

Les corps emprisonnés d'Orange is the New Black comme lieux privilégiés de débinarisation du genre¹ - Barbara Dupont

Ce *working paper* a été présenté lors du colloque de Sophia en 2015. La responsabilité finale de la forme et du contenu de cet article est celle de l'auteur-e. Pour plus d'informations, visitez www.sophia.be.

Cet article concerne la représentation, au sein de la culture populaire, du corps comme marqueur de la binarité du genre. En effet, il émane encore de notre culture une définition statique des genres, des sexes et des sexualités, qui s'articule principalement autour des deux seules catégories masculin et féminin. Ce binarisme est profondément ancré dans nos cultures occidentales et trouve sa justification dans une différenciation supposément innée et universelle, participant à son tour à l'établissement de la hiérarchie à l'œuvre dans le patriarcat actuel.

La culture populaire *mainstream*, y compris les séries TV, participent à la prégnance de ce discours. En effet, pour reprendre l'expression de Teresa de Lauretis, les textes culturels populaires peuvent être compris comme des «technologies du genre», dans le sens où ils sont non seulement marqués par le genre, mais ils produisent également du genre: «La construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation» (Lauretis 1987, p. 9, trad. libre). Ainsi, la construction du genre par un individu se produit en relation avec les récits et les représentations qui caractérisent sa société, dans un rapport de réciprocité: l'individu consomme ces textes culturels et, par là même, se positionne vis-à-vis d'eux. Les séries télévisées en particulier tiennent une place de choix dans ce processus de représentation. Résultantes de la subjectivité de leur créateur et des impératifs du marché, ces «paraphrases de la réalité», comme les appelle Jean-Pierre

¹ Le présent article est une transcription de la communication donnée dans le cadre du colloque *Unruly Bodies : genre / normes / résistances* organisé par Sophia à Bruxelles les 29 et 30 octobre 2015. La série traitée, *Orange is the New Black*, n'avait pas encore révélé sa quatrième saison : celle-ci n'est donc pas incluse dans l'analyse qui suit.

Esquenazi (2010, p. 187), nous proposent une version de notre société dans laquelle les progrès comme les défaillances peuvent être, au choix, anticipés, accentués, minimisés ou même gommés. Avec des qualités intrinsèques développées au fil des décennies leur permettant une complexité narrative remarquable, les séries permettent une approche potentiellement nuancée, car évolutive, et regorgent de représentations d'identités dominantes, tantôt ébranlées, tantôt magnifiées. Les représentations qui s'y trouvent sont donc cruciales et participent à l'évolution des considérations collectives autour de nombreux enjeux, notamment ceux qui entourent le genre.

Comme l'écrivent Salo et Moolman, « [c]es prises de position sociales et les constructions culturelles sur la biologie, les corps, les compétences et les droits façonnent nos croyances les plus sacrées vis-à-vis de ceux que nous reconnaissons comme des personnes ayant un libre-arbitre sexuel et reproducteur . . . [ayant] le droit de prétendre à une identité particulière, . . . [mais] également ceux que nous estimons dignes d'être considérés comme étant humain à part entière » (2013, trad. libre). Dans ce contexte, si l'analyse des représentations dominantes et stéréotypées du genre est indispensable, il semble également essentiel de mettre en lumière les espaces de transgression potentielle de la binarité offerts par cette même culture populaire. Ainsi, cet article concerne, non pas les corps subversifs en tant que tels, mais bien un espace de perturbation, de déstabilisation des corps comme balises de la binarité, en l'occurrence le monde diégétique de la série TV *Orange is the New Black* (Kohan, 2013-).

Il s'agit d'une série américaine créée en 2013 par Jenji Kohan, librement basée sur le récit autobiographique de Piper Kerman et proposée par le réseau Netflix. Elle présente l'histoire d'une trentenaire new-yorkaise, Piper Chapman qui, à cause d'une erreur de jeunesse, se voit catapultée d'une vie bien rangée, à l'univers carcéral: dix ans auparavant, elle a accepté, sous l'impulsion de son amante de l'époque (qui a livré son nom à la police pour alléger sa propre peine), de transporter une mallette d'argent issu d'un réseau de drogue. Elle se voit alors condamnée à purger une peine de quinze mois à la prison pour femmes de Litchfield.

