation. Allant au-delà d'un présent qui est à considérer comme limité, contraignant et oppressif, l'utopie est pour Muñoz un espace des possibles, anticipation d'un futur désirable. La recherche de l'utopie, loin d'être une posture naïve, est pour le chercheur un point de départ puissant pour comprendre certaines formes créatives d'un point de vue politique. Refusant l'aboutissement et la finitude typiques de l'ordre hétéronormatif, le queer est à comprendre pour le chercheur comme un positionnement et comme un ensemble de gestes donnant une place à ces réalités que le monde actuel rend

impraticables : « queer utopian practice is about ‘building’ and ‘doing’ in response to that status of nothing assigned to us by the heteronormative world » (Muñoz, 2009, p. 118).

À un regard attentif, la télévision pourrait être précisément le lieu pour ce genre de liberté, en raison de sa temporalité et de sa multiplicité. En effet, elle a toujours été un média de l’hétérogène et de la transition : *indisciplinée* (Uricchio, 2020), elle se cherche sans cesse à travers des configurations constamment renouvelées. Entendue comme ensemble de technologies articulées à des institutions, des contextes et des usages, la télévision n’a pas une seule identité : ses programmes, ses technologies et ses publics varient constamment. Mettre en scène par le biais d’une série télévisuelle signifie avoir à sa disposition une grande quantité de temps narratif et pouvoir gérer l’information sur des épisodes reliés les uns aux autres de façon plurielle. La multiplicité propre aux séries (épisodes, personnages, situations), ainsi que la possibilité de combiner différemment leurs éléments, font d’elles des espaces où plusieurs mondes possibles convergent et se recombinent constamment. Chaque épisode renforce et relance l’identité de la série; chaque itération va aussi de pair avec des glissements de sens favorisés par la répétition et la variation (Eco, 1985).

De manière complémentaire, le potentiel utopique se trouve aussi dans la relation des publics avec les plateformes télévisuelles : l’acte de consommation, conçu comme geste de consultation, d’immersion dans un monde, mais aussi comme acte interprétatif qui intervient pour commenter, réparer et remplir les blancs du texte, pointe, lui aussi, si l’on reprend Muñoz, vers l’idée que « quelque chose manque », ce « *not-quite-there* » de l’utopie (Muñoz, 2009, p. 118). La réception « ajustée » l’objet, refusant sa finitude, lui donnant une nouvelle place. De plus, les récits prennent vie dans un espace plus large que le programme, devenant transmédiateurs, notamment si l’on observe la florissante dimension de la paratextualité qui se déploie via produits dérivés, sites web ancillaires et discussions sur les réseaux sociaux.

Par conséquent, l’analyse des plateformes, entendues comme un ensemble de technologies qui favorisent la connexion et la convergence entre des services et des usages en ligne, est nécessaire pour comprendre les lectures possibles d’une série et le rapport que les publics

construisent avec la temporalité des contenus narratifs dans un environnement connecté. Cependant, si le potentiel offert par la production numérique est celui d'une plus grande liberté, les contraintes imposées par les diffuseurs et par le marché nous encouragent à relativiser toute affirmation qui verrait les nouvelles plateformes comme des espaces purement révolutionnaires. Ainsi, considérer les maladresses et les échecs de ces expérimentations est tout autant instructif que d'en étudier les succès : nous pouvons nous rendre compte des effets du pouvoir de certaines représentations et de stratégies rhétoriques à l'intérieur de systèmes qui normalisent l'imaginaire, constatant que l'utopie peut se manifester, disparaître et que, finalement, le lien entre thèmes représentés et sensibilités utopiques n'est pas immédiat. Déterminer d'emblée que si les personnages représentés appartiennent à une communauté sous-représentée, la série sera automatiquement innovante ou indisciplinée serait une erreur.

2. Un ancrage communautaire et un paradoxe

Je propose de nous intéresser à l'ergonomie¹ de la série québécoise *Féminin/Féminin* (2014-) afin de comprendre l'évolution de la relation que cette série propose aux spectateur.trices au cours des deux saisons - en termes de disponibilité sur une plateforme autre que le petit écran traditionnel, de durée et de format. Ceci nous permettra d'étudier les possibilités alternatives à la production de grands services de streaming et de comprendre ce que le passage et l'adaptation d'un site communautaire à la plateforme web d'un réseau plus large et plus réglementé peuvent signifier, pour un récit qui a pour objectif de représenter des identités minoritaires. Dans ce sens, je soulignerai la tension entre un potentiel utopique et une fragilité, résultant en une difficulté définitoire, voire une frustration, qui ne sont finalement pas étonnants si l'on considère la nature de la télévision comme « indisciplinée ».