Ce monde fictif particulier qu'est la prison pour femmes permet à la série de s'appuyer sur un casting très majoritairement féminin, tant parmi les personnages principaux qu'au niveau des personnages secondaires et tertiaires. En effet, en comptabilisant à la fois les personnages crédités comme principaux et les personnages secondaires, les femmes représentent 38 rôles sur 45, soit 84% du casting total. Etant donné qu'après une analyse approfondie du paysage médiatique actuel, Rebecca Collins (2011) confirme que les femmes y sont encore largement sous-représentées, ce simple fait est à lui seul digne d'intérêt. Toutefois, un casting largement féminin ne signifie pas que

les enjeux discutés servent le débat féministe (le héros collectif exclusivement féminin de *Desperate Housewives*, par exemple, ne manque pas de rétablir un cadre patriarcal au sein de son univers fictionnel). Ainsi, si *Orange is the New Black* est digne d'intérêt en termes de représentation du genre, c'est parce que la série prend appui sur ce héros collectif féminin pour questionner le lien entre la féminité d'une part, et le corps de femme d'autre part, et ce, au moins de deux façons. Premièrement, elle montre une volonté de déconstruire ce qui permet généralement d'asseoir le lien féminité/corps au niveau biologique, anatomique, en insistant sur ces différences pour mieux les déjouer. Deuxièmement, elle insiste sur la diversité des expressions du genre attaché à un corps de femme : en proposant un héros collectif féminin, la série expose inmanquablement des représentations plus nuancées car plurielles, variées et contradictoires d'un corps labélisé « femme ».

À cet égard, le contexte carcéral de la série est à la fois rassurant et efficace. Rassurant, car il annonce clairement et sans ambiguïté que ces corps sont féminins : ils sont placés dans une prison pour femmes, et non pour hommes. Efficace, car une fois cet état de choses établi, ces corps ne sont dès lors plus tenus de performer une féminité visible, reconnaissable. C'est ce double enjeu de valorisation *et* déconstruction du corps féminin, et son lien au genre féminin, que cette recherche entend approfondir, tout en envisageant en filigrane le médium série TV comme un outil efficace et pertinent de réflexion sur le genre.

Sortir du masculin universalisant

Commençons donc par ce que j'ai mentionné comme étant la première stratégie mise en place par *Orange is the New Black*, à savoir une réflexion axée sur la dimension biologique du discours de la binarité. À l'instar de bien d'autres sphères culturelles, politiques et sociales, l'industrie télévisuelle actuelle est indéniablement dominée par les hommes, que l'on se place devant ou derrière la caméra. Dès lors, la majorité des récits sériels *mainstream* relèvent d'une perspective androcentrée de nombreuses problématiques qui, si elle n'est pas automatiquement synonyme d'effacement d'une volonté d'égalité, peut cependant être une manière d'effacer la dualité des sexes et de la dissimuler sous un universel masculin.

Ainsi, évoluer dans un contexte majoritairement féminin permet de désamorcer la tendance du masculin universalisant pour que s'y substitue une sorte de féminin neutre tout aussi valide. Cette

neutralisation est d'ailleurs confirmée narrativement au détour de plusieurs répliques, notamment lorsque Joe Caputo, directeur de la prison, dit à l'une des gardiennes, « elles ne sont pas comme vous, vous êtes une femme² » (saison 1, épisode 1), niant dès lors explicitement cette caractéristique aux détenues. Cette surreprésentation du féminin (et, paradoxalement, sa neutralisation consécutive) permet, en termes de narration, de s'attarder sur des problèmes et enjeux qui seraient au mieux survolés dans un casting plus mixte et, en prenant le prétexte de la différenciation, s'applique à déconstruire les spécificités féminines qu'elle prétend exposer, en puisant à la source même du système symbolique binaire: le biologique.