¹ Puisque la construction de l'image de marque passe non seulement par l'assemblage des titres qui composent l'offre de la plateforme mais aussi par le type d'expérience de navigation qu'elle propose, s'intéresser à l'ergonomie des espaces est utile pour comprendre le paradoxe de ces récits. L'ergonomie est entendue ici comme la capacité du contenu à s'inscrire dans la culture et dans l'horizon d'attente d'un public et à construire du sens à travers des solutions (techniques, technologiques, formelles) qui impliquent les utilisateurs.trices comme des parties prenantes de la gestion du récit, du rythme et de la temporalité de la série (Boni et Christoforo 2018).

Née de la collaboration entre Florence Gagnon, la créatrice du site Lez Spread the Word (LSTW), une plateforme de la communauté LGBTQ+, et de Chloé Robichaud, réalisatrice reconnue dès le festival de Cannes en 2012 et 2013, la série propose un concentré de tranches de vie d'un groupe d'amies lesbiennes vivant à Montréal, aux prises avec leurs relations de couple (destinées au fil des deux saisons à se remettre en cause, se décomposer, puis se recomposer). La série se développe sur deux saisons : la première, livrée en 2014, est diffusée sur le site LSTW, accessible gratuitement sans restrictions géographiques ; la deuxième est diffusée dès le 14 février 2018 sur tou.tv, la plus importante plateforme numérique officielle du service public télévisuel canadien francophone, espace réglementé notamment par le *geoblocking* et par la présence d'interruptions publicitaires (dans ce cas, entre les épisodes) ou par un abonnement *premium* qui garantit un visionnement en continu.

Le produit est, à première vue, un *bon objet* en raison de la facilité apparente de le saisir, mais aussi de la quantité de ses défauts : il a déjà fait l'objet de nombreuses analyses qui en soulignent la place dans le panorama québécois, la trajectoire productive entre les saisons 1 et 2 et les qualités formelles, ainsi que la question de la représentation de femmes lesbiennes.² Les raisons de cet intérêt sont à chercher dans sa nature hybride, qui se situe entre la légitimité apportée par le cinéma – le renvoi à Godard dans le titre ; la renommée de Chloé Robichaud ; et, surtout, la volonté d'explorer, de manière réaliste, un milieu encore peu visible à la télévision qui pourrait, a priori, en faire un rare exemple de télévision queer.

Nous pouvons approfondir la question du paradoxe présent dès la première saison, suivant l'emploi de l'étiquette « LGBTQ+ » comme élément d'attraction d'un public spécifique et comme clé de lecture utilisée par cette communauté interprétative. Cela advient dans le cadre d'une volonté de rendre accessible (et donc de normaliser, ou de normer) une certaine réalité, en contradiction avec l'idée d'une utopie qui serait, suivant Muñoz, une proposition en rupture

² Récemment, Anne-Martine Parent et Ylenia Olibet se sont penchées sur la série lors du colloque *Être femme dans les médias* qui a eu lieu à la Cinémathèque québécoise les 25-27 novembre 2018. Voir aussi Obermayr 2019 et Ravary-Pilon, 2020.

avec la norme, tendant vers une modification nécessaire du présent. Cet exemple nous permettra de comprendre les promesses de la télévision dans un contexte alternatif aux plateformes dominantes et cependant pris dans une négociation nécessaire avec celles-ci.

3. Des « modèles positifs »

Féminin/Féminin est d'abord conçue pour une diffusion gratuite sur le site LSTW, plateforme liée à une publication imprimée qui « se consacre à la production de contenu par et pour les femmes lesbiennes, bisexuelles, trans et queer. Elle vise entre autres à s'éloigner des stéréotypes véhiculés dans la société et à donner de la visibilité à plus de modèles positifs ». ³ Une campagne de financement permet de recueillir des donations pour garantir l'existence du site, alors que la production et la diffusion de la série sont assurées par ses créatrices, avec des moyens limités. *Féminin/Féminin* s'inscrit donc dans la mission du site communautaire, mettant au centre l'idée d'une présentation de « modèles positifs ». Nous remarquons tout de suite que le produit a une empreinte marketing déjà très forte : on nous offre un contenu de niche, hébergé sur un site Internet possédant déjà son public ; conformément au panorama des plateformes, l'horizon d'attente est clair. Les mots-clés sont simplicité et universalité. Il s'agit d'offrir une vision de l'amour lesbien télévisé et approchable. Ainsi, dans la réception : « 10 ans après le début de *The L Word*, *Féminin/Féminin* propose une narration plus simple, moins travaillée, qui met l'accent sur le banal et normalise complètement ce qui aurait toujours dû l'être : l'égalité dans l'amour » (Turcan, 2014). Selon Manon Dumais, critique du *Devoir*, « c'est une websérie qui respire le bonheur, qui célèbre l'amitié et la fierté gaie tout en s'adressant à la grande famille humaine » (Dumais, 2014).

Pour la première saison, tous les épisodes sont disponibles en ligne gratuitement (un premier épisode sera diffusé afin d'attirer des financeurs, les autres suivront en 2014). La série s'impose rapidement, grâce à son format, à son thème et à son accessibilité, devenant une réussite au Canada comme en France auprès de spectatrices à la recherche de représentations de leur

³ URL : <https://lezenspreadtheword.com/a-propos/>.

communauté. La réception nous montre que le réalisme (passant entre autres par une spécificité québécoise qui émerge dans les dialogues, dans les lieux et dans les situations) est un élément qui caractérise la série et qui devient gage d'authenticité, se dessinant d'emblée comme qualité attractive, en lien avec l'ergonomie de la plateforme. La revue *Fugues* parle d'« un portrait réaliste de l'univers lesbien montréalais » (Vaillancourt, 2018). Le blog *Le petit septième* souligne la dimension familière et la proximité des contenus : « Féminin / Féminin porte sur l'amitié et sur l'amour, et montre un univers familial qui ressemble au vrai monde. Une série web dont il est difficile de décrocher » (Tanguay, 2014). On lit sur le site français *Senscritique* :

8 épisodes de féminin / féminin c'est des mignardises à l'état pur qui se dégustent sans faim! Une dizaine de minutes par épisode, on est rivé sur l'écran, prêt à s'émouvoir pour toutes ces petites histoires de femmes en coming-out, assumées ou non, en couples, célibataires, larguées, se cherchant, cherchant l'autre... Merci à la réalisatrice de nous montrer le visage de Montréal avec des lesbiennes de tout âge, origines et horizon, qui ne sont pour une fois pas que des butchs! Ça change de la France où on est resté à cette idée moyen-âgeuse qu'une lesbienne = camionneuse mal baisée. Eh oui, merde il faut vraiment faire quelque chose... Une BO excellente aussi!

Un ptit vent d'air frais venu du nord qui fait du bien!!!!!!

Aidons-les sur leur plateforme à financer la série! (choufchouf, 2015)

Dans ce commentaire, remarquons d'abord que la dimension locale (« nous montrer le visage de Montréal », « un p'tit vent d'air frais venu du nord ») est vue comme une qualité : la dimension en réseau des espaces en ligne facilite le sentiment d'une plus grande connexion à une communauté globale et gratifie ceux et celles qui arrivent à dénicher la perle rare venue d'ailleurs (et, ici, sans soucis d'enfreindre la loi en raison de l'accessibilité du contenu). On note aussi un plaisir découlant du sentiment de faire partie d'un groupe (« Merci à la réalisatrice », « il faut vraiment faire quelque chose » et surtout « aidons-les sur leur plateforme à financer la série »). L'aspect collaboratif et contributif est au cœur des pratiques des fans et émerge ici comme un potentiel : la possibilité pour l'autrice du post de se voir représentée, le désir d'assurer la continuité de la série.

Sur Reddit, dans le groupe « Actuallesbians », on trouve des commentaires enthousiastes qui soulignent l'authenticité du produit, notamment l'absence de clichés :

I might be pretty late but I just started watching the french canadian web-series with english subs Féminin/Féminin and it's pretty dope. Basically one of the few queer-centric productions I've seen that actually has engaging real life conversations and not just forced stereotypes. (starpelican, 2018)

D'autres internautes soulignent le bonheur de voir des visages familiers : encore une fois, l'appartenance à une communauté et même à la communauté montréalaise émerge comme une raison d'attachement affectif puissante. La brièveté est aussi un élément important de la formule de la série. Les épisodes sont courts (13-15 minutes, plus un épisode final de 25 minutes), centrés sur un personnage à la fois, ce qui favorise une consommation moins contraignante que celle, sur la longue durée, du feuilleton. Ce format permet de créer un ensemble de contenus rapidement consultables que les spectateur.trice.s peuvent facilement consommer sans engagement à long terme. La promesse est celle d'une exploration légère et accessible de ces situations et sensibilités encore peu vues au petit écran.