En effet, c'est précisément sur ces données biologiques, cet « alphabet symbolique universel » pour reprendre l'image de Françoise Héritier (2012, p. 22), que se base le système qui produit les sexes comme deux réalités sociales distinctes, antagonistes, hiérarchisées. Il ne s'agit donc pas ici de *nier l'existence* du biologique, mais bien de *souligner sa non-pertinence*. C'est sur ce double temps d'emphase/déconstruction qu'opère d'abord la série, qui semble systématiquement insister sur les spécificités féminines pour en prendre aussitôt le contre-pied.

À cet égard, dès le deuxième épisode, lors de la rencontre des nouvelles détenues (dont Piper fait partie) avec Natalie Figueroa, la Directrice administrative de Litchfield (qui est également l'unique figure d'autorité féminine de la prison), celle-ci conclut un discours rapide par un chaleureux et souriant « si vous êtes préoccupées par quoi que ce soit, particulièrement par rapport à vos besoins en tant que femmes, je vous en prie, venez me voir, je m'en chargerai personnellement. » L'une des détenues lève alors la main en précisant avoir justement une question à ce sujet. Figueroa balaye rapidement la question de la main et ajoute, agacée, « aujourd'hui je ne suis là que pour la forme » avant de se servir un café et de quitter les lieux. Ainsi, dès le début de l'aventure carcérale fictive des personnages et de l'incursion diégétique du spectateur, le statut de femme des détenues est immédiatement souligné ainsi que leurs potentiels besoins spécifiques, pour être aussitôt relégués au second plan, confirmant puis retournant dans le même mouvement l'injonction culturelle observée par Françoise Héritier selon laquelle les femmes sont « femmes avant d'être individus » (2012, p. 239).

² « [T]hey're not really people... They are sheep. We feed them. We herd them from one room to the next. They're not like you. You're a woman. »

Dans la même lignée et de façon moins furtive, l'épisode intitulé « A Whole Other Hole » (saison 2, épisode 4) est particulièrement représentatif de cette tournure narrative régulièrement opérée par la série. En utilisant du matériel glané dans la prison, l'une des détenues invente un système pour uriner debout afin d'éviter la confrontation trop frontale avec le froid matinal des toilettes. De cette anecdote pour le moins ancrée dans des dispositions anatomiques - quoi qu'on puisse également y reconnaître une dimension culturelle - dévie une conversation sur les connaissances respectives de chacune en termes d'anatomie génitale féminine. Plus qu'une évocation du sujet, c'est une réelle conversation qui se met en place entre les détenues et qui, à la fois, donne son titre à l'épisode et constitue l'un de ses arcs narratifs. Alors que certaines admettent des lacunes en la matière, d'autres se questionnent, d'autres encore apportent des éléments de réponse. C'est finalement Sophia, une détenue transsexuelle, qui met sur pied un cours en bonne et due forme et décrit en détails l'appareil génital féminin qu'elle connaît extrêmement bien pour la simple raison qu'elle a confectionné le sien sur papier. Une fois encore, la série insiste particulièrement frontalement sur la spécificité biologique des femmes à travers une description minutieuse de leur appareil génital, mais retourne aussitôt son propos au moins de deux façons : d'abord, ce cours d'anatomie est dispensé par le personnage de Sophia qui incarne de façon évidente la fluidité du genre mais aussi du sexe et de la sexualité. Ensuite, si la série aborde de façon si patente le sexe physique féminin, elle limite toutefois le fossé en contournant soigneusement toute allusion à sa fonction reproductrice et évite dès lors à ce discours de dépasser le stade du simple constat.