Les épisodes de la première saison commencent avec un prégénérique, généralement humoristique, d'une minute, qui sert à la présentation des personnages (Léa, Céline, Julie, Steph, Sam, Noémie, Alex, Anne, Émilie et Maude). Le générique suit : il a une durée de 30 secondes — des femmes qui dansent dans un club, avec des musiques toujours différentes. Le développement du personnage suit une seule action principale et constitue la plus grande partie de l'épisode. La temporalité est celle du présent et le lien entre les épisodes repose moins sur une continuité diégétique que sur la choralité du portrait d'amies. La modularité et l'autonomie des épisodes est conforme à la websérie, davantage qu'à une comédie ou drame télévisuel classique : le rythme est rapide, l'étendue des trajectoires narratives ne dépasse jamais l'épisode, celui-ci étant une présentation d'une des protagonistes avec son condensé d'émotions dans un temps bref. Si l'écriture ne produit pas de recherche en profondeur sur les

personnages, elle se concentre sur la collection de gestes singuliers. Cette dimension épisodique sur le mode du sketch valorise la rapidité, la saisie de moments prégnants, l'humour, tout en demeurant près de la production de l'effet d'authenticité.

Comme le rapporte la revue *24 images*, selon la réalisatrice, « [o]n est dans un instant du quotidien et dans cet instant là il y a autant d'intensité que dans un moment plus long de la vie. C'est une écriture en ellipses, donc il a fallu trouver les bons moments, ce que j'avais envie de dire sur ces filles-là, et de le rassembler un peu comme un puzzle » (Gobert, 2014). Dans le même article, on lit : « Chloé Robichaud ne garde que l'essentiel, et livre des personnages, exposés en flashes et en dialogues, crédibles et attachants. Considérant les contraintes du court (timing impeccable, peu de temps accordé à chaque personnage), c'est un bel exploit » (Gobert, 2014). Robichaud affirme à ce sujet : « Je suis une fille qui vient du court-métrage. Le format court a été mon école donc je pense que j'étais quand même à mes aises » (Gobert, 2014).

Remarquons qu'en termes d'ergonomie, le format court est souvent considéré stratégique dans un contexte de saturation de l'offre et de mobilité des publics. Attirer et garder l'attention par la brièveté peut se révéler une solution pour obtenir de la visibilité dans un panorama saturé par les titres en nombre croissant sur les grandes plateformes et autres récits-fleuves.⁴

4. Réalisme et intermédialité

L'ensemble des dispositifs technologiques et formels liés à l'inscription d'une websérie dans une plateforme, que les publics gèrent directement à partir d'un écran mobile, permet une proximité et favorise le registre de l'intimité. L'esthétique de l'épisode ne se résume jamais au style parfois bricolé de certaines vidéos du web, mais renvoie à une recherche qui s'inspire de la leçon de la sérialité « de qualité » comme *Girls* (HBO, 2012-2017). Les plans sont très

⁴ C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter le projet de la plateforme Quibi (lancée de manière intempestive au printemps 2020 et victime de la crise engendrée par la pandémie de COVID-19).

soignés en ce qui concerne la lumière et les couleurs ; la composition propose par exemple de nombreux clins d’œil au cinéma de Godard.

Les espaces représentés correspondent à une exploration plutôt compassée de la ville de Montréal et de ses cafés hipster, mais l’image laisse parfois apparaître des greffes extratextuelles fort évocatrices d’une culture partagée. Mentionnons par exemple l’insert d’une séquence de *Grey’s Anatomy* (ABC, 2005-) servant à souligner l’état émotionnel d’une des protagonistes. Utile à connoter le personnage davantage qu’à communiquer des informations cruciales pour l’avancement du récit, la série de Shonda Rhimes agit ici comme référent commun de la culture pop. L’intermédialité, entendue comme mobilisation de médias différents à l’intérieur de la websérie, nourrit la forme audiovisuelle du produit, contribuant à en renforcer la dimension expérimentale par le collage et le remix — des pratiques réparatrices qui signalent le caractère interconnecté et en même temps ouvert, en devenir, du produit.

Aussi, la dimension expérimentale émerge dans l’hybridité entre réel et fiction qui est mise de l’avant dans les deux saisons. *Féminin/Féminin* présente des séquences proches du documentaire,⁵ évoquant la porosité du monde diégétique et du monde de la production, et qui accentuent également un sentiment de réel « télévisuel ».⁶ Remarquons par exemple la rencontre dans le premier épisode de Chloé Robichaud et du groupe d’amies et les nombreuses entrevues des protagonistes et de personnalités de la communauté LGBTQ+ montréalaise. Par le biais de la présence de vedettes comme la chanteuse Ariane Moffatt ou la politicienne Manon Massé, l’exploration du réel s’ancre dans un espace de discours où la reconnaissance par la communauté est un élément clé du pacte avec les publics et gage de « vérité ».

⁵ Voir aussi l’analyse que Julie Ravary-Pilon (2020) propose de certaines séquences.

⁶ Nous pouvons retrouver cette même prise du réel sur le vif dans les webséries. Cependant, dans le cas de *Féminin/Féminin*, les moyens de tournage sont raffinés (surtout dans la saison 2), ce qui implique le refus de toute rature et une inscription constante des fragments dans l’utilité narrative ou esthétique.

La première saison se donne comme une enquête auprès d'un groupe de femmes lesbiennes qui sont invitées à prendre la parole dans le cadre de moments déconnectés de la formule de base (le récit de chaque épisode étant centré autour d'un des personnages). Ainsi, les personnages sont présentés comme des personnes réelles qui répondent aux questions de la réalisatrice, dans le cadre d'entrevues frontales portant sur des thèmes et des concepts d'ordre général liés à leur expérience de vie. Chloé Robichaud choisit de ne pas se confiner derrière la caméra. Sa présence va à la fois confirmer l'importance de sa patte auctoriale et offre une occasion de légitimation de la série, par un ancrage dans le réel auquel contribue son activisme au sein de la communauté LGBTQ+. Selon Robichaud, « [c]e sont d'ailleurs ces questions qui ont donné une grande liberté aux actrices, invitées à improviser un maximum "pour donner un côté hyper réaliste" » (Turcan, 2014).

La série s'inscrit donc dans un horizon d'attente précis, offrant une visibilité à des situations, personnages et thèmes locaux mais au potentiel universel que ni la télévision généraliste ni les drames « de qualité » des chaînes premium ou les nouvelles plateformes de streaming sont pour le moment capables de présenter. La dimension québécoise est par ailleurs très importante, sans jamais devenir obstacle à la circulation internationale.

La série reproduit ainsi le débat d'idées sur les enjeux sociaux qui se développe dans la médiasphère, mettant au centre une volonté de rendre familière et accessible la réalité des femmes lesbiennes. Dans la première saison, ces moments d'entrevue se donnent comme une porte d'entrée alternative à la fiction, tout en restant clairement des séquences jouées par des actrices interprétant des personnages. Il s'agit de choix qui ancrent *Féminin/Féminin* dans une idée de la télévision comme média de la proximité et du réel.

Dans la saison 2, le dispositif de l'entrevue sera repris, mais seulement dans le dernier épisode, après la conclusion de l'arc narratif principal. Quelques mois après les événements majeurs qui, conformément à la narration cinématographique ou télévisuelle classique, ont couronné le parcours du groupe d'amies (rupture définitive, mariage, accouchement, vœux de chasteté, etc...), les protagonistes se retrouvent à nouveau face à la caméra. Dans ce cas, la dimension

individuelle des personnages ressort avec davantage d'ampleur. Robichaud les interroge au sujet de leurs choix, de leurs perspectives sur l'avenir, tout en cherchant à toucher encore une fois les enjeux de société qu'elles incarnent.

On en conclura que le dispositif du documentaire est utilisé de manière à normaliser la réalité représentée, l'inscrivant dans des protocoles (ceux de la mise en scène de l'entrevue télévisuelle) reconnaissables et très chargés d'une composante clairement pédagogique. Il permet entre autres choses un arrimage au quotidien et à la culture locale, favorisant aussi une gestion différente de l'espace entre la réalité des spectatrices-internautes face à leur écran et celui des actrices-personnages devant la caméra. En plus de renforcer la proximité aux personnages, l'entrevue met les spectatrices au centre. Elles sont invitées à investir l'espace de la fiction avec leur propre réponse à des thèmes comme le mariage gay, la pertinence des étiquettes pour définir son genre ou sa sexualité, etc... Une normalisation de ces thèmes est donc effectuée, dans le but précis de les rendre abordables, dans une logique de proximité.

5. Limites

La série de Robichaud paraît, au premier abord, et surtout dans les discours promotionnels qui accompagnent sa diffusion, comme particulièrement représentative d'un milieu et innovante en termes de situations portées à l'écran. Plusieurs critiques soulignent toutefois ses limites : notamment, la conformité de ses personnages à des logiques normatives de couple, la transformation des situations en clichés rapidement reconnaissables ainsi que le manque de représentativité des personnes racisées. Selon Sam Bourcier, le problème se trouve dans la domination du courant assimilationniste qui investit les médias. Il écrivait, pour la première saison,

Dans *Féminin/Féminin*, on assiste à la dissolution de ses codes sociaux, sexuels, corporels, vestimentaires, de son univers de références et de sa culture politique, y compris féministe. Au point que la lesbienne LSTW ne ressemble plus à rien. Elle est construite uniquement par défaut : rature de ses identifications masculines et butchophobie, car parce que les lesbiennes sont des femmes comme les autres et certainement pas des dissidentes du genre (Bourcier, 2014).