En effet, s'il demeure un endroit où la déconstruction de la binarité paraît toucher ses limites, c'est au niveau de la reproduction, que Françoise Héritier désigne d'ailleurs comme « le butoir ultime de la pensée » (2012, p. 20). Comme l'explique Lipovetsky en décrivant ce qu'il désigne comme un « processus exceptionnel d'idéalisation sociale de la fonction de mère » (1997, p. 214), « sans doute la fécondité échappe-t-elle au processus de dévalorisation sociale, mais les soins, les gestes, l'amour maternel ne bénéficient d'aucun hommage particulier tant ils sont assimilés à des comportements naturels, allant de soi » (pp. 214-215). Ainsi, il s'agit bien de l'un des nœuds du féminisme actuel étant donné qu'il est le berceau de considérations essentialistes résistantes quant à la place et au rôle des femmes dans nos sociétés.

À cet égard, *Orange is the New Black* se prête à nouveau à des règles ambivalentes du jeu narratif qui oscille entre affirmation biologique et remise en question culturelle, tantôt au détour de

répliques furtives (comme lorsque Piper tente de défendre les capacités paternelles des hommes en expliquant que les pingouins notamment sont biologiquement préparés pour être pères, avant de conclure devant les mines perplexes de ses co-détenues, « mais ouais, putain de mecs³ » (saison 2, épisode 1), reconstruisant ainsi la façade culturelle après avoir déconstruit l'artefact biologique), tantôt porté par la trajectoire entière d'un personnage, comme c'est le cas de Dayanara qui entame une relation amoureuse avec l'un des gardiens et se retrouve enceinte. Si la situation de Dayanara permet, d'une façon peu présente dans les représentations populaires, de prendre la mesure de ce que la grossesse implique pour une femme sur le plan physique (d'autant qu'elle est ici accentuée par la situation d'enfermement), cet arc narratif se concentre principalement sur le rôle des hommes, retournant ainsi une fois encore le prétendu bastion féminin qu'est la parentalité. Une fois encore, l'enjeu n'est pas ici de prétendre ignorer la différence des sexes, mais d'affirmer qu'elle n'a que le sens que lui prête la culture.

À cet égard, Françoise Héritier dénonce la valorisation culturelle implicite des dualismes qui accompagnent la binarité masculin/féminin, et qui « fonctionne négativement pour le sexe féminin exclusivement » (2012, p. 293). Ainsi l'on prête typiquement les qualités agentives aux hommes, qui s'illustrent dans les tâches d'autorité et de rationalité, et des qualités communautaires aux femmes, supposées meilleures dans les tâches relationnelles et subordonnées (Jullier et Laborde, 2012, p. 55). C'est à ce niveau également qu'*Orange is the New Black* utilise son accent sur le féminin pour perturber la binarité du genre, en soulignant cette dissymétrie dans les valeurs associées à chaque sexe. Ainsi, la notion de faiblesse et de fragilité, par exemple, traditionnellement attribuée au féminin, est ici largement remise en question. Dès le premier épisode, Piper apprend que dans la prison, « tu ne peux montrer aucune faiblesse ». À nouveau, la série ne se contente pas de dénoncer le stéréotype, elle l'affirme pour mieux le déjouer. Ainsi, de nombreuses occurrences présentent les détenues qui, en toute conscience, utilisent ce trope de la femme fragile à des fins de manipulation : sur les conseils d'une codétenue, Piper feint de fondre en larmes devant un responsable pour obtenir le droit à un appel téléphonique supplémentaire, ou encore se soustrait à une potentielle sanction en invoquant ses menstruations pour justifier son accès de colère envers un gardien.

³ « but yeah, fucking men »

En contrepied de cette exacerbation du rapport hiérarchique entre hommes et femmes, le huis-clos de la prison présente également un monde improbable et particulier, dont les protagonistes sont toutes femmes, et dans lequel les sphères privée et publique n'existent pas (ou coexistent en permanence). Dès lors, la distribution du pouvoir entre les détenues *doit* se baser sur les qualités, aptitudes et compétences de chacune (à l'instar de Red par exemple qui, à la tête de la cuisine de prison, a le pouvoir d'affamer les codétenues qui ne se plient pas à ses règles). La distribution du pouvoir en tant qu'attribut masculin entre les détenues, s'en voit neutralisée. C'est ici la notion de genre non plus en tant que sexe social, mais dans sa définition comme système structurant, qui s'en trouve chamboulée.

La diversité pour repenser la dynamique binaire

D'après Lipovetsky, « même si, désormais, tout ce que fait l'un est, en principe, accessible à l'autre, il reste que dans les goûts, les priorités existentielles, la hiérarchie des motivations, l'écart structurel et identitaire masculin/féminin se reproduit, fût-il miniaturisé » (1997, p. 14). En effet, le problème de l'inégalité sociale des sexes, liée à cette dichotomie du genre humain qui nous est inculquée dès notre plus jeune âge, n'est pas tant le simple constat de la différence des sexes (bien qu'il soit souvent réducteur), mais bien le poids que prennent ces abstractions dans les différentes sphères sociales, culturelles et politiques et qui renvoie systématiquement à la fois la femme et le féminin au rang inférieur. Mimi Marinucci apporte à la notion de bicatégorisation une nuance appréciable en précisant que celle-ci « présente un monde ordonné qui se divise en catégories minutieusement déterminées, [mais] incluant tous les phénomènes sans délaisés ni recoupements » (2010, p. 75, trad. libre). Ainsi, la norme ne serait pas uniquement discursive, mais aussi coercitive : il ne s'agit pas d'affirmer qu'il n'existe que ces deux catégories, mais plutôt de circonscrire la normalité à cette distinction, en labellisant de déviant, marginal ou pathologique toute situation hors-périmètre, comme en témoigne par exemple Fausto-Sterling dans son article « Les cinq sexes », dans lequel elle dénonce les techniques chirurgicales de plus en plus pointues destinées à « corriger » les enfants intersexués (2013 [1993]).

Dans ce contexte, questionner la binarité représente à la fois un enjeu individuel et collectif. Individuel d'une part, car y substituer une conception plus fluide, par exemple dans une série télévisée, permet d'offrir des modèles d'identification alternatifs, en offrant à chacun la possibilité de se définir hors du carcan trop souvent à l'œuvre actuellement, notamment dans la culture populaire. Collectif, parce que fragmenter notre système, ses bases essentialistes et son dualisme figé, c'est précisément remettre en cause la justification de l'ordre patriarcal et son caractère

faussement naturel. À cet égard, le générique d'*Orange is the New Black*, véritable vitrine posant l'horizon d'attente esthétique et thématique d'une série, est ici révélateur et témoigne de la volonté explicitement formulée par la créatrice du programme, Jenji Kohan, d'offrir une diversité de représentations féminines en renforçant en particulier la visibilité des minorités à l'écran. Sur une chanson écrite et chantée par l'artiste américaine Regina Spektor défilent donc des visages de femmes divers et variés en termes d'origine ethnique, de corpulence, d'âge ou même d'humeur. Le contexte diégétique particulier de la prison joue évidemment un rôle important dans cette diversité, la question de la classe et de l'appartenance ethnique y étant centrale. Dès lors, ce contexte permet aux différents récits de se dessiner sur une toile de fond hybride qui croise les axes du genre, de la classe, de la race, de l'âge, du handicap, etc.

Si la série ne me paraît pas répondre à ses propres interrogations en la matière, elle a néanmoins le mérite de poser une question essentielle à prendre en compte dans le jeu des revendications sociales : « Dans quelle mesure l'axe du genre est-il central dans la question de la discrimination ? » (Cranny-Francis *et al.*, 2003, trad. libre), signalant ainsi la tension entre la nécessité de penser le genre à l'intersection d'autres rapports sociaux et la nécessité de mettre en exergue une oppression spécifique concernant toutes les femmes. En d'autres mots, cette multiplicité des sources d'oppression apporte une nuance en termes de relations de pouvoir, qui permet d'aller « à l'encontre des modèles structuraux simplistes selon lesquels tous les hommes sont oppresseurs et toutes les femmes sont victimes » et qui « ouvre la voie pour des études bien plus complexes sur les relations de genre et la façon dont ces relations sont articulées et reproduites » (Cranny-Francis *et al.* 2003, p. 67, trad. libre).