La normalisation de situations et personnages agit ainsi, pour Bourcier, comme effacement de tous les éléments contestataires : contrairement aux attentes, la série n'interrompt pas le déroulement connu des représentations mais opère dans le sens des modalités déjà connues et, pour cela, échoue face au paradoxe de la production queer au sein de la télévision généraliste. La promesse d'inclusivité se trouve limitée, conformément au projet d'un site communautaire possédant déjà son public et à un ensemble de stratégies rhétoriques qui visent à rendre cette idée de communauté accessible, tout sauf dissidente. Comme le souligne Robichaud, « c'est une web série ouverte à tous, aux hétéros, hommes, femmes, et ça puise dans la culture populaire de tout le monde » (Gobert, 2014)⁷. Cette affirmation met en évidence les négociations constantes, ainsi que l'obligation à tenir compte des impératifs de la culture hégémonique à des fins de survie. La deuxième saison confirme cette tendance : sa trajectoire formelle est la preuve de la volonté d'adhésion à des conventions narratives et représentationnelles.

6. « *We've gotten wiser over time* »

Lorsque la production de la série migre chez Radio-Canada, certaines variables économiques, narratives et structurelles se transforment. La deuxième saison, diffusée quatre ans après la première, a été pensée d'abord pour la télévision linéaire et ensuite réécrite pour le web : elle sera finalement diffusée sur la plateforme tout.tv. L'hybridité de cette nouvelle saison apparaît dans la forme, chargée d'une volonté de s'inscrire dans des cadres plus traditionnels que la première saison. Selon Florence Gagnon, « ...we've gotten wiser over time: we're formatting the series so that it can be easily broadcast on television » (anonyme, 2017). L'objectif est désormais de correspondre aux attentes de la télévision nationale et de s'adresser à un public plus général. En termes d'ergonomie, la série répond aux impératifs de format et de durée qui viennent d'un média linéaire. Il s'agit donc de respecter des logiques narratives pensées pour

⁷ Elle dira aussi que la série a, parmi ses objectifs, de « montrer qu'être lesbienne, ça peut être cool ».

un format soumis à la présence de la publicité et à une grille de programmation, nécessitant potentiellement une correction de sa dimension « indisciplinée ».

En suivant la terminologie de Jean-Pierre Esquenazi, on peut parler d'« immobilité » pour la première saison, puisque les épisodes sont conçus autour d'un personnage sans que les conséquences affectent profondément l'ensemble (Esquenazi, 2007). Cette structure permet une plus grande liberté en termes narratifs, dans l'absence d'un arc principal contraignant. Dans la deuxième saison, on remarque une tendance à aller vers une plus grande complexité de type « feuilletonnant » qui permet aux différentes trajectoires des personnages (on retrouve les comédiennes de la première saison et de nouvelles s'ajoutent) de se développer conjointement et d'aller vers une conclusion plus productive, passant d'une composition kaléidoscopique à un étirement et une clôture narrative typiques de la série dramatique complexe.

La série abordera donc avec plus de détails les continuités des relations entre les femmes : ruptures et nouvelles aventures, questionnements, projets, avec une attention pour le développement de ceux-ci dans une temporalité présentée comme évolutive. On passe d'une forme télévisuelle rapide et incomplète, basée sur le sketch et sur le punch, parfois maladroite, à une recherche d'équilibre. La norme s'installe.

Julie Ravary-Pilon souligne que la première saison mettrait en scène la communauté lesbienne montréalaise en rendant compte de l'impossibilité des personnages de se conformer à une « définition du succès dans une société capitaliste hétéronormée » (Ravary-Pilon, 2020, p. 65) et que, dans la deuxième saison, l'impératif commercial entraînerait finalement une plus grande normalisation des situations, notamment avec l'inclusion des grands thèmes du mariage et de la parentalité : « Ce qui étonne dans le cas d'une série queer comme *Féminin/Féminin*, c'est de faire de ces symboles narratifs inscrits dans une idéologie fortement hétéronormative, les espaces vers lesquels les personnages ont progressé » (Ravary-Pilon, 2020, p. 66). La chercheuse souligne une différence entre les deux saisons, postulant une plus grande liberté et potentiel queer pour la plateforme LSTW, résultat d'un projet local et communautaire (la

première saison), suivi d'une normalisation négociée avec la télévision nationale et d'un retour à la norme que le marché imposerait (la deuxième saison).

Dans la saison 2, les épisodes sont organisés autour d'un thème transversal plutôt que d'un personnage, ce que l'emploi récurrent du montage alterné favorise d'ailleurs, donnant la sensation que tous les personnages agissent en même temps, parallèlement et, de plus en plus, ensemble, conformément au modèle de la série chorale.

L'épisode 5 de la saison 2, « Courrier du cœur », présente une séquence de montage dans laquelle tous les arcs narratifs arrivent à leur point culminant. C'est le point de non-retour (pour chaque personnage, dans sa trajectoire, et pour l'ensemble du groupe, ainsi que pour la série) vers une sérialité plus complexe et le drame télévisuel « de qualité », et aussi vers une ouverture plus universelle à des thèmes reconnaissables, ce qui fera dire à une commentatrice :

Bien que je ne sois pas lesbienne, je me suis reconnue dans les personnages. Leurs drames, leurs questionnements, leurs remises en question sont typiquement féminins. Après tout, l'amour n'a pas de genre. On tombe en amour avec une personne, tout simplement (Tanguay, 2014).

Malgré la domination de ce développement feuilletonnant, le plaisir de l'écriture en ellipses se retrouve dans les sketches qui introduisent l'épisode, lui offrant une connotation bien précise. Ce pré-générique contribue à donner un ton et un rythme à l'ensemble, en lien avec la capture d'un instant de vie des personnages qui avait caractérisé la première saison, permettant notamment de maintenir une trace de l'économie des dialogues et d'une écriture par fragments encore en partie proche de la websérie.

Conclusion

Féminin/Féminin propose des thèmes identitaires relativement peu explorés, conçus pour un espace de diffusion fréquenté par des spectatrices déjà sensibilisées aux enjeux LGBTQ+. La première saison de la série de LSTW donne une impression d'innovation, notamment par le choix de fonctionner sur une durée courte et par la rapidité de la saisie de personnages dans

leur milieu. Les espaces numériques encouragent un abandon des contraintes en termes de format, de durée et de censure, ce qui facilite Chloé Robichaud dans son travail et semble donner la place à un travail plus « utopique ».

Cette trajectoire, étudiée en tenant compte de ses enjeux représentationnels et de son ergonomie, avec un passage par l'analyse des discours entourant la sortie de ses deux saisons, apparaît comme symptomatique de la multiplicité de vitesses des mutations télévisuelles. Au Québec, arrive-t-on à allier la nouvelle ergonomie de l'époque des portails et de la non-linéarité à la création de sensibilités alternatives? Partant de la proposition de William Uricchio d'une télévision comme média « indiscipliné », on peut mettre en évidence une certaine « liberté » offerte par la websérie et par une plateforme locale, mais nous devons rester vigilants afin de ne pas assimiler toute innovation annoncée à l'incarnation d'une utopie radicale. La série se construit nécessairement dans un parcours de recherche de légitimation et de promesse d'inclusion. Lorsqu'elle migre vers une plateforme web soumise à un ensemble d'impératifs découlant d'une idée de télévision plus traditionnelle, les épisodes s'allongent, et la dimension feuilletonnante et chorale finit par dominer. La relation que la websérie arrive à créer est surtout de l'ordre de l'intimité, de représentation de moments prégnants d'un quotidien partageable et, inévitablement, une stéréotypisation des personnages et des situations. La réception de *Féminin/Féminin* apparaît enfin davantage un rituel de reconnaissance qu'une remise en question de la norme.

Si l'« utopie queer » mentionnée d'entrée de jeu met en crise le présent signalant ce qui manque — elle porte sur « ce qui n'a pas encore lieu », selon Muñoz, ici nous sommes face à une proposition qui a plutôt la vocation de témoigner d'une réalité existante, sans créer du trouble, malgré la présence de dynamiques communautaires qui sont significatives du potentiel rassembleur, et de la force des nouvelles plateformes lorsqu'un produit arrive à répondre à une attente spécifique.

Références

ANONYME (2017, 15 septembre), « Florence Gagnon, Content Creator », *Flare*, <<https://web.archive.org/web/20171101202252/https://www.flare.com/how-i-made-it/florence-gagnon/>>.

BONI M., et CHRISTOFORO L. (2018), « I Love Dick et Transparent : de quelques catégories de montage dans la sérialité télévisuelle », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 28, n° 2-3, p. 1127.

BOURCIER S. (2014, 8 septembre), « “Féminin/Féminin”, la websérie qui dissout la lesbienne », *Slate France*, [article], <<http://www.slate.fr/story/91143/femininfeminin-webserie-lesbienne-montreal>>.