En effet, la série s'emploie d'abord à ébranler la binarité en insistant sur des expressions alternatives du genre, faisant dès lors écho à Judith Halberstam qui encourage l'étude des expressions *queer* du genre comme moyen de déstabiliser ces modèles hégémoniques de conformité, soutenant que « les relations entre les genres sont brouillées où et quand les variations de genre entrent en jeu » (2002, 363, trad. libre). Ainsi, la déstabilisation de la binarité dans *Orange is the New Black* s'ancre dans les représentations-mêmes de ces fluctuations du genre, notamment à travers une expression alternative et dissonante du rapport sexe/genre incarnée par le personnage transsexuel de Sophia dont il a été question précédemment. Si le surnom de « cyborg pussy » que lui donne l'un des gardiens est pour le moins insultant, il reste qu'il souligne l'hybridité sexuelle de Sophia et n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « Cyborg Manifesto » de Donna Haraway (1991) qui utilise la métaphore du cyborg pour déconstruire les binarismes à l'œuvre de la société occidentale mais aussi de la pensée féministe.

Un autre exemple marginal de la fluidité du genre, moins manifeste mais plus prégnant car porté par plusieurs personnages, se trouve dans l'expression complexe de la masculinité féminine, la « *female masculinity* » décrite par Judith Halberstam en 1998 dans son ouvrage du même nom. De cette expression, « masculinité féminine », qui renvoie immédiatement à la contradiction des genres, nous retiendrons ici une définition large et englobante proposée par Halberstam, à savoir la femme virile, dans son comportement et/ou son apparence. Si cette expression particulière du genre mérite attention, spécialement dans sa représentation dans la culture populaire, c'est surtout parce que la masculinité féminine a l'avantage de présenter ce que Halberstam (puis Jean Bobby Noble) appelle « *masculinity without men* », c'est-à-dire une expression de la masculinité, liée au pouvoir et à la domination dans nos cultures, mais sans l'homme qui y est habituellement rattaché de façon inextricable. Ainsi, la masculinité au féminin représente une articulation spécifique du sexe et du genre, le nœud d'un questionnement sur l'autorité masculine sans le corps d'homme qui l'accompagne, et sur les fondements du patriarcat lui-même.

La série ne se limite pas à la seule représentation de cette incarnation particulière du genre masculin (ce qui serait déjà digne d'attention), mais elle l'incorpore à son univers à travers différents personnages soulevant des enjeux qui leur sont propres, et permettant ainsi une image plus riche et nuancée : pour certains personnages, c'est sur le corps que s'inscrit la masculinité, parfois de façon littérale comme dans le cas de Big Boo qui s'est fait tatouer « *Butch* » sur l'avant-bras, parfois de façon plus involontaire mais pour lesquels l'accent est alors mis sur la perception extérieure : l'un des gardiens décrit Susan, une détenue, en ces termes : « Elle est ce qu'on appelle un 'étalon'. . . . disons-le, elle ressemble à un homme. Les lesbiennes peuvent être très dangereuses. C'est la testostérone. » (1x3). Qu'elle soit revendiquée ou non, la masculinité féminine dans ce cas souligne l'importance capitale du corps comme marqueur du genre.

Dans son ouvrage *Bodies that matter*, Judith Butler (1993) explique l'importance de l'existence même de ces corps qu'elle qualifie d'« invivables », non pas parce qu'ils sont littéralement impossibles à vivre, mais pour indiquer qu'ils ne rentrent pas, ils ne se vivent pas, dans la bicatégorisation sociale. Le corps de femme est ici masculin (chose extrêmement rare dans les séries *mainstream*) et est ainsi source d'instabilité voire d'inconfort et locus de débat sur le genre, tant il est problématique que le masculin et la charge d'autorité qui lui est associée soit couplée de la sorte au féminin.

Conclusion

L'enjeu de cette communication n'est pas, comme une démarche axée sur la réception l'aurait permis, d'identifier ce que le discours de la série nous apprend sur la société qui le plébiscite. En revanche, il s'agit plutôt de souligner comment l'univers fictionnel d'*Orange is the New Black*, sans épuiser la question ni en proposer des exemples inébranlables, propose une critique réflexive et complexe sur le modèle binaire des genres, sexes et sexualités largement relayé dans les médias de masse contemporains. La série questionne à la fois l'aspect *hiérarchique* de ce dualisme (elle fonctionne alors comme un espace privilégié, qui assume la prépondérance de la parole féminine dans un espace et un temps donné), et son aspect excluant (elle fonctionne alors comme un catalyseur qui, axé sur la diversité et la fluidité, reconsidère la division du genre, du sexe, de la sexualité et du pouvoir pour la déconstruire). L'univers de la série est ici un prétexte, un lieu d'expérimentation dans des conditions rassurantes car fictives, artificielles et temporaires, pour brouiller les pistes de la binarité du genre. Il ne s'agit pas encore de l'abolition du genre, comme en parle notamment Christine Delphy, mais de sa multiplication, sa fragmentation, qui permet en tout cas d'en diluer les expressions dominantes.

Comme l'explique Foucault, l'idée que certaines idées et relations sont immuables, universelles et inévitables constitue en elle-même une stratégie de pouvoir. Ainsi, les productions médiatiques de premier plan comme les séries télévisées, bien qu'elles restent avant tout des objets économiques, témoignent de la percolation, lente et lacunaire certes, mais bien présente, des points de tension discutés dans les milieux académiques et militants, vers la place publique où elles peuvent alors déclencher la réflexion chez le spectateur qui y voit ses propres représentations bousculées, négociées et parfois même redéfinies.

Contact

Barbara Dupont,

Doctorante en communication, Université catholique de Louvain, Institut des Hautes Etudes des Communications sociales.

Barbara.dupont@galilee.be

Sources

Collins, Rebecca (2011) Content Analysis of gender roles in media: where are we now and where should we go, *Sex Roles*, n°64(3), pp. 290-298.

Cranny-Francis A., Waring, W., Stavropoulos, P. and Kirkby, J. (2003) *Gender Studies: Terms and Debates*. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan

Esquenazi, Jean-Pierre (2010) *Les Séries Télévisées : l'Avenir du Cinéma ?* Paris : Armand Colin.

Fausto-Sterling, Anna (2013) *Les cinq sexes: pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Paris : Payot & Rivages. Œuvre originale publiée en 1993.

Halberstam Judith (2002) *An Introduction to Female Masculinity: Masculinity without Men. Masculinity Studies Reader*. Eds. Rachel Adams et David Savran. Oxford: Blackwell, pp. 355-374.

----- (1998) *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Haraway, Donna (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.

Héritier, Françoise (2012) *Masculin/Féminin I: la pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob, [1996].

Jullier, Laurent et Laborde, Barbara (2012) *Grey's Anatomy : du cœur au care*. Paris, Presses Universitaires de France.

Kohan, Jenji (2013 -) *Orange is the New Black*. Kohan, J., Friedman, L., Hess, S., Herrmann, T. (prod.) Netflix.

Lauretis (de), Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Lipovetsky Gilles (1997) *La Troisième Femme: permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard.

Marinucci, Mimi (2010) *Feminism is Queer: the Intimate Connection between Queer and Feminist Theory*. London/New York : Zed Books.

Salo Elaine et Moolman, Benita (2013) *Biology, bodies and human rights, Agenda: Empowering women for gender equity* [en ligne], 27(4), pp. 3-9. <http://dx.doi.org/10.1080/10130950.2013.872894>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/).