CITTON Y. (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil.

choufchouf (2015, 17 janvier) « Entre docu et fiction : drôle et émouvant », *SensCritique*, [article], <https://www.senscritique.com/serie/Feminin_Feminin/critique/45049183>.

ECO U. (1985), « Innovation and Repetition Modern and Postmodern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, no 4, p. 161-84.

ESQUENAZI J.-P. (2007), *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* Collection Cinéma/Arts visuels. Paris, Armand Colin.

GOBERT C. (2014, 26 juin), « Féminin/Féminin » 24 images, <<https://revue24images.com/les-articles/feminin-feminin/>>, consulté le 29 décembre 2020.

GOLDMAN R., HEATH D, et SMITH S. L. (1991), « Commodity feminism ». *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 8, no 3, p. 333-51.

HALBERSTAM J. (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press.

JOYRICH L. (1996), *Re-Viewing Reception: Television, Gender, and Postmodern Culture*, Bloomington, Indiana University Press.

JOYRICH L. (2014), « Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams », *Cinema Journal*, vol. 53, no 2 (hiver), p. 133-139.

LE DEVOIR. (2018, 10 février), « Navet ou chef d'oeuvre? - Écrans | « Féminin/féminin » de Florence Gagnon et Chloé Robichaud », <<https://www.youtube.com/watch?v=cCCG5afRnfE>>, consulté le 29 décembre 2020.

LOTZ A. D. (2017), *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press.

MUÑOZ J. E. (2009), *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York et Londres, New York University Press.

OBERMAYR J. (2019), Transnational community building through Quebec's first Lesbian Web Series: decoding lesbianism on the example of *Féminin/Féminin*, *Contemporary French Civilization*, vol. 44, nos 2-3, p. 257-273.

RAVARY-PILON, J. (2020), « Entre *Prized Content* et *Lesbian Multicasting* : étude comparative entre la saison 1 et la saison 2 de la série web québécoise *Féminin/Féminin* », *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 29, no. 2, p. 52-74.

ROULEAU J. (2022), *Télévision queer*, Montréal, Remue-Ménage.

starpelican (2018) « Féminin/Féminin is such a cool queer web-series! », <https://www.reddit.com/r/actuallesbians/comments/7r5zhp/f%C3%A9minin%C3%A9minin_is_such_a_cool_queer_webseries/>, consulté le 29 décembre 2020.

TANGUAY A. (2014), « Féminin/Féminin, amour entre femmes », *Le petit septième*, 16 octobre, <<https://lepetitseptieme.ca/2014/10/16/femininfeminin/>>, consulté le 29 décembre 2020.

TURCAN M. (2014), « Féminin/Féminin : de la simplicité d’être lesbienne », *Les Inrocks*, <<https://www.lesinrocks.com/2014/02/17/series/series/feminin-feminin-de-la-simplicité-detre-lesbienne-webserie/>>.

URICCHIO W. (2020), « Préface », traduit par Laurie Torres, in M. Boni (éd.), *Formes et plateformes de la télévision à l’ère du numérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 14-20.

VAILLANCOURT J. (2018), « L’amour au féminin, prise 2 », *Fugues*, <<https://www.fugues.com/250430-article-lamour-au-feminin-prise-2.html>>.

Marta Boni est professeure au Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques de l’Université de Montréal. Elle se spécialise dans l’étude de la télévision à l’ère des plateformes numérique et en particulier de la sérialité télévisuelle, en développant une approche issue de la pragmatique du texte, des études culturelles et des études queer, dans le cadre du [Labo Télé](#). Membre du Centre de recherches interuniversitaire en humanités numériques (CRIHN) et du partenariat CinEXmédia, elle a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs, comme World Building. Transmedia, Fans, Industries (Amsterdam University Press, 2017) et Formes et plateformes de la télévision à l’ère du numérique (Presses universitaires de Rennes, 2020). Elle a publié les monographies Romanzo Criminale. Transmedia and Beyond (Ca’ Foscari Digital Publishing, 2013) et Perdre Pied. Le principe d’incertitude dans les séries (Presses universitaires François-Rabelais, 2023).

Abstract: The article shows some of the rhetorical strategies and traces of reception around *Féminin / Féminin*, a series whose first season is delivered on the community site Lez Spread the Word (LSTW) and whose second season is initially thought for linear television, but will eventually be broadcast on the tou.tv platform. This migration of forms on different platforms will allow us to underline the instability, intermediality and constraints of new television narratives, particularly in terms of the paradox between the representation of themes and identities still not very present on the small screen and the desire to join a large audience.

Keywords: Series; Platforms; Web series; LGBTQ+; Unruliness.